

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

**FIGURACÕES DA LUNDA: EXPERIÊNCIA HISTÓRICA E FORMAS
LITERÁRIAS**

UM ESTUDO SOBRE *ETHNOGRAFIA E HISTÓRIA TRADICIONAL DOS
POVOS DA LUNDA* (EXPEDIÇÃO PORTUGUEZA AO MUANTIÂNVA, 1884-
1888), DE HENRIQUE DE CARVALHO, *LUEJI E ILUNGA NA TERRA DA
AMIZADE*, DE CASTRO SOROMENHO E *LUEJI- O NASCIMENTO DUM
IMPÉRIO*, DE PEPETELA.

RAQUEL SILVA

São Paulo
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

FIGURACÕES DA LUNDA: EXPERIÊNCIA HISTÓRICA E FORMAS
LITERÁRIAS

UM ESTUDO SOBRE *ETHNOGRAFIA E HISTÓRIA TRADICIONAL DOS POVOS DA LUNDA* (EXPEDIÇÃO PORTUGUEZA AO MUANTIÂNVA, 1884-1888), DE HENRIQUE DE CARVALHO, *LUEJI E ILUNGA NA TERRA DA AMIZADE*, DE CASTRO SOROMENHO E *LUEJI- O NASCIMENTO DUM IMPÉRIO*, DE PEPETELA.

RAQUEL SILVA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Salete de Almeida
Cara

São Paulo
2007

Para Maria Dionízia Silva, sempre...

Agradecimentos

À minha orientadora Prof^a Dr^a Salete de Almeida Cara, pela confiança, incentivo, paciência e disponibilidade infinita - eterna mestra, cujos ensinamentos foram muito além do âmbito deste trabalho, tornando-se inestimáveis oportunidades de crescimento intelectual.

À Prof^a Dr^a Tania Celestino de Macedo pelas sugestões iluminadoras na Banca de Qualificação e pela acolhida sincera de sempre que se traduz como essência eterna.

Ao Prof. Dr. Carlos M.H. Serrano pelas sugestões iluminadoras na Banca de Qualificação.

Ao Professor Benjamin Abdala Júnior pelo apoio, colaboração e orientação inicial.

À Prof^a Dr^a Rita de Cássia Natal Chaves pelos primeiros passos e principalmente pela disponibilidade de sempre.

À Prof^a Dr^a Leila Leite Hernandez, por me ajudar desde a Iniciação Científica a caminhar pelos meandros da História da África, e fazê-lo com ternura e esperança de sempre.

À Área dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pelo acolhimento ao projeto e também ao Centro de Estudos Portugueses pelo ambiente solidário que se deve às funcionárias Creusa e Márcia.

À secretária da Casa de Portugal, Eliane, pela pesquisa incansável e auxílio incondicional.

À Mantenedora do Colégio Novo Rumo, Simone Zanetti Barboza P. da Silva, pela confiança, maleabilidade e por acreditar num horizonte de possibilidades educacionais.

À Diretora do Colégio Novo Rumo Magali Nakashima, pela confiança, amor pelo universo da Educação e, principalmente, por me ajudar com muita doçura e infinita paciência a percorrer os caminhos apaixonantes e desafiadores da sala de aula.

Às amigas-fadas da profissão que teceram comigo muitas manhãs: Roseli C. Martellini e Thais H. Pinheiro Leandro, porque fizeram o itinerário da profissão muito mais fácil, muito mais divertido e muito mais possível.

A todos os amigos que aqueceram o meu coração e nessa caminhada fizeram dos versos de Vinícius de Moraes a sincera verdade: “Amigos a gente não faz, reconhece-os”, eu os reconheci: Carolina Zabini, Benedita Cássia, Ana Cristina Benedito, Maria Márcia Matos Pinto, Valéria Tini, Patrícia Aparecida e Ronaldo.

À Elisa Ochiai e Ricardo Paulo Novaes, pelo olhar atento a este trabalho. Walter Macedo e Fátima Oliveira, pela interlocução frutífera.

À Legião de Amigas que estão comigo durante todos esses anos me dando suporte e torcendo para que eu pudesse terminar este trabalho: Elisa, Eda, Sonia, Elcídia e Quiterinha, o meu carinho de sempre.

Aos meus padrinhos Maria de Lourdes A Zabini e Aparecido Maurilo Zabini, mecenas eternos, pela confiança, acolhimento, doçura e tantos adjetivos que não definiriam aqui os meus agradecimentos mais sinceros, para sempre o meu afeto.

À minha mãe, sinônimo de fortaleza, fé e sabedoria, fonte de tudo o que sou, minha eterna essência e luz de sempre.

À CAPES pela confiança e pelo investimento

RESUMO

A perspectiva deste trabalho será a de que as diferentes experiências históricas de Henrique de Carvalho (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*– 1884-1888) (1890), Castro Soromenho (*Lueji Ilunga na terra da amizade*) (1945) e Pepetela (*Lueji: o nascimento dum império*) (1989) definem a forma literária, respectivamente, literatura de viagem, um conto tensionado e um romance. Três formas literárias distintas que mantêm o elo com o texto historiográfico, pois Castro Soromenho e Pepetela se apropriam do texto de Henrique de Carvalho para elaborarem seus enredos centrais que giram em torno do espaço Lunda. Tendo em vista que tal espaço potencializa as três narrativas, levaremos em conta que “A forma não pode ser compreendida independentemente do conteúdo, mas ela não é tampouco independente da natureza do material e dos procedimentos que este condiciona. A forma depende, de um lado, do conteúdo e, do outro, das particularidades do material e da elaboração que este implica.” (Bakhtin, M. 1992, p. 206)

Palavras-chave: forma literária, experiência histórica, gênero literário, Lunda, História, literatura de viagem, colonialismo, conto, memória, romance histórico, Angola, Portugal.

ABSTRACT

In this work we aim to show that the different historical experiences by Henrique de Carvalho (*Expedição Portuguesa ao Muantiânvua: Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda – 1884-1888*) (1890), Castro Soromenho (*Lueji Ilunga na terra da amizade*) (1945) and Pepetela (*Lueji: o nascimento dum império*) (1989) define certain literary forms, respectively, travel literature, tension short story and novel. These three distinct literary forms are connected with historiographic writings, for Castro Soromenho and Pepetela appropriate Henrique de Carvalho text to elaborate their central plots which focus the space of Lunda. Having in mind that space potentializes the three narratives, in this study we will take into consideration that “The literary form cannot be understood separate from the content, and neither is it independent from the nature of the subject and the proceedings which are conditioned by this same content. Form depends on the content, and also on the particular aspects of the subject and on the elaboration it implies.”* (Bakhtin, M. 1992, p.206)

Key-Words: literary form, historical experience, literary genre, Lunda, History, travel literature, colonialism, short story, memory, historical novel, Angola, Portugal.

* Tradução livre da citação de M. Bakhtin.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1. INTRODUÇÃO: | 1 |
| CAPÍTULO 2. Literatura de viagem: uma forma de olhar..... | 12 |
| 2.1. Projeto Colonial e Forma Narrativa: o narrador etnógrafo..... | 12 |
| 2.2. <i>Etnografia e História Tradicional dos Povos da Lunda</i> : de uma forma de olhar..... | 23 |
| 2.3. Para Henrique de Carvalho – uma personalidade histórica..... | 41 |
| 2.4. O Narrador-Relator-Etnógrafo-Viajante-Escritor..... | 51 |
| CAPÍTULO 3. <i>Lueji e Ilunga na terra da amizade</i> : uma forma de contar..... | 71 |
| 3.1. Castro Soromenho: da experiência do autor..... | 73 |
| 3.2. Para as tensões de uma forma de contar..... | 82 |
| 3.3. Entre a palavra e o silêncio: a memória das pedras e das árvores..... | 94 |
| 3.4. Uma forma literária metonímica da construção da identidade nacional ngolana..... | 116 |
| CAPÍTULO 4. <i>Lueji: o nascimento dum império</i> : As ambigüidades de uma forma literária..... | 131 |
| 4.1. Pepetela: a nação em debate..... | 131 |
| 4.2 O nosso espaço é outro..... | 147 |
| 4.3 Os nossos mitos são outros..... | 167 |
| 4.4 A forma como instrumento de desalienação..... | 185 |
| 4.5 A nossa forma é outra: entre a ironia e a utopia..... | 200 |
| CONCLUSÃO..... | 219 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 227 |

1. INTRODUÇÃO

Os raios de sol sempre descobrem as faces escondidas do diamante, mesmo se enterrado na areia. É só preciso saber ver.
(Pepetela – *A geração da utopia.*)

Teremos em vista neste trabalho que as diferentes experiências históricas do militar Henrique de Carvalho (*Expedição Portuguesa ao Muantiânvua: ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda – 1884-1888*) (1890),¹ do ex-cobrador de impostos Castro Soromenho (*Lueji Ilunga na terra da amizade*) (1945)² e do ex-guerrilheiro Pepetela (*Lueji: o nascimento dum império*) (1989),³ definem a forma literária, respectivamente, literatura de viagem, um conto tensionado⁴ e um romance. Três formas literárias distintas que mantêm o elo com o texto historiográfico, pois Castro Soromenho e Pepetela se apropriam do texto de Henrique de Carvalho para elaborarem seus enredos centrais que giram em torno do espaço Lunda.⁵ Tal espaço⁶

¹ CARVALHO, Henrique A. D. de. *Expedição Portuguesa ao Muantiânvua (1884-1888). Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1890. De agora em diante nos referiremos a esse livro somente por *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. Optamos por trabalhar com o livro inteiro porque existem recorrências aos personagens Lueji, Ilunga e Quinguri e às comunidades formadas por eles (luba, bungo e quioco) em toda a obra. Além disso, se não levássemos todo o livro em consideração, provavelmente ficariam lacunas sobre como o autor concebe o mundo Lunda. O livro é composto dos seguintes capítulos: Introdução (composta de cartas que comunicam aos administradores de Portugal a situação da fauna, flora e do povo a ser conquistado); Capítulo I – Origem dos Povos da Lunda; Capítulo II: Dialeto Tus ou Antus; Capítulo III – Caracteres Étnicos; Capítulo IV – Habitações dos Povos Tus; Capítulo V – Indústria Indígena. Capítulo VI – Vestuário e Adornos Pessoais/Instrumentos de Música; Capítulo VII – Usos e Costumes Mais Notáveis; Capítulo VIII – Usos e Costumes Mais Notáveis; Capítulo IX – Sucessão dos Muantiânvuas; Capítulo XX – Considerações Finais. Aproveitamos para dizer que manteremos a grafia original tanto do nome do livro como das citações. O mesmo ocorrerá com o romance *Lueji: o nascimento dum império* e o conto tensionado *Lueji e Ilunga na terra da amizade*.

² SOROMENHO, F. M. de Castro. *Lueji e Ilunga na terra da amizade*. In: *Calenga: contos*. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1945. Ainda que o texto trabalhado esteja dentro de outro título, optamos por colocá-lo em itálico no decorrer da tese e considerá-lo como livro independente.

³ PEPETELA. *Lueji: o nascimento dum império*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

⁴ São 149 folhas de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* com os seguintes subtítulos: “A árvore velha da Luba”, “A mãe das pedras”, “Os caminhos da aventura”, “A terra da amizade”, “O caminho de Quinguri”. Parece-nos que esse desdobramento narrativo demanda maior complexidade da obra e acaba por deixar entrever no texto uma tensão entre o próprio conto, a novela, o romance e, como veremos, a própria literatura de viagem, pois cada texto é continuação do outro.

⁵ Lunda ou Runda, nome que tomou da amizade (ruda) que reinava entre os chefes dos estados bungos, que se juntaram e formaram o novo estado. CARVALHO, Henrique. *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1890. p. 63. Anexamos o capítulo que trata da história de Lueji, que deu origem à “terra da amizade”.

⁶ Quando Diogo Cão “descobriu” Angola (1482), toda a África Equatorial e Austral era dominada e governada por três grandes reinos ou impérios: o Reino do Congo, Império Lunda e o de Monomotapa. Assim, parte de Angola pertencia ao Reino do Congo, enquanto o Nordeste desse território estava sob o

potencializa as três narrativas,⁷ mas o que nos interessará é a orientação da forma literária ao fazê-lo.

Sabemos que o conceito de forma literária não se faz sem tensões; ao contrário, é herdeira de uma reflexão bastante respeitada e longeva no âmbito da teoria literária que diz respeito à teoria dos gêneros. Tal teoria tem sua raiz na *República* de Platão, tendo sido posteriormente retomada, mais ou menos nos mesmos termos, no terceiro capítulo da *Arte Poética* de Aristóteles.⁸

No entanto, “na mais substancial teoria literária dos dois últimos séculos, o gênero foi, na prática, substituído pela forma”.⁹ E mesmo que o “uso da classificação de obras literárias por gêneros parece ser indispensável, simplesmente pela necessidade de toda ciência de introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos”,¹⁰ interessa-nos aqui pensar as diferentes práticas literárias em torno do espaço Lunda, originadas de distintas experiências históricas que manifestam as diversas atitudes em face do mundo em que vivem. Para tanto, nós nos valeremos das idéias de Raymond Williams¹¹ e M. Bakhtin.¹²

O primeiro questiona o autoritarismo do gênero, pois entende a teoria dos gêneros como “a tentativa mais consistente de agrupar e organizar a multiplicidade de notações e convenções, evidente na escrita, em modos específicos de prática

domínio do Império Lunda. A Lunda é limitada por dois grandes rios tributários do rio Congo ou Zaire, os quais nascem no Alto Chicapa. O rio Cassai limita Lunda a sul e a leste, constituindo, ao mesmo tempo, a linha fronteira a leste entre as repúblicas de Angola e do Zaire. A oeste, o rio Cuango limita Lunda até a fronteira norte, que confina com a república do Zaire. MARTINS, João Vicente. *Os tutchokwe do nordeste de Angola*. Lisboa: Ministério da Ciência e da Tecnologia, 2001. p. 93 e 130.

⁷ A Lunda faz parte de um universo temático e, nesse sentido, “Tema sempre transcende a linguagem. Além do mais, é a completa declaração de como um discurso que é dirigido ao tema, não uma palavra separada, sentença, ou período (...) O tema do trabalho é o tema da completa declaração como ato definido sócio-histórico. Conseqüentemente, é inseparável da situação total da declaração da mesma extensão que é inseparável de seus elementos lingüísticos (...) Segue-se que a unidade temática do trabalho está inseparável de suas orientações primárias em seu ambiente, inseparável, como se diz, das circunstâncias de lugar e tempo”. BAKHTIN, M.; MEDVEDEV, P. N. *The formal method in literary scholarship: a critical introduction to sociological poetics*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. p. 132.

⁸ ROSENFELD, Anatol. Gêneros e traços estilísticos. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 15-16. Como podemos perceber nas palavras de Rosenfeld sobre os gêneros lírico, épico e dramático: “Por mais que a teoria dos três gêneros, categorias ou arquiformas literárias, tenha sido combatida, ela se mantém em essência inabalada. Evidentemente ela é, até certo ponto, artificial como toda a conceituação científica. Para Aristóteles, a imitação da natureza pode ser feita de três modos: (1) “com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem eles próprios”, (2) “insinuando a própria pessoa sem que intervenha outro personagem”, (3) pela introdução de um terceiro, como faz Homero”.

⁹ WILLIAMS, Raymond. Forma. In: *Marxismo e literatura*. São Paulo: Zahar Editores, 1979. p. 185.

¹⁰ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 16-17.

¹¹ WILLIAMS, Raymond. Gêneros e formas. In: *Marxismo e literatura*. São Paulo: Zahar Editores, 1979.

¹² BAKHTIN, M & MEDVEDEV, P. N. The elements of the artistic construction. In: *The formal method in literary scholarship: a critical introduction to Sociological Poetics*. Baltimore: Johns Hopkins Editions, 1991.

literária”.¹³ Para o teórico inglês, a vertente normativa é representada pela “teoria dos gêneros fixos”, que foi a forma neoclássica das classificações mais complexas do pensamento grego e renascentista, enquanto o texto concebido como forma “que tem uma base material ativa”¹⁴ se deu a partir do romantismo, pois essa fixidade dos gêneros mal se adequava ao mundo burguês emergente que suscitava novas iniciativas no âmbito formal, dando origem a um “poderoso e irresistível desenvolvimento de novos tipos de obras, que não seguiam ‘regras’”.¹⁵ Como conseqüência, aquela “forma residual de teoria de gêneros ruiu”, sendo “substituída por teorias de criatividade individual”.¹⁶

Bakhtin, por sua vez, inicia sua discussão sobre os gêneros da seguinte maneira:

O último problema que os formalistas encontraram foi o de gênero. Este problema foi inevitavelmente deixado por último porque seu primeiro problema era de linguagem poética em vez da construção do trabalho.¹⁷

Parece-nos que Bakhtin mantém um diálogo com os formalistas russos¹⁸ para contradizê-los e falar que “a construção do trabalho” orienta-se no mundo real como um fato que se realiza somente na sociedade organizada; qualquer obra só se torna literatura se é recebida por um leitor ou espectador, entrando assim em contato com uma realidade que lhe é externa: “... o trabalho ganha vida e adquire contato com vários aspectos de seu ambiente. Toma uma posição entre as pessoas organizadas de algum modo”.¹⁹ As três obras aqui analisadas aproximam-se em função de seu conteúdo

¹³ WILLIAMS, Raymond. Gêneros. In: *Marxismo e literatura*. São Paulo: Zahar Editores, 1979. p. 179.

¹⁴ WILLIAMS, Raymond. Formas. In: *Marxismo e literatura*. São Paulo: Zahar Editores, 1979. p. 189.

¹⁵ WILLIAMS, Raymond. Gêneros. In: *Marxismo e literatura*. São Paulo: Zahar Editores, 1979. p. 180

¹⁶ Vale reproduzir aqui a reflexão do autor: “A teoria dos gêneros, em suas formas abstratas mais familiares, foi substituída por teorias de criatividade individual, de gênio inovador e de movimento da imaginação individual além das formas restritas e limitadoras do passado. Podemos comparar isso com a derrota e substituição de uma teoria social dos ‘estados’, com regras e funções fixas, por uma teoria social de auto-realização, de desenvolvimento individual, e de mobilidade das forças primárias. As modificações na teoria literária, e em menores proporções da prática literária, ocorrem depois das modificações na prática e teoria sociais, mas as correspondências são evidentes e significativas.” WILLIAMS, Raymond. Gêneros. In: *Marxismo e literatura*. São Paulo: Zahar Editores, 1979. p. 180.

¹⁷ BAKHTIN, M & MEDVEDEV, N. The elements of the artistic construction. In: *The formal method in literary scholarship: a critical introduction to Sociological Poetics*. Baltimore: Johns Hopkins Editions, 1991. p. 129.

¹⁸ Vale lembrar que, desde o início, a nova corrente se caracteriza por uma recusa categórica às interpretações extraliterárias do texto. A filosofia, a sociologia, a psicologia etc. não poderiam servir de ponto de partida para a abordagem da obra literária. Ela poderia conter esta ou aquela filosofia, refletir esta ou aquela opinião política, mas, do ponto de vista do estudo literário, o que importava era o *príom*, ou processo, isto é, o princípio da organização da obra como produto estético, jamais um fator externo. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 9.

¹⁹ BAKHTIN, M & MEDVEDEV, P. N. The elements of the artistic construction. In: *The formal method in literary scholarship: a critical introduction to Sociological Poetics*. Baltimore: Johns Hopkins Editions, 1991. p. 131.

temático, mas a orientação crítica dar-se-á a partir de dentro, e a seu modo particular, em direção ao momento histórico que as direciona. Nesse sentido:

Cada gênero é somente capaz de controlar certos aspectos definidos da realidade. Cada gênero possui princípios definidos de seleção, formas definidas de visão e conceitualização da realidade e um escopo de profundidade definida de penetração.²⁰

De acordo com Bakhtin, os formalistas abordaram a questão da obra literária do fim para o começo – somente quando todos os dispositivos poéticos estavam catalogados é que se pensaram os gêneros. Ainda assim, em consequência do ponto de vista dos formalistas, apenas com agrupamentos de dispositivos: “... os formalistas usualmente definem gênero como uma certa constante, agrupamento específico de dispositivos com um dominante definido”.²¹ Em vez disso, segundo Bakhtin, o texto deveria, na verdade, partir do estudo dos gêneros.

De qualquer modo, a diferença entre Bakhtin e Williams no que se refere aos gêneros é que, em função de suas diferentes tomadas de posição, enquanto o teórico russo supõe a classificação possível dentro das premissas elencadas, o teórico inglês abre mão da classificação. Destarte, o que motiva Raymond Williams é a busca, por trás da forma,²² das relações que fazem dos gêneros, enquanto convenção, uma mediação. Para ele, o que realmente derrotou essa perspectiva da teoria dos gêneros foi o desenvolvimento de novos tipos de obras, que não se harmonizavam com as classificações, ou seguiam as “regras”. Isso ocorreu principalmente diante de uma sociedade burguesa em desenvolvimento.

²⁰ BAKHTIN, M & MEDVEDEV. P. N. The elements of the artistic construction. In: *The formal method in literary scholarship: a critical introduction to Sociological Poetics*. Baltimore: Johns Hopkins Editions, 1991. p. 131.

²¹ BAKHTIN, M & MEDVEDEV. P. N. The elements of the artistic construction. In: *The formal method in literary scholarship: a critical introduction to Sociological Poetics*. Baltimore: Johns Hopkins Editions, 1991. p. 129.

²² Talvez o primeiro a tratar da necessidade de uma reflexão sobre a natureza da literatura preceder uma tentativa de classificá-la tenha sido Friedrich Schlegel: “Il existe déjà tant de théories des genres poétiques! Pourquoi n'existe-t-il pas encore de concept de genre”? S'il en existait, on serait peut-être forcé de se contenter d'une seule théorie des genres.” Nesse trecho, Schlegel argumenta que talvez existam questões mais fundamentais sem a qual nenhuma divisão em gêneros pode ser feita coerentemente. Apud SZONDI, Peter. La théorie des genres poétiques chez Frédéric Schlegel. In: *Poésie et Poétique de l'Idéalisme Allemand*. p. 118. Sugerimos a leitura do livro: BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002. Nele, percebe-se que a teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma: “A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência. Ela é a possibilidade da reflexão na obra; ela serve, então, a priori, de fundamento dela mesma como um princípio de existência; através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão.” (p. 78-79)

Para pensarmos como a “criatividade individual” de cada autor trabalhou a figuração da Lunda em formas literárias diferentes, é importante lembrarmos o enredo central advindo de *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. Segundo o texto do militar Henrique de Carvalho, uma tribo de caçadores luba ou baluba, vinda dos grandes lagos, a norte, teria atravessado o rio Congo ou Zaire e acampado próximo do afluente deste, denominado Lumami – região esta habitada pela tribo dos bungos.²³ Os lubas teriam, então, formado ali o seu próprio estado, que mais tarde seria retalhado por diferentes invasores. O último chefe luba, Mutombo Muculo (árvore velha da luba), reconhecendo a sua decadência, aconselhou seus quatro filhos a conquistarem novas terras, seguindo o curso dos rios para o sul,²⁴ pois ele, velho como estava, ali morreria. Ilunga ficou junto do pai enquanto ele viveu. Os bungos, mais pescadores que caçadores, viviam agrupados em diferentes povoações, cada uma governada por seu chefe, soberania legitimada pelo lucano. O chefe dos bungos, Kondi/Iala Mácu,²⁵ de idade bastante avançada, fora morto a pauladas por seus dois filhos Quinguri (ou Tchinguri no romance) e Iala (Chinyama no romance). O Xacala, antes de morrer, pediu a presença dos grandes chefes bungos mais próximos para lhes comunicar as suas últimas vontades. Disse-lhes, então, que, não reconhecendo em seus filhos a capacidade necessária para lhe suceder, pedia a todos os seus parentes e amigos que se juntassem e formassem um novo Estado – o Estado Lunda –, que reconhecessem como sua única herdeira a Senhora das terras (Suana Murunda) – sua filha Lueji –, e que a ela entregassem o seu lucano para que ela o colocasse no braço do homem que o seu coração escolhesse para marido e pai de seus filhos,²⁶ os quais, sendo de sangue real, deveriam suceder-lhe. Morto o velho Xacala, Lueji tomou conta do poder, assistido e defendido pelos muatas/tubungos, seus conselheiros, velhos sobas venerados como

²³ Embora os lundas já conhecessem o ferro, ainda usavam a funda, enquanto os lubas já empregavam o arco e as flechas.

²⁴ Castro Soromenho, em *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, dos seus cinco contos, oferece o primeiro a Mutombo Muculo, cujos filhos seriam Cassongo, Ilunga, Canhiúca e Mai, quatro desbravadores predestinados a conquistar outras terras. No romance, Ilunga é irmão de Mai e Luevu, filhos de Kalala. Ilunga abandona as terras da Luba pela seca e ausência da caça no conto e pela inveja de seu irmão Luevu, no romance.

²⁵ No romance, o Xacala (chefe) recebe o nome de Kondi. No texto de Castro Soromenho – que mantém as denominações de Henrique de Carvalho –, de Iala Mácu (*A Mãe das Pedras*), por ter sido um bom atirador de fundas.

²⁶ No texto de Henrique de Carvalho, “Lueji teve de Ilunga seis filhos – Ianvo, Noéji, Nama Majumba, Cassongo, Muene Pata e Muquelengue Mulanda (p. 112). No conto, Lueji tem um filho legítimo com Ilunga, inicialmente chamado de Noéji pelo povo e, mais tarde, de Muata – Iânvua –, o chefe Iânvua. No romance, Lueji é estéril e precisa de uma “barriga de aluguel” para conceber. Lueji oferece sua amilombe Kamonga Luaza (rapariga ao serviço particular das mulheres dos potentados) para Ilunga, e a amilombe dá a luz a Yanvu.

deuses que velam pela execução das sagradas leis da comunidade. Os tubungos insistiam para que ela escolhesse um esposo entre os seus parentes, pois isso tornava-se necessário para a sua sucessão na chefia do Estado, mas ela ia sempre adiando essa escolha. Ilunga, o grande caçador luba, logo que seu pai Mutombo Muculo morreu, juntamente com seus amigos e grandes caçadores, abandonou o seu Estado e dirigiu-se para o sul, seguindo o curso do Cajidíxi, e assim chegaram às terras do Estado Lunda, governado por Lueji. Lueji veio a se casar pouco tempo depois com o grande caçador da luba. Dessa união nasceu o filho a quem foi dado o nome de Noeji e o título de Muantiânvua (senhor de todas as terras e de todas as riquezas). Depois do casamento de Lueji com o estrangeiro Ilunga, começaram as contendas, pois, como sabemos, os irmãos de Lueji não assumem o poder após a morte do pai porque são responsáveis pela morte do soberano e, por isso, foram deserdados. Inconformados com a união de Lueji e Ilunga e com a conseqüente aliança lunda e luba, serão opositores dos projetos da rainha.

A partir desse enredo central, cada forma literária elaborou o texto de maneira diferente e em momentos diferentes. No texto de Henrique de Carvalho temos uma forma literária que anseia entender e descrever o que ainda não é Angola, um conto tensionado que deseja dar conta do que ainda não é um país, e o romance que almeja abarcar as contradições de uma nação – cada um quer abraçar as questões de seu tempo. De todo modo, embora esse seja o enredo central dos três textos, não perderemos de vista no decorrer deste trabalho que ainda “há coisas que um texto ‘pode’ ou ‘não pode’ fazer: não como uma questão de regras, mas como uma questão de características agora especializadas da ‘forma’ (o romance não pode, por exemplo, incluir idéias não-mediadas, porque sua matéria são os ‘indivíduos e suas relações’)”.²⁷

Sendo assim, na primeira parte da tese – intitulada “Literatura de viagem: uma forma de olhar” –, expomos quatro subcapítulos que intentam perceber o quão grande foi a força do discurso colonial. Para tanto, inicialmente, no subcapítulo nomeado “Projeto colonial e Forma narrativa: o narrador etnógrafo”, compreenderemos a forma textual, no século XIX, rodeada tanto pelas teorias evolucionistas e biológicas quanto culturais, pois seu autor está imbuído de uma visão classificatória do mundo que permite imaginar, definir e formular o outro, sempre a partir de uma zona de contato (termo formulado por Mary Louise Pratt), o que acabará por refletir, mais tarde, nas contradições elaboradas no romance.

No segundo subcapítulo – “*Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda: de uma forma de olhar*” –, pensaremos nas artimanhas do discurso científico que representou o outro por meio de um discurso que intentou persuadir tanto a comunidade européia como os naturais, para, enfim, conquistar seu território – o confronto se dá sempre pela palavra e não pelo embate frontal. A seguir, no texto intitulado “Para Henrique de Carvalho: uma personalidade histórica”, veremos qual foi a importância da experiência histórica desse militar que acabou por ser um minucioso estudante da Lunda. Ao final dessa parte, observaremos quais foram os resultados textuais enquanto discurso da conquista que configuraram a Lunda como espaço colonial, daí o título “O narrador-relator-etnógrafo-viajante-escritor”. É nesse momento que levaremos em consideração dois raciocínios: “... o primeiro, a existência de relações sociais e históricas claras entre determinadas formas literárias e as sociedades e períodos nos quais foram originadas ou praticadas; segundo, a existência de continuidades indubitáveis nas formas literárias através e além de sociedades e períodos com os quais têm essas relações”.²⁸

A perspectiva do fragmento acima interessará também para a nossa reflexão na segunda parte desta tese sobre o texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, do escritor Castro Soromenho. Nele, temos um conto tensionado com outras formas literárias que, de certa maneira, e não sem tensões, vislumbrará “descolonizar o conhecimento”.²⁹ Veremos que o texto do autor angolano, talvez mais do que os outros textos, não pode se prender a determinado gênero. Isso acontece por seu próprio momento histórico, pois temos um narrador que não tem condições ainda de ceder a palavra ao povo Lunda, o que acaba originando uma forma toda particular de contar. Nesse momento, não podemos ignorar no decorrer do nosso trabalho que “gênero não é um tipo ideal nem uma ordem tradicional nem uma série de regras técnicas. É na combinação prática e variável e até mesmo na fusão daquilo que constitui, abstratamente, diferentes níveis do

²⁷ WILLIAMS, Raymond. Gêneros. In: *Marxismo e literatura*. São Paulo: Zahar Editores, 1979. p. 180.

²⁸ WILLIAMS, Raymond. Gêneros. In: *Marxismo e literatura*. São Paulo: Zahar, 1979. p. 182.

²⁹ Na falta de outra expressão, valemo-nos de um termo cunhado por Mary Louise Pratt não com a intenção de dizer que o texto de Soromenho seja “pós-colonial”, mas que teve, com certeza, a proposta de romper a estrutura colonial por meio do texto. De qualquer forma, a expressão é válida para o texto de Castro Soromenho à medida que a “descolonização do conhecimento” inclui o dever de compreender as maneiras pelas quais o Ocidente constrói seu conhecimento do mundo em linha com suas ambições econômicas e políticas e ainda subjuga e absorve os conhecimentos de outros e as capacidades produtoras de conhecimentos de outros. Ambos os mecanismos foram de máxima importância na produção de sujeitos do imperialismo e colonialismo. Pensamos que Castro Soromenho, ao tentar conhecer o povo lunda por praticamente toda a sua vida, vislumbrou em toda a sua obra essa “descolonização do conhecimento”. PRATT, Mary Louise. Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante? In: *Literatura e história: perspectivas e convergências*. São Paulo: EDUSC, 1999. p. 21.

processo material social, que o gênero tal como o conhecemos se transforma num novo tipo de evidência constitutiva”.³⁰

Nessa segunda parte nomeada “*Lueji e Ilunga na terra da amizade: uma forma de contar*”, foi preciso, inicialmente, marcarmos algumas particularidades dos caminhos pessoais e, por conseguinte, literários do autor, daí o primeiro subcapítulo intitular-se “Castro Soromenho: da experiência do autor”. No segundo subcapítulo, designado “Para as tensões de uma forma de contar”, por meio de alguns teóricos do conto – que por sua vez não conseguem emoldurar o texto de Soromenho –, adentramos um pouco a primeira fase do autor, que denuncia o quanto a forma literária tensiona-se por meio de duas problemáticas: o narrador e a própria temática da oralidade.

Observaremos que a maneira de narrar *Lueji e Ilunga na terra da amizade* é muito parecida com a narrativa dos outros textos da primeira fase do ex-cobrador de impostos. *A aventura e morte no sertão* (1944) e *A maravilhosa viagem* (1946), por exemplo, aproximam-se bastante da maneira de narrar de uma literatura de viagem e da narrativa poética da maioria de seus textos, o que nos permite refletir sobre o texto trabalhado. O terceiro subcapítulo, cujo título é “Entre a palavra e o silêncio: a memória das pedras e das árvores”, buscaremos compreender como um narrador onisciente, que olha por fora,³¹ não consegue adentrar o mundo de Ialá Mácu e Mutombo Muculo, mas, mesmo assim, esse narrador, num texto que se quer muito como retirado dos “poetas da Lunda”, está no ano de 1945 nadando contra a corrente assimilacionista do império colonial.

A seguir, no texto “Uma forma literária metonímica da construção da identidade nacional angolana”, procuramos entender como essa forma literária termina por refletir a identidade de Angola, mesmo que metonimicamente. Ao fazê-lo, um conto tensionado traz para a cena do debate dois heróis desbravadores que ora são antagônicos, ora são semelhantes na conservação do poder, Ilunga e Quinguri. Ao lado deles, Lueji, a personagem feminina, constitui-se como mito nacional e congrega em si todas as singularidades estruturais (agricultura, fertilidade, política) do povo lunda. Por meio de

³⁰ WILLIAMS, Raymond. Gêneros. In: *Marxismo e literatura*. São Paulo: Zahar, 1979. p. 184.

³¹ Lembramos que tais definições são de POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 51-84. Na “visão com”, o narrador limitar-se-ia ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos. Renunciaria à visão de um Deus que tudo sabe e tudo vê. Na “visão de fora”, haveria a renúncia até mesmo ao saber que a personagem possui e, assim, o narrador limitar-se-ia a descrever os acontecimentos, falando do exterior sem que pudéssemos adentrar os pensamentos, emoções, intenções ou interpretações das personagens. Na “visão por detrás”, ou seja, o domínio total que o narrador possui sobre a vida da personagem e sobre seu destino; sua onisciência que

uma forma literária tensionada, elabora-se a idéia do que comporia a História e identidade de uma nação. O interessante será perceber que esse caminho não se faz sem tensões em Angola, uma vez que está ligado àquele ponto de vista do narrador-relator-etnógrafo-viajante-escritor.

De qualquer forma, ainda que o narrador de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* não dê voz aos personagens, é imprescindível que o texto se construa pela mão de um angolano. O narrador do conto tensionado deseja ultrapassar o distanciamento do narrador-etnógrafo, de Henrique de Carvalho. No entanto, ainda que se construa como letra da resistência conectada com a voz dos movimentos vigentes, que exigem um posicionamento, esse narrador ainda carrega consigo um pouco do ponto de vista daquele narrador *do Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. O resgate do passado significa, nesse momento de 1945, retomar o que os angolanos foram, para decidirem o que querem ser. Se o texto *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda* constituiu-se numa identidade imaginada, é preciso desmistificar, daí o texto de Soromenho delinear, na nossa perspectiva, o pressuposto de uma angolanidade.

A própria maneira de narrar do militar e do ex-cobrador de impostos estrutura, implícita ou explicitamente, uma seleção específica, feita a partir de um ponto de vista também específico. Nesse sentido, sempre na senda de Bakhtin e Williams, toda a forma é uma tomada de posição, uma declaração de princípios, feita em condições que não são da própria escolha do autor, pois este é direcionado pelas circunstâncias históricas em que vive.

Sendo assim, “*Lueji: o nascimento dum império*: as ambigüidades de uma forma histórica” nos permitirá compreender como quarenta e quatro anos depois da publicação do conto tensionado de Soromenho aparece-nos o romance *Lueji: o nascimento dum império* (1989) para pôr em discussão as contradições que envolvem essa tão almejada angolanidade. O romance traz consigo o interesse pela História, que se manifesta na estruturação da própria matéria ficcional.

O texto de Pepetela é marcado por dois planos temporais, o tempo mítico da rainha Lueji – fundadora do Império Lunda, no século XVI – e o fim do ano de 1999, na perspectiva de uma bailarina, professora de Biologia – Lu. Ambas as articulações textuais, tal como estão configuradas no romance, procuram equacionar as contradições

permite saber de onde e para onde se dirige a personagem, bem como o que ela pensa, faz e diz, possibilitando que o narrador se transforme em uma espécie de Deus.

impostas pelos novos tempos, o que significa pensar como se dará de agora em diante a sobrevivência do próprio povo.

Num primeiro momento, no subcapítulo designado “Pepetela: a nação em debate”, delinearemos o percurso de Pepetela e como a forma histórica romance talvez seja a forma propícia para debater a nação (tal como a entende Benedict Anderson). No subcapítulo seguinte, “O nosso espaço é outro”, buscaremos elucidar algumas questões que aparecem na narrativa, tais como a conexão de um passado rural com a existência contemporânea citadina, um espaço que está intimamente ligado à lógica do Muantiânvua e agora tem de arcar com a lógica do capital, a possibilidade de recuperar valores passados sem assumir uma posição apenas regressiva.

Daí surgir no próximo subcapítulo nomeado “Os nossos mitos são outros” o problema da forma enquanto um problema das relações entre o coletivo, representado por Lueji, e a individualidade, representada pelo mito artístico Lu. Depois, no texto intitulado “A forma como instrumento de desalienação”, temos a figura política de Senhor Eugénio, do coreógrafo checo que quer embranquecer o negro e dos símbolos que movimentam uma lógica passadista e que emperram o seguimento do presente: um pseudo-incesto, a lua e a rosa de porcelana.

Até aqui, podemos perceber que Pepetela recorre a um modelo de narrativa que tematiza, ela própria, as ambigüidades de um mundo cindido, herança daquele discurso da conquista vislumbrado por um narrador-relator-etnógrafo-viajante-escritor. Assim, enquanto forma romanesca, veremos no subcapítulo intitulado “A nossa forma é outra: entre a ironia e a utopia” que para tratar desse mundo dividido, no século XX, rumo ao XXI, apenas um narrador não dá conta e tem de expor o ponto de vista de um narrador-escritor frustrado, um narrador onisciente, uma roteirista também frustrada, um compositor em crise criativa, tudo isso envolvido pela força vital de “eus que falam”, tais como Mulaji, Afonso Mabiala, Kondi e Ndumba ua Tembo.

Por fim, se “a teoria dos gêneros, em suas formas abstratas mais familiares, foi substituída por teorias de criatividade individual, de gênio inovador e de movimento da imaginação individual além das formas restritas e limitadoras do passado”, e “o gênero e o tipo perderam sua abstração e generalidade neoclássica, e perderam também seu senso de regulamentação específica”,³² aqui, sempre na perspectiva de Raymond Williams e Bakhtin, pensaremos que tanto o texto de Henrique de Carvalho, o de Castro

³² WILLIAMS, Raymond. Gêneros. In: *Marxismo e literatura*. São Paulo: Zahar, 1979. p. 180.

Soromenho e o de Pepetela são obras de imaginação criativa. Estas encontram sua forma adequada tendo sempre em vista o momento histórico em que foram geradas.

Enfim, para analisarmos os três textos, teremos sempre em mente que a forma literária é historicamente formada ao registrar o processo social a que deve a sua própria existência. Dentro dessa existência, há artefatos que lhe dão coerência, e entendê-los é adentrar o espaço angolano e, conseqüentemente, adentrar o pensamento africano que está em constante tensão com o pensamento europeu. Assim, a partir desses textos, será possível descortinar projetos de uma nação que ora se complementam ora se contrapõem. Tudo isso requer, sem dúvida, não só o saber da obra por dentro, como também o da sociedade fora dela. Nesse sentido, escrever é sempre posicionar-se, sobretudo se lembrarmos que saímos de um narrador-etnógrafo que fora substituído num conto tensionado por um narrador contador-onisciente que olha por fora com ganas de narrar por dentro; no romance, para tentar dar conta das ambigüidades da contemporaneidade, desdobra-se em outras vozes para debater algumas questões fundamentais intencionando compreender o processo de construção de Angola.

2. LITERATURA DE VIAGEM: UMA FORMA DE OLHAR

2.1. Projeto Colonial E Forma Narrativa: o narrador etnógrafo³³

*Debaixo do fogo intenso,
Onde só brilha formosa,
Sinto n'alma ferverosa
O desejo de a abraçar:
É a minha terra querida,
Toda d'alma – toda- vida,
Qu'entre gozos foi fruída
Sem temores, nem pesar.*

(José da Silva Maia Ferreira – *A Minha Terra!*)

A viagem de Henrique de Carvalho se fundamenta numa expectativa comercial de conquista, de conhecimento, de mudança, e tais expectativas podem ser de grande valia para se conhecer uma sociedade e suas transformações. O “olhar etnográfico” é sempre um olhar atento para os aspectos culturais e comportamentais de uma sociedade – o tratamento dispensado às mulheres e crianças, os ambientes internos, a educação, as relações entre as classes sociais e pessoais, os gostos e as intenções. A literatura de viagem, uma das mais antigas formas literárias³⁴, depende e contém os componentes espaciais daquilo que narra e também se vai tecendo a partir do olhar do outro. Ao mesmo tempo, a geração dessa forma textual depende de uma zona prévia de contato.³⁵

Sabemos que a contribuição das grandes expedições organizadas durante o século XIX foi certamente decisiva para a formação dessa forma “literatura de viagem”³⁶, quando, então, os portugueses foram obrigados a recorrer ao conhecimento científico

³³Entendo por etnógrafo aquele que faz um estudo descritivo dos diversos grupos etnolinguísticos, de suas características antropológicas, sociais, aquele que faz um registro da cultura material de um determinado povo.

³⁴Ainda que o nosso interesse vá em direção a um livro português, não significa que a forma literária literatura de viagem tenha se originado em terras portuguesas ou tenha ficado restrito a elas. Já no século XIII, o livro de Marco Polo sobre suas jornadas ao Oriente tornou-se muito popular. Uma outra obra, anterior ainda, a *Viagem de São Brandão*, cuja versão manuscrita mais antiga data provavelmente do século XII, influenciou as navegações lusas e o ideal de busca do Paraíso terrestre que a ela se prendeu nos seus primórdios. CORTESÃO, Jaime. *História da Expansão Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1993.

³⁵No decorrer do nosso trabalho nos valeremos desse termo cunhado por Mary Louise Pratt. No entanto, vale dizer que a autora está vinculada a uma perspectiva dos Estudos Culturais, diferentemente do nosso interesse que busca as condições de produção de uma determinada forma literária – no caso a literatura de viagem .

³⁶Lembramos que os escritos de viagens que narram a aventura lusa por terras desconhecidas, produzidos a partir do século XV, constituíram um gênero na história literária portuguesa no qual um conjunto de

dos territórios para justificar a sua autoridade, tanto perante os africanos quanto perante os europeus. Sob esse aspecto, e pensando já em Henrique de Carvalho, devemos lembrar que, antes mesmo que esse conhecimento científico figurasse nos textos de Henrique de Carvalho, como fato natural e indiscutível, as concepções que orientavam seu olhar sobre o povo lunda já haviam dominado os meios científicos, desde a publicação de *A origem das espécies*, de Charles Darwin.

A teoria darwiniana foi fértil de novas deduções, tais como o determinismo geográfico do geógrafo alemão Friedrich Ratzel, que em 1882 publicou sua principal obra, *Antropogeografia: fundamentos da aplicação da geografia à história*, influenciado não só por Darwin, mas também por Friedrich Hegel (1770-1831), um pilar do pensamento hegemônico de fins do século XVIII e de todo o século XIX. Segundo a *Filosofia da História Universal* de Hegel, a aistoricidade da África decorreria de duas razões interdependentes: a primeira porque a história era entendida como sendo própria do Velho Mundo, que excluía a África subsaariana, e a segunda porque o africano era concebido como sem autonomia para construir a sua própria história.³⁷

obras estabeleceu uma tradição freqüentemente retomada desde os século XVI. Ficamos sabendo com Joaquim Barradas de Carvalho que os primeiros tipos de relatos compõem-se de crônicas, descrições de terras, diários de bordo, roteiros e guias náuticos. Ainda segundo o autor, são quinze as obras relativas à viagem produzidas entre meados do século XV – período que pode servir de marco para o início desse tipo de produção em Portugal até os primeiros anos do século XVI quando o número de títulos tem uma significativa expansão: “Concentremos inicialmente a nossa atenção numa amostra que nos parece suficientemente representativa e que nos é dada por aquilo a que poderemos chamar a *literatura portuguesa de viagens da época dos Descobrimentos*, isto é, a literatura portuguesa de viagens da Segunda metade do século XV e primeiros anos do século XVI. Mais precisamente: a literatura portuguesa de viagens que se estende de 1453, data da redacção por Gomes Eanes de Zurara da *Crónica dos feitos de Guiné*, até 1508, data em que Duarte Pacheco Pereira deixou inacabada a redacção do seu *Esmeraldo de situ orbis*. CARVALHO, Joaquim Barradas de. *O renascimento português* (em busca da sua especificidade) Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1980.

³⁷Vale reiterar que isso não nasce de um dia para o outro, essa “forma de olhar” nasce a partir dos “descobrimentos”, portanto, no século XV. De acordo com Joaquim Barradas de Carvalho: “Toda uma nova literatura nasce então. Uma nova literatura que teve obrigatoriamente autores novos. Autores forçosamente muito diferentes dos seus predecessores. Como relatores, existiam na Idade Média os cronistas. Na alvorada de uma nova idade outros relatores surgem: são os autores da chamada literatura de viagens. Homens novos, vivendo num outro clima social e mental, homens com outros interesses e tendo uma nova escala de valores para julgar as coisas e os acontecimentos. A sua origem, o seu meio social, o seu gênero de vida, são diferentes. E com o seu gênero de vida, a sua consciência. E no entanto, observando-os de perto, verificamos que existem, mesmo entre eles, diferenças bem nítidas. A sociedade não é homogênea e, conseqüentemente, a literatura também o não é, mesmo se atentarmos numa só parcela desta literatura e desta sociedade. Existem os cronistas, ainda nos moldes medievais; surgem os que descrevem terras que directamente conheceram, ou que conheceram apenas através de relatos de outrem; surgem os que relatam os acontecimentos dia a dia, ao sabor das peripécias das viagens; surgem ainda os técnicos de navegação que escrevem os roteiros, os livros de geografia, os livros de cosmografia, os regimentos de navegação ou guias náuticos. Podem mesmo encontrar-se alguns que fazem de tudo um pouco: são ao mesmo tempo roteiristas, geógrafos, cosmógrafos e às vezes também historiadores e cronistas. CARVALHO, Joaquim Barradas de. *O renascimento português* (em busca da sua especificidade) Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1980. p. 17

Essa foi uma base teórica importante na historiografia do século XIX, ao lado da teoria darwiniana, que acreditava que a luta entre as espécies – inclusive a espécie humana - dar-se-ia basicamente pelo espaço. Nesse sentido, os homens procurariam organizar o espaço para garantir a manutenção da vida, organizar o que Mary Louise chamou de “zona de contato”, à qual nos referimos antes:

(...) ‘zona de contato’ é uma tentativa de se invocar a presença espacial e temporal conjunta de sujeitos anteriormente separados por discontinuidades históricas e geográficas cujas trajetórias agora se cruzam. Ao utilizar o termo ‘contato’, procuro enfatizar as dimensões interativas e improvisadas dos encontros coloniais, tão facilmente ignoradas ou suprimidas pelos relatos difundidos de conquista e dominação. Uma ‘perspectiva de contato’ põe em relevo a questão de como os sujeitos são constituídos nas e pelas suas relações uns com os outros. Trata as relações entre colonizadores e colonizados, ou viajantes e ‘visitados’, não em termos da presença comum, interação, entendimentos e práticas interligadas, freqüentemente dentro de relações radicalmente assimétricas de poder.³⁸

Dessa perspectiva é que a Lunda passa a ser um espaço de encontros coloniais, pois ali entram em contato pessoas geográfica e historicamente separadas umas das outras, sendo essas relações ao mesmo tempo contínuas e associadas a circunstâncias de coerção e desigualdade. Leia-se, por exemplo, o que escreveu Henrique de Carvalho:

A indolência, o torpor, a preguiça, a repugnância ou negação ao trabalho, enfim a ignorância, atrofiando-os e concorrendo para os tornar de uma submissão extrema, não lhes permite o cultivo da inteligência. Não sabem sequer como evitar as causas de doenças. As lutas e guerras que se sucedem pelo desejo de uma melhor existência, do que a que tem nos lugares que abandonam, são motivos de extinção ou expulsão dos povos mais desfavorecidos. E, finalmente, o abandono e isolamento em que os têm deixado as nações civilizadas, que outrora exploraram o que havia de melhor em suas terras, mais tem concorrido para as péssimas condições sociais em que vivem estas tribos. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 179.)

A partir do trecho citado, notamos que o espaço do encontro colonial, constituindo-se como uma “zona de contato”, acaba por corroborar o sistema classificatório que perpassava as teorias naturalistas. Essa “classificação” integrou o discurso político-ideológico europeu justificado pela colonização e pelos diversos imperialismos de fins do século XIX. Logo, a obra de Henrique de Carvalho teve inegável importância na definição, imaginação e formulação do que era a África para o império português. Assim, o termo “africano” vai ganhando e construindo um

³⁸ PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. de Jézio Hernani Bonfim Gutierrez. Bauru, São Paulo: EDUSC, 1999. p. 32.

significado preciso: “indolente, “preguiçoso”, “sem inteligência”, “ignorantes”, “apatia”, em suma, incapaz: todos esses adjetivos convergem para uma imagem de inferioridade e primitivismo. De imediato, já nos vale pensar que, para se constituir como nação, mais tarde, será preciso uma forma textual que conteste tais valores, no entanto, isso não se fará sem tensões, sobretudo porque esses significados, como veremos, estão entranhados em Castro Soromenho.

De qualquer forma, na senda de Edward Said³⁹, é preciso compreender que todo o *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda* está montado numa persistência e durabilidade de sistemas discursivos hegemônicos altamente organizados que emprega muitos dispositivos para exprimir, indicar, intercambiar e principalmente representar. Assim, note-se no excerto que esse foi um modelo classificatório que permitiu imaginar, definir, formular e configurar, ao longo dos anos, o “deslumbramento” do olhar sobre a África, deslumbramento que se sedimentou na zona de contato e acabou por tecer os *leitmotifs* de uma estética que se apresenta condicionada por relações práticas de coerção e por ideologias que as justificam, fundamentando nos valores hegemônicos a compreensão das novas terras e populações incluídas no sistema imperialista que vai da suposta civilização à suposta barbárie.

Sucede que o viajante, homem saído de um meio civilizado, quando entra no centro da África, já ali chega cheio de tédio pelas grandes contrariedades que encontra diariamente, pela falta de comodidades, pelos sacrifícios que fez e até perigos que teve de correr. Esquece-se de que as coisas mais insignificantes do lar doméstico só lhe devem aparecer como recordação saudosa; que a sua família se resume ao pessoal que o acompanha, e que este está para com ele num grande atraso de civilização. A própria língua que esse pessoal fala, pela deficiência dos termos, é causa de grandes embaraços, pois se ao europeu afluem muitos vocábulos para a mesma idéia e construções diversas para a exprimir, o seu pessoal e as tribos com quem se vê em contato apenas tem um vocábulo para diversos objetos, ou mudando-lhe os prefixos transformam um nome numa ação e vice-versa; fatos que se agravam quando fazem um discurso a um intérprete, tendo o viajante de aguardar por muito tempo a resposta, o que de certo o impacienta e lhe aumenta as contrariedades. (Expedição Portuguesa ao Muantiãnvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*, p. 6.)

Perceba-se que a colonização representava “o sacrifício”, pois a ela cabia “civilizar” as raças “atrasadas” e “inaptas” que só iriam se “beneficiar” com o domínio europeu pautado no expansionismo territorial. O maior sinal de decadência de uma sociedade consistiria na perda de território, enquanto o expansionismo seria algo inevitável para a sociedade que estivesse progredindo. Palavras-chave como “civilizar”,

³⁹SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

“expandir” e “conquistar” são legados das teorias de Hegel, Darwin e Ratzel, fortemente ligadas ao momento histórico de Henrique de Carvalho, no âmbito de uma mentalidade que se corrobora no momento histórico⁴⁰ que aqui nos interessa – de novembro de 1884 a fevereiro de 1885, com a Conferência de Berlim. A partir dela é que escreve Henrique de Carvalho:

(...) é, pois, necessário que se estabeleça toda a verdade, e que Portugal, acumulando as provas irrefragáveis que possui, nem por um momento ceda o lugar que lhe compete como nação colonial e civilizadora. (Trecho da carta ao Conselheiro Henrique de Barros Gomes – Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*, s/p.)

Segundo Isabel Castro Henriques, “as decisões tomadas em Berlim (1884-1885) abriram caminhos para uma desestruturação das unidades políticas e étnicas: o grande conjunto lunda, que integrava os quiocos e era aparentado com os imbangalas, encontrase, como tantos outros, partilhado e repartido entre três potências coloniais: Portugal, Inglaterra e Bélgica”.⁴¹ Diante de uma Angola inventada pelos europeus, o termo zona de contato nos serve à medida que enfatiza as dimensões interativas, improvisadas e desiguais dos encontros coloniais. Interativas porque valem como instrumento propagandista do sistema, e improvisadas porque se constroem a partir de um olhar testemunhal, pondo em questão, a meu ver, o modo como os sujeitos coloniais são constituídos *nas* e *pelos* relações entre colonizadores e colonizados ou viajantes e visitados, em interação e trocas no interior de relações assimétricas de poder.

Assim, o que chamei “invenção” parece ficar mais evidente no universo da escrita, mesmo porque, para o europeu, no final do século XIX, havia um interessante leque de opções, todas fundadas no pressuposto da subordinação e vitimização do nativo. Uma dessas opções é o prazer no uso do poder – o poder de observar, governar,

⁴⁰Momento histórico esse marcado também pelo Evolucionismo Cultural. São duas correntes diferentes que vigoram no século XIX (a teoria darwinista e o evolucionismo cultural) Enquanto a Teoria da Evolução está ligada ao biológico, o Evolucionismo Cultural está ligado à Antropologia. A teoria darwinista “não implicava uma direção ou progresso unilineares, [enquanto] as idéias filosóficas de Spencer levavam à disposição de todas as sociedades conhecidas segundo uma única escala evolutiva ascendente, através de vários estágios. Essa se tornaria a idéia fundamental do período clássico do evolucionismo na antropologia. (...) a perspectiva evolucionista em antropologia baseava-se num raciocínio fundamental: reduzir as diferenças culturais a estágios históricos de um mesmo caminho evolutivo.” CASTRO, Celso (Org). *Evolucionismo Cultural – textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2005. p. 26-27

⁴¹ HENRIQUES, Isabel Castro. *Percursos da modernidade em Angola: dinâmicas comerciais e transformações sociais no século XIX*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical; Instituto da Cooperação Portuguesa, 1997. p. 15.

controlar e tirar proveito de territórios e povos distantes⁴². Daí é que derivam as viagens de descobertas, a anexação, a administração, o comércio rentável, as expedições e exposições eruditas, os espetáculos locais e a formação de uma nova classe de governantes e especialistas coloniais⁴³. A zona de contato implica constitutivamente essas ambigüidades do princípio ideológico do texto, que constitui o nativo no cenário histórico ao mesmo tempo que o reduz a indivíduo a ser governado e dirigido, essa será uma das vertentes em tensão na forma literária nos anos de 1945 (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*) e 1989 (*Lueji: o nascimento dum império*), ou seja, como inserir o personagem angolano no texto se este é multifacetado? Para perturbar ainda mais essa inserção, vejamos como Soromenho relata a experiência de Silva Porto no universo angolano:

No descanso da sua lida comercial, Silva Porto debruça-se sobre o seu *Diário* e vai anotando tudo quanto vê e lhe vem ao conhecimento, quer se trate da história dos povos

⁴²O valor econômico de Angola assenta-se, entre outros artefatos, na exploração de minerais. Especificamente na Lunda funciona a Companhia dos Diamantes em Angola, Diamang, que fez, durante o tempo colonial, a exploração diamantífera da região. Aliás, foi a Diamang que construiu o Museu do Dundo, museu etnográfico no qual Lu (do romance *Lueji: o nascimento dum império*) recorrerá para embasar as suas pesquisas. De qualquer forma, não nos enganemos, pois, segundo Luiz Felipe de Alencastro “A rede de fortins interioranos que – desatravancava o trato sertanejo drenando-o para Luanda e Benguela – será um trunfo decisivo para o domínio multissecular de Portugal no Atlântico Sul. Terá sido, de fato, no território angolano que a imbricação da pilhagem direta com o comércio ultramarino atinge uma intensidade sem paralelos. Parte da historiografia deixou-se impregnar pela interpretação que concebe a conquista de Angola como uma seqüência de combates visando o domínio de uma região rica em minerais e terras próprias para a colonização. Enfoque propriamente surrealista que oculta o essencial: a região foi o teatro de uma devastadora caça de homens no movimento constitutivo do mercado mundial na Época Moderna.” ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O Trato dos Viventes- Formação do Brasil no Atlântico Sul*. Companhia das Letras, 2000. p. 76

⁴³ Para entender melhor sobre do que estamos falando, sugerimos a leitura de HOCHSCHILD, Adam. *O fantasma do rei Leopoldo – uma história de cobiça, terror e heroísmo na África Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Este livro é interessante não somente porque nos possibilita saber mais sobre uma região que chega a se confundir com a Lunda, o Congo, mas também porque nas últimas décadas do século XIX, quando as potências européias se lançaram vorazmente sobre a África, uma figura muito peculiar se apropriou através do *lobby*, astúcia e crueldade dum vasto e inexplorado território que circundava o rio Congo, o curioso é que o fez sem nunca ter estado lá. Estamos nos referindo ao rei belga Leopoldo II. Este, de personalidade ambiciosa e egocêntrica, levou a cabo uma pilhagem genocida e escravagista que dizimou cerca de 10 milhões de vidas, metade da população local, sem contar as mutilações em vida dos naturais. Leopoldo fez fortuna com a extração da borracha, marfim e minérios vários. Criou especialistas em África como Henry Morton Stanley e a crueldade do monarca culminou com a criação do primeiro grande movimento pelos direitos humanos no século XX. Os esforços de personalidades como George Washington Williams (americano), Konrad Korzeniowski (polonês conhecido como Joseph Conrad), Herzekiah Andrew Shanu e principalmente de Edmund D. Morel (inglês), Roger Casement (irlandês) e William Sheppard (negro norte-americano), que tal empreitada pôde ser levada a efeito. Vale dizer que os interesses de D Leopoldo em relação ao Congo pode ser considerado um dos motivos para o desencadeamento da partilha da África, mas, de acordo com Leila Leite Hernandez, o segundo foi “a frustrada corrida de Portugal por seus interesses em torno do ‘mapa cor-de-rosa’, anunciado em outubro de 1883 e materializado em 1886. Esse projeto pressupunha a ligação de Angola e Moçambique, do Atlântico até o Índico, abrangendo quase toda a Zâmbia e o Zimbábue numa só província ‘Angolomoçambicana’.” HERNANDEZ, Leila Leite. Op. Cit. p. 61

e suas terras, quer do trato do negócio. A vida dos sobas preocupa-o bastante. Faz o seu retrato físico e moral, põe a nu toda a sua política para com os negros e brancos sertanejos – tudo com o fim de facilitar a vida dos que vierem na sua pegada e, sobretudo, para marcar a prioridade das descobertas no centro africano.⁴⁴

(...)

Silva Porto tem pressa de chegar. Encontra-se um branco no sertão, e embora não saiba quem é, isso não importa, porque, pensa, não deixará de ser um comerciante português de Moçambique, possivelmente de Tete, um homem da sua raça, que lhe vai falar na sua língua, há mais de meio ano afastada de seus ouvidos.⁴⁵

Paralelamente num texto de Soromenho de 1944 que ainda delineia algumas ambigüidades constituídas não somente por “Silvas Portos” que se debruçam sobre o seu diário, anotando tudo quanto vêem, como também, no século XIX, por Henrique de Carvalho, que registra exaustivamente, nos mínimos detalhes, o universo lunda. O esforço de escrita histórica do “vencedor” é destinado a libertar os elementos capazes de “provar” os direitos portugueses à dominação dos territórios e dos homens africanos; não se trata de maneira nenhuma de definir o conhecimento do passado, mas de tomar posse do território e a partir da zona de contato dar conta das “maneiras de dizer” capazes de servirem o projeto colonial português. O grande desafio das formas literárias futuras será o de romper essas premissas.

Configura-se o ano de 1887 como o da ocupação da capital do Império Lunda – a Mussumba – pelos quiocos. Convém marcar bem essa data porque ela corresponde também à retirada da missão portuguesa que, sob o comando de Henrique de Carvalho, procurava criar uma situação em que os colonizadores portugueses fossem autorizados pela corte lunda e pelas populações lundaizadas. Os portugueses tinham utilizado desde muito cedo a via diplomática, multiplicando os acordos e os tratados. Os documentos implicavam o reconhecimento, mesmo que limitado, das autoridades africanas. Nos documentos, tornados públicos por Carvalho, encontra-se um grande número de tratados, alguns dos quais assinados pela totalidade das personalidades políticas lundas.

Imbuído do projeto colonial, mais à frente no texto intitulado “Para uma personalidade histórica”, veremos que Henrique de Carvalho quis provar que as fronteiras resultantes da Conferência de Berlim destruíram as estruturas políticas que as populações africanas tinham organizado durante séculos. Daí o major português recorrer à história oral africana para se opor à gana de outros estados. Fato é que o espaço é sempre postulado nos poderes de observação, registro e ordenado pelo sujeito

⁴⁴ SOROMENHO, Castro. *A aventura e a morte no sertão*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943. p. 53.

⁴⁵ Idem. p. 54.

“autorizado”. Esse sujeito escreve porque pode escrever e decide “o quê” e “como na representação das coisas”, sempre socialmente e contextualmente regulado, já que as representações culturais dialogam permanentemente com as práticas históricas.

Essas práticas históricas entendem a Lunda como espaço a ser ainda explorado, pois, de acordo com elas, é uma terra povoada não por homens normais, mas, sim, por “selvagens sem civilização”, “sem cultura”, merecendo por isso ser estudada e registrada. Posto isso, *o outro* só pode ser caracterizado por um olhar sincrônico, preciso e estático do outro, atraído sobretudo pelos aspectos falsamente primitivos dos africanos e destinado a servir os objetivos do imaginário – simbólico colonizador. Um olhar que desconsidera a historicidade desse outro, amarrado aos interesses do presente colonial. Essa será uma das crises existenciais da personagem Lu no romance *Lueji: o nascimento dum império*: quais são os registros Históricos que suportam a História de Angola? A História colonial? A História oral?. De toda forma, parece-nos que tal literatura constrói uma lógica cruel, quase obsessiva e louca, nas palavras de Fábio Landa:

Uma idealização de si mesmo, uma atitude de auto-suficiência, desprezo pelo objeto, um jogar-se onipotentemente para dentro do corpo do outro, apoderar-se onipotentemente desse corpo, manipular, roubar e desgastar o corpo do outro, um imaginar estar lutando contra forças incomensuráveis do outro – os atributos positivos dados a si mesmo, de beleza, bondade, sabedoria: e ao outro, as condições de contaminação, podridão, um poder maléfico infinito.⁴⁶

A literatura de viagem (que constrói-se aqui atrelada à literatura colonial) como forma discursiva reinventa uma “idealização do colonizador”, a partir do colonizado, e alimenta o imaginário europeu calcado numa “atitude de auto-suficiência” – atitude, aliás, já formalizada pelas teorias naturalistas sobre os outros mundos. Ao mesmo tempo, essa literatura de viagem tenta compreender os caminhos pelos quais o Ocidente constrói seus conhecimentos, alinhado às suas ambições econômicas e políticas. Dessa forma, embora os documentos convenientemente impliquem certo reconhecimento das autoridades africanas, o que não se deve desprezar são as artimanhas do discurso histórico que impregnam o texto de Henrique de Carvalho:

Poderíamos seguir o mesmo sistema, em prol do progresso, da civilização e da humanidade no seio do continente africano, trabalhando com entusiasmo e dedicação,

⁴⁶ LANDA, Fábio. Olhar-louco. In: NOVAES, Adauto. (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 431.

embora por todos olvidados, porque nós somos pouco expansivos e apregoadores dos próprios feitos – poderíamos, se as outras nações não quisessem esbulhar-nos de toda a glória e ainda de todos os direitos, fazendo-nos as mais flagrantes injustiças, dirigindo-nos as mais cruéis acusações!

(...)

Quanto maior for a diferença entre a nossa civilização e a do povo que queremos estudar, tanto mais necessário se nos torna para que falemos e compreendamos bem a língua ou dialeto dele, que vivamos da vida desse povo ou dessa tribo e que pensemos intimamente, servindo-nos dos mesmos termos e das mesmas locuções e alusões que nos devem levar ao cérebro as imagens dos objetos locais e as sensações das mesmas comoções psíquicas e comparações que tais objetos estabelecem, na mente desse povo, e sintamos essas comoções ou as compreendamos como ele as sente, como ele as concebe. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*, s/p.)

Os representantes da ciência portuguesa interessam-se pela antropologia física que permita acumular indicações que confirmem a inferioridade racial dos negros, o que só pode ser levado a efeito ao custo da negação das alteridades e, principalmente, às custas de uma falsa modéstia: “nós somos pouco expansivos e apregoadores dos próprios feitos”, “poderíamos, se as outras nações não quisessem esbulhar-nos de toda a glória e ainda de todos os direitos, fazendo-nos as mais flagrantes injustiças”. Não se pode negar que Henrique de Carvalho estivesse preenchido de *boas intenções*, mesmo porque essas *boas intenções* foram compatíveis com a sua realidade histórica, o autor ainda tinha uma formação militar.⁴⁷ De qualquer forma, pensar de imediato nessas boas intenções de Henrique de Carvalho é delinear sempre um dos contornos da zona de contato e uma das tensões textuais entre o saber local e o saber colonial. Isabel Castro Henriques nos diz:

O major Henrique de Carvalho deixava-se arrastar pelos seus fantasmas, pois o seu projeto africano estava longe de ser normalmente aceito pelos homens que asseguravam a gestão dos negócios políticos. É certo que a África começava a estar de novo na moda, mas ela só conseguia interessar um grupo reduzido da burguesia. Mais ainda: contava muito pouco no orçamento do Estado. Carvalho queria «dar» à África, ao passo que o Estado e os Portugueses só queriam «receber». O desfasamento é demasiado importante, o que explica que Carvalho tenha sido preso, vítima da paixão humanista que consagrava aos Africanos.⁴⁸

As reflexões da historiadora vêm para elucidarmos o excerto anterior de Henrique de Carvalho, pois nesta carta dirigida ao Conselheiro Henrique de Barros Gomes o discurso da literatura de viagem forja o conceito da *mística reciprocidade*,

⁴⁷ Discutiremos as “boas intenções” de Henrique de Carvalho no texto intitulado “Para Henrique de Carvalho – uma personalidade histórica”.

⁴⁸ HENRIQUES, C. Isabel. Op. cit. p. 55.

ainda que nela exista uma impressão de boa vontade. O fato é que ela se assenta sobre as mesmas bases ideológicas e discursivas da política colonizadora. Assim, penso que esse narrador etnógrafo travestido de viajante naturalista que lança mão de um olhar essencialmente científico e se associa ao aparato estatal de maneira vigilante sucumbe- a partir do discurso textual- à lógica periférica da zona de contato, que permite apenas que se absorvam as ambições territoriais do império, por melhores que sejam as suas intenções.

A literatura de viagem abraçou a Antropologia e a Etnografia inspiradas provavelmente pelas teorias já elencadas, o que explica que Henrique de Carvalho tenha procurado compreender, por meio de uma pesquisa aparentemente objetiva, o ritmo e o rumo do desenvolvimento sociocultural do povo lunda no pressuposto de que todo e qualquer desenvolvimento responderia às mesmas etapas sucessivas e obrigatórias. Isso posto, a conclusão foi a de que os “negros eram desprovidos de emoções ou qualquer tipo de inteligência”. Segundo as teorias evolucionistas/naturalistas/deterministas, os estágios de desenvolvimento caminhavam do mais simples ao mais complexo, e a repetição desse modelo levou ao enfoque unilateral dos processos sócio-culturais com prejuízo das especificidades.

A tríade viagem-natureza-discurso-da-conquista foi forjada no texto dentro das teorias deterministas, moldada por um aparente reconhecimento, pela máscara das “boas intenções”. Segundo tais pressupostos, independentemente do ponto em que se encontrasse, todo e qualquer processo sócio-cultural estaria fadado ao progresso⁴⁹ e os povos africanos somente conheceriam o progresso se domesticados e se tivessem os ensinamentos dos “beneméritos da sciencia” (Carvalho, 1890):

E de mais, V. Ex.^a hoje o conhece como um daqueles que melhor o sabem, será esse o meio único, de patentearmos a todas as nações os serviços que Portugal sempre tem prestado à civilização de toda a África, desde que a descobriu, percorreu e explorou, e afirmamos que podemos satisfazer à necessidade impreterível, que temos, de não perder o lugar na dianteira dos que pretendem na atualidade resolver todos os problemas que mais importam ao progresso da ciência acerca dos melhores e mais rápidos processos de elas se civilizarem, sem ser necessário lançar mão de meios violentos, perseguindo-as

⁴⁹Conforme nos lembra Omar Ribeiro Thomaz, tal discurso reitera-se no ano de 1930 através do “novo” código legal do império. Ele nos recorda as falsas intenções do império português: “... cabia ao poder português codificar os ‘usos e costumes’ dos distintos grupos étnicos do império, sem interferir de forma contundente na organização social existente e no direito consuetudinário. Poder-se-ia, assim, melhor administrá-los, respeitando as especificidades culturais dos indígenas, sem, contudo, abrir mão da sua incorporação progressiva, que se faria por meio de uma convivência pacífica com os colonos – que deveriam ser, em todos os seus aspectos, um elevado exemplo moral –, e por meio da ação das missões religiosas. THOMAZ, Omar Ribeiro. Op. cit., 2002. p. 75.

ou eliminando-as. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. s/p.)

Enfim, a zona de contato, ao mesmo tempo que invoca a presença espacial e temporal de sujeitos cindidos, também evoca o instrumento que enfatizou as dimensões interativas e improvisadas dos encontros coloniais: o discurso da conquista. A “perspectiva de contato” põe em relevo a questão de como os sujeitos são construídos dentro de um texto que se constitui a partir do projeto colonial, e porá em tensão os pares dicotômicos (colonizador/colonizado, civilizador/civilizado, explorador/explorado, conquistador/conquistado) (negro/ branco). Tais pares potencializarão toda a fala dos personagens de *Lueji: o nascimento dum império* e a impossibilidade de comunicação em *Lueji e Ilunga na terra da amizade*.

O discurso da conquista nascido da zona de contato, que por sua vez é construída pelas teorias vigentes, endossava o argumento de que o imperialismo contribuiria para o progresso dos *povos atrasados*. O mundo lunda entra na literatura nos termos de uma descrição trabalhada em moldes empíricos e descritivos (relação observação-experiência) com origem na zona de contato. É ela que impõe à Lunda uma situação de objeto e perturbará, por exemplo, o narrador de *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, que não conseguirá adentrar o mundo africano.

O processo evolutivo natural da Lunda foi rompido pela zona de contato ao ser urdido sob a pena colonial. O texto de Henrique de Carvalho memoriza/eterniza a gênese do que viria a ser Angola ao mesmo tempo que a violenta, e dessa complexa rede vinga um texto que é base ficcional de um conto tensionado e de um romance histórico. A partir da zona de contato temos a perspectiva de um mundo representado, e é essa representação que suscitará o embate entre a história contada e a História que se quer contar.

2.2. *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda: de uma forma de olhar*

*Navega pois, meu madeiro
Nestas águas d'esmeraldas,
Vai junto do monte às faldas
Nessas praias a brilhar!
Vai mirar a natureza
Da minha terra e beleza,
Que é singela, e sem fereza
Nesses plainos d'além-mar!*

(José da Silva Maia Ferreira- *A Minha Terra!*)

Vimos que, ao longo do século XIX, o discurso científico conquistou ampla legitimidade no mundo ocidental, definindo pressupostos teóricos, metodológicos e temáticos. Tais pressupostos viriam no texto de Henrique de Carvalho para desvendar os mistérios do que viria a ser a natureza angolana, pois se acreditava que a ciência alcançaria progressivamente essa “compreensão universal” de modo a assegurar pleno controle humano não somente sobre as forças naturais, como também sobre o próprio povo lunda.

Tal foi a força do olhar científico nesse período em que os próprios indivíduos e grupos humanos passaram a ser considerados passíveis de análises como aquelas voltadas ao mundo natural. Nesse período da crescente valorização dos poderes da razão, pesquisaram-se evidências biológicas e culturais empíricas para qualificar as diferentes raças, emprestando-se metodologias das ciências naturais; logo, frutos dos procedimentos científicos, as conclusões conquistavam o estatuto de verdades neutras e absolutas, ou seja, o olhar “branco” vindo dos chamados países civilizados estava representado no olhar dos viajantes que ajudaram a construir uma nova consciência planetária ao desbravar o interior tanto da América como da África desde a metade do século XVIII e durante todo o XIX – por meio desse olhar a obra incursiona no mundo do imaginário. A problematização do romance girará justamente em torno desses resultados imaginários introjetados num espaço com outra lógica existencial.

Vemos no *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda* que o narrador etnógrafo passou a buscar “leis explicativas” sobre as estruturas sociais e comportamentos coletivos em sua relação com o tempo e o espaço:

(...) Só desta maneira se poderão fazer estudos comparados, extrair as leis e preceitos que na prática se devem observar, formular as instruções convenientes para a melhor orientação de trabalhos científicos e administrativos, publicar revistas mensais de propaganda, em que fiquem coordenados todos os assuntos devidamente estudados para serem apreciados e sujeitos à crítica sensata, que elucida e frutifica, enfim, para que de todo este trabalho já possível saiam livros de cunho oficial com a ilustração indispensável, não só para se corrigirem tantos erros e censuráveis interpretações de estrangeiros e nacionais, largamente disseminados na maior parte dos livros de vulgarização que correm pelo mundo civilizado, mas também para que se possam assentar as bases sobre que se deve inaugurar uma nova fase da regeneração dos nossos domínios africanos, a par das aspirações que temos sido levados, pela que se implantou na metrópole e progressivamente tem caminhado nos últimos quarenta anos. (Expedição Portuguesa ao Muantiãnvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. s/p.)

A narração do expedicionário, em primeira pessoa, assume contornos subjetivos, embora tenha tentado a objetividade descritiva, e vai sendo construída com as impressões e informações adquiridas com a experiência do viajante que recolhe registros entre o povo lunda. Esses registros são pautados em “leis” que simplesmente identificam os africanos com designações apresentadas como inerentes às características fisiológicas baseadas em certa noção de raça negra norteadas pelas teorias deterministas.

O relato de Henrique de Carvalho alimenta essa representação ao transcrever no texto um espaço que está agregado aos significados de uma orientação do coletivo. Em seu texto, esse coletivo é mais fortemente representado pelo pronome “eu”, que veremos mais tarde ser o elemento que marca a ponte entre ciência e sentimento coletivo que se deve, provavelmente, ao advento da literatura de viagem enquanto indústria editorial:

Em parte pelo advento do movimento abolicionista, e em parte pelo estabelecimento da literatura de viagem enquanto uma indústria editorial rentável, o padrão sentimental consolidou-se muito rapidamente nas décadas de 1780 e 1790 como uma poderosa forma de representação das relações coloniais e da fronteira imperial. Tanto no relato de viagem quanto na literatura imaginativa, o sujeito doméstico do império encontrava-se preparado para partilhar novas paixões, identificar-se com a expansão de uma nova forma, por meio da empatia com heróis/heroínas-vítimas individuais. Não inesperadamente, tais retóricas subjetivistas e perpassadas pela empatia eram vistas como estando em disputa com a autoridade da ciência. As resenhas literárias fervilhavam com discussões sobre como livros de viagem deveriam ser escritos numa era ilustrada, sendo que as duas principais tensões estavam entre o relato ‘ingênuo’ (popular) e o letrado, e entre o relato e a escrita informacional e experiencial. Debates estilísticos quanto aos valores relativos da ‘ornamentação’ e da ‘verdade nua’ freqüentemente refletiam as tensões entre o homem de ciência e o homem de sensibilidade, ou entre o escritor letrado e o popular.⁵⁰

⁵⁰ PRATT, Mary Louise. Op. cit. p. 157.

Interessa-nos dizer que essa indústria acaba moldando as representações de uma forma de olhar e, da mesma maneira, tais representações moldam as expectativas dos viajantes que vão esculpindo seu olhar sobre o outro, levando-os a fazer, nos lugares visitados, uma minuciosa devassa fisiológica:

Serei minucioso na menção dos seus usos, costumes e artefatos, e em geral de outros caracteres étnicos, figurando também pela fotografia⁵¹ os tipos individuais que obtive, e com estes elementos tentarei corroborar as minhas asserções, começando neste capítulo pelo que respeita aos caracteres anatômicos e físicos.

Com respeito à conformação de crânio, notei que em geral nestes povos predomina a dolichocephalia. Entre os Uandas, porém, observei cabeças de forma mais curta ou arredondadas.

Com respeito a pragmatismo, é muito variável, e se a ciência na atualidade não admite a orthognatia absoluta, por ser princípio assente que a linha subnasal é mais ou menos inclinada sobre o plano natural da base do crânio, devo mencionar que, se o trivial entre estes povos eram ângulos inferiores aos estudados na raça branca que variam de 76° a 82°, é certo, porém, que muitos exemplares me impressionaram por se destacarem daqueles e se encontrarem nestes limites, sendo por conseqüência superiores ao limite marcado para os Chinezes, 72°. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 166.)

Tais reflexões servem para evidenciarmos a constituição de um público leitor provavelmente branco, masculino, eurocêntrico e intelectualizado, que por sua vez representa a coletividade crítica e que ainda, de acordo com Mary Louise Pratt, dentro dessa constituição de um público leitor, a literatura de viagem não permaneceu imune à profissionalização da escrita no século XVIII:

Agora que ela havia se tornado um negócio lucrativo, escritores-viajantes e seus editores se baseavam cada vez mais em escritores e editores profissionais para assegurar um produto competitivo, freqüentemente transformando completamente os manuscritos, em geral na direção do romance. Debates sobre ornamentação, sedução, verdade nua e tópicos correlatos são freqüentemente debates sobre o papel destas figuras e os compromissos envolvidos ao se escrever por dinheiro.⁵²

O mundo colonial gerou fascínio e inspiração para Henrique de Carvalho que, como homem, europeu e letrado, vivenciou essa realidade direta e indiretamente, pois

⁵¹Conforme Isabel Castro Henriques observa, Henrique de Carvalho recorre constantemente à fotografia, que lhe permite desenhar um número considerável de objetos, o que nos faz pensar que ele provavelmente espera que uma instituição acabe por publicar as suas fotografias de homens e mulheres que faziam parte do universo lunda, assim como do poder quioco. Essas fotografias permitem compreender a escolha de um investigador muito interessado pela antropologia da imagem. In: *O pássaro e o mel – estudos de história africana*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2003.

⁵² PRATT, Mary Louise. Op. cit. p. 159.

ao se voltar para tal mundo⁵³, ainda que para recriá-lo em prol do turismo colonial, esse autor incorpora referências sociais de sua época e, assim, a “realidade do gênero e a realidade acessível para o gênero estão organicamente inter-relacionadas”.⁵⁴ Desse modo, a literatura de viagem contribuiu, sem dúvida, para formar determinados sentimentos e atitudes com relação aos lugares e povos dominados, já que tais textos convidavam a audiência doméstica a um mergulho no universo “exótico”, “hostil”, “desorientado”, ou sedutor, do mundo colonial⁵⁵ que, não raro, traça personagens irreais, inanimados – sem memória:

O espírito de curiosidade que os domina e a desmedida cobiça pelas coisas mais insignificantes são apenas a consequência do seu atraso social e um indício de que tendem para o aperfeiçoamento e não para o quietismo brutal ou improgressivo.

Não nos devemos esquecer de que é também a nossa curiosidade, o nosso desejo de ver e de possuir que nos estimula e nos faz progredir, sempre auxiliados por um passado que nos legou extraordinárias vantagens, enquanto que os indígenas do centro a África não conhecem senão o que pode satisfazer as suas necessidades, tendo atrás de si um passado de trevas de que não guardam memória! (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*, p. 7.)

Note-se como o olhar do viajante realiza uma apropriação discursiva do povo e das áreas coloniais, talvez por isso, mais tarde, será difícil para o narrador de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* ceder a palavra ao outro. É esse olhar colonial que subverte o outro, que ironicamente⁵⁶ é dominado pelo “espírito de curiosidade”, “de desmedida cobiça”, e tudo isso os faz “atrasados socialmente”.⁵⁷ Perceba-se que a zona de contato permite novas configurações simbólicas do que é o outro, e dentro dessa zona de contato – selada no texto – a igualdade só é reconhecida quando o outro abraça totalmente a cultura do colonizador, perdendo todas as diferenças: ao colonizador tudo é

⁵³ Não queremos dizer aqui que Henrique de Carvalho tenha lucrado economicamente com suas narrativas de viagem, mas sem dúvida nenhuma contribuiu para formatar e idealizar o imaginário editorial português.

⁵⁴ BAKHTIN, M. M.; MEDVEDEV, P. N. Op. cit. p. 135.

⁵⁵ Nesse sentido, vale-nos a reflexão bakhtiniana que propõe pensarmos os gêneros como conceitos que sintetizam a dupla orientação do autor para o receptor e para o seu conteúdo. Dessa forma, um escritor não decide arbitrariamente se vai escrever determinado texto, ele sempre leva em conta a orientação para o destinatário, as pessoas reais a quem se dirige e as condições de recepção. BAKHTIN, M. M.; MEDVEDEV, P. N. The elements of the artistic construction. In: *The formal method in literary scholarship: a critical introduction to sociological poetics*. Trad. Albert J. Wehrle. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1991. cap.7. p. 131.

⁵⁶ De imediato, temos aqui uma ironia macabra que se delineia no discurso colonial como um espírito de rejeição. Essa rejeição aparecerá na dificuldade temática de um narrador-escritor irônico (no romance *Lueji: o nascimento dum império*) que não consegue dar conta sozinho das problematizações que surgem num momento de crise nacional. Ou seja, esse narrador-escritor do romance deixa entrever as dificuldades de se narrar/tematizar a situação caótica em que Angola se encontra nos anos 80.

⁵⁷ Vale voltar aqui às reflexões de Fábio Landa, no capítulo anterior, sobre aquele olhar louco.

permitido porque ele tem memória; ao colonizado tudo é negado porque ele, além de “não ter memória”, tem de preencher tal vazio com as memórias que lhe são impostas. Aqui estaria um dos grandes saldos do livro *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, pois, enquanto texto ficcional, o seu narrador contador traz à tona o que o texto colonial ignorou: a memória dos velhos e o reconhecimento do tempo no tecer dos juncos. Ao contrário do discurso colonial:

É difícil apurar datas entre o gentio, pelo modo irregular por que dividem o tempo, e sobretudo quando os fatos se referem a épocas anteriores ao tempo da pessoa que se interroga.

Neste caso, porém, há fontes tradicionais em que todos são unânimes, como são as guerras entre Massangano e Cambambe; os tributos que já alguns sobas entre estes pontos e imediações pagavam a Muene Puto; recordações que se conservam de que o governador a quem falou Quinguri se chamava D. Manuel; as guerras em que eles entraram com as nossas forças contra a Jinga; e ainda a circunstância de eles irem estabelecer-se na Lucamba em Ambaca, logo em seguida à nova posse naquela região. Com tais referências podem aqueles homens ter entrado em Loanda ou no tempo de D. Manuel Pereira Forjaz, de 1606 a 1609, ou no de D. Manuel Pereira Coutinho, de 1630 a 1635.

No primeiro caso, para que mais me inclino, há a tentativa da descoberta de comunicação entre Angola e Moçambique, certamente baseada nos esclarecimentos prestados por Quinguri e seus companheiros sobre a viagem do seu país a Loanda.

No segundo temos as guerras contra a Jinga e os muitos prisioneiros que os descendentes de Quinguri ainda hoje blasonam ter feito para Muene Puto.

Há uma tal ou qual confusão, ainda assim, neste último caso; mas como os fatos de maior vulto é que se conservam na memória, é natural também que D. Manuel seja o governador que lhes concedeu terras em Ambaca, fazendo-lhes este nome mais impressão que Fernão, Bento ou outro nome menos usual. Em qualquer dos casos pode dizer-se que pouco antes se organizou o estado de Muantiânvua, visto que este se constituiu em fins do século XVI. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 78.)

Acima temos uma nota explicativa que, aliás, percorre todo o relato de Henrique de Carvalho. De imediato, pode-se observar como o narrador vale-se do pronome possessivo “nossos” para se referir às forças militares portuguesas. Henrique de Carvalho tenta fazer um relato preciso e imparcial e esbarra numa confusão de datas que mais tarde se converterá na subjetividade de um narrador marcado pela ideologia do explorador militar ligado ao poder colonizador português.

Essa forma de olhar parece ter uma obsessiva necessidade de continuamente apresentar e representar para si mesmo as suas próprias periferias no sentido de seus arredores civilizados, evoluídos e os “outros”. O relato de viagem está fundamentalmente elaborado a serviço desse imperativo, principalmente se pensarmos junto com Said num “processo pelo qual a história dos nativos – depois de removidos de

sua posição histórica em sua própria terra, é reescrita em função da história imperial. Esse processo utiliza a narrativa para dispersar memórias contraditórias e ocultar a violência – o exótico substitui as marcas do poder pelos afagos da curiosidade, sendo a presença imperial tão dominante a ponto de impossibilitar qualquer tentativa de separá-la da necessidade histórica.”⁵⁸

Nesse sentido, todo o texto de Henrique de Carvalho está preso a uma historiografia em que se preocupava excessivamente em construir uma “verdade histórica”, tal informação é relevante porque é justamente esta “verdade” que o romance *Lueji: o nascimento dum império* irá contestar. Essa narrativa é montada sobre um olhar testemunhal de determinado momento histórico cultural. A descrição de locais e dos espaços geográficos da Lunda, as impressões e os comentários do viajante a respeito dos costumes das sociedades tradicionais tornam-se –no romance- fonte histórica para o conhecimento do passado. A impossibilidade de haver uma história escrita pelos próprios angolanos faz com que a história relatada por Henrique de Carvalho suscite sempre a possibilidade de novas versões (que caberá ao romance), sobretudo porque os dados recolhidos por esse autor foram baseados na tradição oral angolana.

Dentro da forma literatura de viagem, a História do povo lunda é utilizada não somente como artefato narrativo, como também é construída ideologicamente, compondo e ocultando aquilo que melhor lhe convier. Assim, a realidade da forma literatura de viagem é, antes de mais nada, uma realidade literária social, e sua realização é um processo desse curso social que vai tecendo a forma literária, como já dissemos, como um agregado de significados de uma orientação do coletivo, em outras palavras: “O gênero aprecia a realidade e a realidade elucida o gênero.”⁵⁹ Sob tal perspectiva, o projeto totalitarista colonial vive no texto e é orquestrado pela mente e alma infinitamente expandidas do relator paternalista que visa à “tendência do povo lunda para o aperfeiçoamento e não para o quietismo brutal e absoluto”. (Carvalho, Op. cit. p. 7.)

O texto colonial de Henrique de Carvalho tem como referência o século XIX, momento mais representativo e mais lucrativo do império. A observação do objeto, fixação em comprovar hipóteses, concepções que orientam o olhar do relator-viajante que acredita ser o sujeito da pesquisa neutro e portador de uma racionalidade que

⁵⁸ SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras. 1995. p. 178.

⁵⁹ BAKHTIN, M. M.; MEDVEDEV, P. N. Op. cit. p. 135-136.

independe das circunstâncias pessoais, institucionais e históricas em que se inseria. O relator viajante procura compreender o objeto a partir de uma lógica de desenvolvimento linear e progressiva:

Mereceram-me a mais particular atenção todas as suas tradições, fazendo quando me foi possível para reconstituir toda a sua história tradicional, sempre contraprova da pela interpretação e significação dos vocábulos.

E a par deste estudo, sempre cheio de dificuldades, procurava examinar os caracteres exteriores mais salientes dos indígenas, e todas as suas manifestações morais e intelectuais.

As condições da sua vida física, as suas lutas íntimas, as superstições que mais dominam em cada tribo, serviam-me de atento estudo, porque, quanto a mim, são problemas difíceis e de que não obtiveram ainda os dados científicos principais.

A par de todas estas investigações registrei as tendências industriais que procurava comprovar pelas armas, pelos utensílios, pelos artefatos e pelos objetos de vestuário.

Investigava o auxílio que cada tribo tirava dos recursos que lhe oferecia a natureza, e da influência que sobre elas exercia tudo o que as rodeava, e que está em condições muito diversas do que se observa nos nossos climas, ou sob as nossas latitudes verdadeiramente incitadoras do progresso. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 15.)

De todo modo, vimos até aqui que até existe a tentativa de compreensão das subjetividades do outro, desse relator que “procura examinar os caracteres exteriores”, principalmente se pensarmos junto com Isabel Castro Henriques que Henrique de Carvalho tem uma “paixão humanista”,⁶⁰ mas uma subjetividade que intenta ser sempre especular. Assim, essa *forma de olhar* é utilizada aqui no texto de Henrique de Carvalho, para justificar, para legitimar o domínio e a espoliação; por meio do olhar, o colonizador precisa estabelecer que o colonizado é por “natureza”, ou por “essência”, incapaz, preguiçoso, indolente, ingrato, desleal, desonesto, em suma, inferior. Incapaz, por exemplo, de educar-se, de assimilar a ciência e a tecnologia modernas, bem como de governar-se a si mesmo:

Em todas estas tribos se notam as mais grosseiras superstições, que dominam os espíritos, e a crença nos feitiços que as levam às crueldades mais absurdas!

Mas estes fatos não são tão gerais que, ao lado de uma tribo mais atrasada, não se encontre outra em que se observem logo à primeira vista consideráveis progressos, devido às relações com os portugueses, e por onde se pode avaliar as transformações por que terão que passar, quando essas relações se tornarem mais intensas e alargarem mais a sua ação benéfica e civilizadora.

Não nos esqueçamos, porém, que todas estas tribos estão ainda num estado de grande atraso, e não as condenemos sem primeiro nos lembrarmos das lutas e destruições que houve entre os povos europeus, em estados análogos de desenvolvimento, e nos tempos sucessivos até os medievais, e ainda posteriormente. (Expedição Portuguesa ao

⁶⁰ HENRIQUES, I. C. Op. cit. p. 55.

Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 36.)

Além de partilhar o interesse pelo exótico o relato científico permite um corte radical e “saudável”, a saber, a extirpação de um homem que ameaça a racionalidade ocidental com suas “grosseiras superstições”, “as crueldades mais absurdas”. Nesse homem, qualquer coisa que exista de positivo é fruto “das relações com os portugueses” – “benéfica e civilizadora”. Percebe-se que essa linha óptica sobre o desenvolvimento progressivo da Lunda termina sempre consolidando a falácia colonial: atrasados *versus* adiantados, inferiores *versus* superiores, bárbaros *versus* civilizados, e esses pares serão problematizados quando a lunda de Henrique de Carvalho se constituir como a nação angolana no romance, tal perspectiva ficará mais clara no personagem Cuvalé, Cândido, que ao mesmo tempo que renega as “superstições”, vive delas.

É preciso observar que se cuidava não em procurar o porquê das coisas na literatura de viagem, ou indagar sobre os fundamentos do universo lunda, mas de inventá-lo com base em interesses bem concretos e por meio de um discurso que propositadamente trabalha o imaginário do leitor:

O cérebro não funcionando atrofiou-se, e pode dizer-se que os europeus têm aqui de patrocinar e de dirigir a geração nova, porquanto os indivíduos, tais como se encontram presentemente, estão em estado de grande rudeza.

(...)

Para vestuário limitavam-se a umas folhas de arbustos, cobrindo apenas as partes genitais, porque entre eles a noção de pudor era a bem dizer desconhecida.

(...)

Isto que muitos podem tachar de impudor, para eles só representa pobreza e decadência do seu Estado. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 39-42.)

Essa idéia de “invenção” será interessante mais tarde porque o romance subverterá as várias versões coloniais. Se podemos perceber até aqui que Henrique de Carvalho reinterpreta um ambiente geográfico com o qual ele não tem relação intrínseca e, por meio dessas sucessivas reinterpretações, impõe à sua narração uma tensão entre o saber local e o saber colonial, o romance fará questão de descrever minuciosamente o espaço Lunda, para tomá-lo como seu. A forma da literatura de viagem não se basta enquanto mero discurso porque faz parte de um processo que ratifica a desigualdade das relações, no sentido de que o lunda ocupado, invadido e dominado não teria condições ideológicas nem materiais para reagir. Diante de uma imagem de si mesmo que, ao fim e ao cabo, respondia e correspondia justamente (a)os interesses do colonizador e da

colonização, o português expõe seus propósitos mais “nobres”, sugerindo paternalmente – aos leitores, inclusive - que não “os condenemos sem primeiro nos lembrarmos das lutas e devastações que houve entre os povos europeus”. Suas suposições “lógicas”, científicas e “comprováveis”, evidenciam também suas premissas:

E é ocasião de dizer que se me apresentou mais de um indivíduo de nariz aquilino e muitos de ventas ovais e apertadas; o que porém é mais vulgar são os narizes, largos na base, chatos ou grossos.

Nota-se também que tem olhos grandes ou rasgados, expressivos e um pouco oblíquos; as pálpebras grossas, por hábito mais descaídas que entre nós; arcadas zygomaticas um tanto angulosas; as orelhas são grandes, sobre o redondo, largas quase em quadro; testa elevada; cabelos abundantes e encarapinhados; tendo alguns indivíduos barba grande e espessa.” (p. 167)

Registrei como tipo geral, rosto sobre o comprido, boca sempre grande, lábios grossos e levemente revirados, sendo o inferior mais saliente, pescoço alto e delgado, ficando a cabeça bem posta entre os ombros.

Quanto à estatura e a outras dimensões, não se verificam as proporções estabelecidas relativamente às unidades adotadas nas academias de belas-artes, principalmente no que respeita a comprimento de braços, pés, distância entre os olhos...(p. 167)

É também geral serem as crianças pouco expansivas, timoratas e apresentarem um semblante contristado; e isto, nota-se tanto mais, quanto mais se nos revela a pobreza das mães e a sua negação para o trabalho.” (p. 170)

Para o preto, por exemplo, estabelecem, no primeiro caso, perfil: visivelmente oblíquo ou prognata, com as mandíbulas salientes lembrando um focinho, beijos grossos e revirados; e, no segundo, frente: testa curta e descaída, as faces curtas, as maçãs proeminentes e os olhos à flor do rosto.” (p. 171)

As ventas são largas, havendo-as arredondadas, as asas do nariz são carnudas mas muito móveis. A dilatação e contração destas, que entre nós se considera como caso excepcional, nestes povos é tão pronunciada que no momento em que são contrariados logo se manifesta dando às fisionomias aspecto feroz. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 171-173.)

Embora já tenhamos falado da herança intelectual que circunda o século XIX, provavelmente esse tipo de olhar está bem localizado na segunda metade do século XVIII e na primeira metade do século XIX. Um discurso que opera com imagens e ganha revestimento teórico classificatório que, a princípio trata do reino vegetal mas acaba por se estender ao humano. Seu marco é o livro *Systema naturae*, de Charles Linné.⁶¹ A fé no progresso e a crença na ciência como inabaláveis verdades universais

⁶¹ Nele, o *Homo sapiens* foi, em 1778, classificado em cinco variedades, cujas principais delas são sumariadas em seguida: a) homem selvagem – quadrúpede, mudo, peludo; b) americano – cor de cobre, colérico, cabelos negros, lisos, espessos, narinas largas, semblante rude, barba rala, obstinado, alegre, livre, pinta-se com finas linhas vermelhas, guia-se por costumes; c) europeu – claro, sanguíneo,

eram modelos que permitiam verificar diferenças entre povos ditos “primitivos” (os negros lundas) e civilizados” (os europeus). A epígrafe da introdução⁶² da obra do viajante português, referindo-se à obra *A Raça Negra*, de A. F. Nogueira, revela a filiação das idéias do expedicionário. Sem contar que, logo no início do livro, o escritor nos adianta que deseja escrever apenas a “verdade”, pois seus estudos não são restritamente antropológicos, mas “etnográficos”, e nesse sentido o livro deve ser entendido como um meio para alcançar um fim: o Império. A verdade de Henrique de Carvalho é “demonstrada e comprovada” ao longo do livro, transformando o próprio viajante em personagem central de sua história especular. A ele caberá a missão de conhecer e difundir com maior detalhe e precisão o mundo conquistado, em todas as modalidades da conquista inclusive as religiosas:

Invocam, como já disse, os espíritos de afamados guerreiros e caçadores que conheceram, para os imitem nas guerras e caçadas em que tenham de entrar.

Podem dizer-nos, e é certo, que esses princípios religiosos que destaquei do feiticismo estão ainda mal definidos e se devem em parte à influência do cristianismo, que desde os primitivos tempos da conquista portuguesa se introduziu nos sertões de Angola e se espalhou por toda a região central. Isto só prova que a transição foi bem aceita, e se coaduna perfeitamente com o estado mental desses povos.

Os caracteres regressivos que notei existem também nos Ambaquistas, e são a causa primordial de essa transição se manifestar com tanta morosidade.

Os bons princípios que os nossos primitivos missionários na sua propaganda haviam difundido, não sendo depois secundados por novos esforços, foram-se confundindo com as naturais superstições, e assim se explica a mistura desses princípios da nossa religião com o feiticismo.

Se compararmos a potência de cada faculdade, sentimento ou instinto, ver-se-á reproduzido em todas as tribos que estudei o mesmo, com respeito ao espírito da superstição, de religião, de família, de individualismo, de sociabilidade, de aptidão, e de preferência para o mesmo gênero de vida, de costumes e de usos. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 726.)

Os rituais lundas poderiam até ser aceitos desde que percebidos debaixo dos vestígios cristãos: “Podem dizer-nos, e é certo, que esses princípios religiosos que destaquei do feiticismo estão ainda mal definidos e se devem em parte à influência do cristianismo, que desde os primitivos tempos da conquista portuguesa se introduziu nos

musculoso, cabelos louros, castanhos, ondulados, olhos azuis, delicado, perspicaz, inventivo, coberto por vestes justas, governado por leis; d) asiático – escuro, melancólico, rígido, cabelos negros, olhos escuros, severo, orgulhosos, cobiçoso, coberto por vestimentas soltas, governado por opiniões; e) africano – negro, fleumático, relaxado, cabelos negros, crespos, pele acetinada, nariz achatado, lábios túmidos, engenhoso, indolente, negligente, unta-se com gordura, governado pelo capricho. HERNANDEZ, Leila L. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005. p. 18-19.

⁶²“Longe de estacionar, como se diz, o negro progride. Muitas raças negras mostram-se já preparadas para passarem a um estado de civilização superior.” (CARVALHO, p. 45.)

sertões de Angola e se espalhou por toda a região central. Isto só prova que a transição foi bem aceita, e se coaduna perfeitamente com o estado mental desses povos.” (Carvalho, Op. Cit. p. 726), interessante já adiantar que o romance trabalhará essa perspectiva a partir da noção de pecado advindo de um incesto inexistente entre os personagens Uli e Lu.

De todo modo, a minuciosidade de Henrique de Carvalho no recolhimento das tradições lundas não deixa escapar o seu pouco entendimento sobre o significado simbólico das cerimônias tradicionais, que de nenhum modo permitem entrever influências lusitanas. Ao contar a história da cerimônia da passagem do lucano (insígnia do poder lunda), o viajante vai comentar em suas notas explicativas:

Estas cerimonias ainda hoje se repetem taes quaes a tradição as transmitiu, ou com mais alguns exageros e ampliação, devidos a um certo grau relativo de civilização em que os Lundas se encontram. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 72.)

Conforme já dissemos, *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda* vai se tecendo nessa tensão interna e externa proporcionada pela zona de contato. Henrique de Carvalho ao aceitar fazer a viagem, aceita também todos os seus acréscimos: ele observa, reflete e cataloga terras estranhas, e “povos selvagens”. A viagem realiza uma apropriação discursiva não somente das áreas coloniais, como também do discurso de outrem, dando-lhes uma configuração nova. Dentro desta configuração nova está a tensão que acaba por deixar evidente – mesmo que subjacente ao texto – certo reconhecimento, mesmo que limitado, das autoridades africanas. Mas o que não se deve desprezar são as artimanhas dessas tensões, explícitas num discurso histórico eurocêntrico que envolve Henrique de Carvalho: o caráter aparentemente pacífico e reflexivo do narrador-etnógrafo.

O estudo sobre os africanos não fica na dependência de registrar um conhecimento da subjetividade do povo lunda. Isso não nos impede de observar como esse discurso abstrato catalogador é organizado; ao contrário, subjetividades não-relatadas transformam-se em subjetividades imaginadas. Portanto, o caráter aparentemente pacífico e reflexivo da escrita do viajante embora não registre um conhecimento da subjetividade lunda (o que o lunda pensa, o que deseja), tem em vista sempre e eminentemente a exploração dos territórios e dos homens africanos, a efetivação da conquista do continente africano fornecedor de produtos e não lugar de investimento seguro e rendoso:

Pelo que tenho exposto se vê que não são as guerras, tais quais nós as compreendemos, e que aquilo a que se dá este nome são vestígios de uma educação primitiva, que se tornaram ultimamente mais pronunciados por causa do comércio europeu, mas que nós, Portugueses, facilmente poderíamos extinguir completamente, espalhando missões por toda esta região.

Uma boa direção na futura educação destes povos, em quem reconhece boa índole e faculdades aproveitáveis, e que tem rudimentos de agricultura e de outras indústrias, é o que há de pôr termo a essa turbulência com a qual lutam e definham algumas tribos, em proveito de outras. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 476.)

De qualquer forma, esse “reconhecimento” é direcionado por um sentido de universalismo cristão se pensarmos que existe sempre a representação/intenção de uma “comunidade solidária”, uma unidade pela solidariedade religiosa, que se abria para “toda a humanidade”, dissolvendo em seu interior todos os particularismos. A premissa supõe que os nativos pudessem aceitar bem a nova forma de “solidariedade” e, sendo assim, a força do universal “só prova que a transição foi bem aceita, e se coaduna perfeitamente com o estado mental desses povos”. Nos espaços sociais nascidos na zona de contato, culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam umas com as outras por meio de relações desiguais de poder. Ao mesmo tempo esses espaços sociais são urdidos também pela forma literatura de viagem, que completando a tarefa prática serve para suprir as necessidade de cultura, educação e lazer das nascentes classes médias européias e norte-americanas.

Constrói assim, entre outras coisas, um repertório comum a respeito dos “povos selvagens” e um consenso sobre a necessidade da intervenção do homem branco no mundo negro. E não se trata de um repertório e de um consenso apenas falsos e mentirosos: há muitos interesses bem reais envolvidos neles. Os argumentos que os sustentam encontram exemplos que o empirismo científico trata de recolher, nos pormenores, para imediatamente validá-los como regra geral, universalizando essa “forma de olhar” que já tinha pretendido domesticar a natureza e tendo como um dos critérios comprovar a influência ativa do meio ambiente sobre os seres humanos:

Se atentarmos, pois, no que está estudado dos nossos primitivos tempos, lá encontraremos alguns povos bárbaros em um estado semelhante ou muito pior do que aquele em que se encontram os povos d’esta região.

As invasões de umas tribos nos territórios de outras, as lutas intestinas e as guerras entre pequenos chefes, e as que se têm originado na própria tribo pela ambição do poder, têm sido as causas da devastação que tem lavrado na vastíssima região que percorri, e a decadência em que se encontram os seus habitantes.

As transformações morais e sociais por que passaram estes povos perdem-se na bruma dos tempos. Só as tradições históricas e a lingüística nos podem conduzir por enquanto à reconstituição d'este estado, outrora tão falado, do poderoso Muantiânvua, que para os povos limítrofes era um mito, e ainda para muitos é assim hoje considerado, invocando-o alguns para abusarem dos mais crédulos.

Mas quais seriam os primeiros povos que se fixaram aqui?

Custa-nos a crer que estes povos constituam, como já disse, uma raça especial, e antes nos convencemos que há neles uma mistura de tribos sujeita a influência da ação longa, persistente e mesmo perniciososa dos terrenos de aluvião e pantanosos; influências deletérias e degradantes que tem modificado talvez as formas, a cor e mesmo as faculdades mentais dos povos que nestas depressões do solo do continente forma, obrigados a refugiar-se, fugindo às invasões dos povos bárbaros que entraram pelo norte e nordeste do continente, e se sujeitaram à dominação dos que já ali encontram, e os precederam na imigração. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 36-37.)

Esta *forma de olhar* poderia ser chamada de “gênero da natureza”, já que a sistematização da natureza parece ser o projeto desse olhar europeizado, sobretudo porque analisa o universo africano sempre conferindo um estado de natureza – ou para sermos exatos nos termos, em estado de selvageria. O fato é que ali não se produz cultura e história. A história natural fornece meios para a narração de viagens de exploração que visam não somente a descoberta de novas rotas de comércio, mas a vigilância territorial, apropriação de recursos e controle administrativo. O encontro com a natureza e sua conversão em história natural constituem o palco da narração. A paisagem não é emblemática como em *Lueji e Ilunga na terra da amizade* e em *Lueji: o nascimento dum império*, mas específica:

(...) narrativa de “anticonquista”, na qual o naturalista naturaliza a própria presença mundial e a autoridade do burguês europeu. Esta narrativa naturalista manteria uma enorme força ideológica por todo o século XIX, e permanece muito presente hoje em dia, entre nós.⁶³

(...)

Meu argumento é que a sistematização da natureza é um projeto europeu de novo tipo, uma nova forma daquilo que se poderia chamar de consciência planetária entre europeus. Por três séculos, os suportes europeus de elaboração de conhecimento tinham construído o planeta, acima de tudo, em termos da navegação. Estes termos deram ensejo a dois projetos totalizadores ou planetários. Um seria a circunavegação, um feito duplo que consiste na navegação ao redor do mundo seguido do relato escrito deste empreendimento. (O termo “circunavegação” se refere tanto à viagem quanto ao texto.)

⁶⁴

O fato é que as perspectivas comerciais imperialistas focaram a ciência de forma argumentativa de maneira que circulasse no âmbito do interesse público geral, ou seja, a descrição *exata* de tudo criou um imaginário global que parece ter transcendido o

⁶³ PRATT, Mary Louise. Op. cit. p. 61.

comércio.⁶⁵ A literatura de viagem parece ter funcionado como um espelho rico e multifacetado no qual toda a Europa pôde projetar a si mesma como constituindo um processo planetário do qual nos fala Mary Louise Pratt, essa força discursiva ficará mais evidente quando percebermos a perspectiva do coreógrafo checo que insiste em vestir os artistas negros de branco (*Lueji: o nascimento dum império*). Um processo usurpador em expansão que absorve desta imagem a exploração e a violência acarretada pela expansão comercial e política e pelo domínio colonial – o mundo é um espaço para ser desbravado e ocupado, e as mentes e o corpo também:

O projeto da história natural determinou vários tipos de práticas semânticas e sociais e, dentre elas, a viagem e o relato de viagem estavam entre as mais vitais. (...) o que tem relevo essencial é a interligação entre a história natural e o expansionismo político e econômico europeu. (...) a história natural defendeu uma autoridade urbana, letrada e masculina sobre todo o planeta; ela elaborou um entendimento racionalizador, extrativo, dissociativo que suprimiu as relações funcionais, experienciais entre as pessoas, plantas e animais. Sob estes aspectos, ela prefigura uma certa forma de hegemonia global, especialmente aquela baseada na posse de terras e recursos e não sobre o controle de rotas. Concomitantemente, enquanto paradigma descritivo, este sistema da natureza é em si, e assim se julga, uma apropriação do planeta totalmente benigna e abstrata. Não reivindicando qualquer potencial transformador, ela diferia radicalmente de articulações imperiais explícitas de conquista, conversão, apropriação territorial e escravização. O sistema criou, como sugeri anteriormente, uma visão utópica e inocente da autoridade europeia.⁶⁶

Inteirados com o discurso dos colonizadores, os leitores facilmente relacionam esta criação de um corpo sem discurso, desnudo, biologizado, com a força de trabalho desenraizada, despojada e disponível; em resumo, o texto de um narrador etnógrafo que nutre certa paixão humanista exprime na tinta *a ausência emotiva* por parte dos lundas:

Sobre o asseio do corpo, observei que os Lundas apenas o faziam consistir na limpeza da boca e dentes; tinham horror à água para se lavarem diariamente, e se não fosse o calor que os obriga a banharem-se nos rios, seria coisa em que nunca cuidariam; notando-se de mais a mais que são eles os que mais usam untar o corpo com as drogas a que chamam remédios contra feitiços, contra guerras, contra doenças, etc.

⁶⁴ Idem. p. 63.

⁶⁵ É interessante observar que ainda no jornal do século XX havia uma coluna de Oliveira Santos somente para tratar das colônias portuguesas, “As nossas colônias”. Ilustração Portuguesa. Lisboa, nº 747, 14 de junho de 1920, Jornal o século, *vide anexo*. Note-se a descrição irônica da relação soba e lunda: “E o preto submisso de corpo e d’alma, vegetando também debaixo da tirania mais feroz e até cruel, acorocado diante de seu chefe supremo, sem a noção do tempo, sem a noção do trabalho, sem a noção de coisa nenhuma e sem nada produzir d’útil que possa erguer a devida altura a grande riqueza do solo que pisa e da terra onde nasceu! . E é esta a obra do soba!...” (...) E não seria muito preferível, não seria muito melhor política pôr toda esta gente sobas sobetas e “filhos” a trabalhar, a produzir riqueza?...É muito curioso na verdade o soba no interior da África.

⁶⁶ PRATT, Mary Louise. Op. cit. p. 78.

Não se dá o mesmo com alguns Quiôcos que conheci: as suas raparigas lavam-lhes as roupas com sabão, e eles andam muito limpos; é verdade que os indivíduos a que me refiro punham unicamente na cara alguns traços a vermelho, preto e branco, enquanto que os Lundas, quando não besuntam o corpo com as drogas preservativas, fazem luxo em lustrar a pele com azeite ou outras matérias gordurosas. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 296-297.)

No entanto, a tensão é constante nesse jogo paradoxal:

Não exagero: mais de um quarto de hora duraram estas ruidosas demonstrações, que confesso me comoveram bastante, e mais de uma vez as lágrimas indicavam quanto estava reconhecido por estas provas de gratidão, da parte de uma criatura filha de uma raça que se tem pretendido seja destituída deste sentimento. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 681.)

Destarte, a Lunda se apresenta como um espaço privilegiado para a articulação de um novo paradigma imperial, possibilitando, por meio do deslocamento, que viajantes e seu público refletissem a respeito de si próprios. Nesse sentido, vale reiterar que “cada gênero é capaz apenas de controlar certos aspectos definidos da realidade. Cada gênero possui princípios definidos de seleção, formas definidas de ver e conceber a realidade, um objetivo definido e uma profundidade de penetração”.⁶⁷ A forma literatura de viagem, embora presa a uma forma, dela escapam certos aspectos autoritários, pois ao mesmo tempo abre espaço para a construção, por oposição, de um discurso sobre a alteridade e sobre o papel do ocidente no domínio, condução e absorção das sociedades não-ocidentais:

Quanto a mim, dois poderosos meios auxiliares que mais imediatamente podem contribuir para a regeneração dos povos do centro da África são os seguintes: o caminho de ferro de penetração, que já está iniciado, e a instituição de uma Sociedade humanitária de colonização e exploração das terras da África Central, que tratasse de constituir centros agrícolas, chamando a estes os indivíduos que se resgatassem, escolhendo os lugares mais adequados para esses núcleos civilizadores, e formando novas povoações administradas por eles mesmos e por nós patrocinadas e dirigidas.

Levei mais longe as minhas considerações, porque as questões de que me ocupo respeitam tanto ao oriente como ao sul da província, e a todas as nossas possessões da África.

Mas cumpre restringir-me à região de que trato, e dizer desde já que, nas condições em que se encontram estas tribos, serão baldados todos os esforços para ali pôr um termo à escravidão, que é um produto natural do meio em que vivem, e uma fatal necessidade do seu modo de ser social.

⁶⁷ BAKHTIN, M. M.; MEDVEDEV, P. N. Op. cit. p. 131.

Destroem-se estas tribos uma às outras, e, não havendo documento algum dos seus tratados, como manter a paz? (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 29.)

É certamente esta dimensão de trabalho de campo que, no imaginário dos leitores, dá a especificidade à literatura de viagem; afinal, o colonizador “há de regenerar os povos” e selar-se-á uma relação de subserviência. Henrique de Carvalho é aquele que vai olhar os povos estrangeiros viverem e talvez morrerem um pouco, é aquele que observa o seu próprio estrangeirismo em terras estranhas e também aquele que denuncia um pouco sem querer, a partir da palavra, a duplicidade do gênero do “só olhar”. Dessa forma, parece-me que, ao mesmo tempo em que usurpa através de sua lente ele também dá voz, e o olhar estranho se cruza com um olhar estrangeiro. A partir desse cruzamento – que se dá na zona de contato –, nasce essa *forma de olhar* que será a grande questão problematizadora do físico intelectual-doutorando Carlos Muana: “como pode defender idéias feiticistas, idealistas, obscurantistas contra toda a lógica materialista?” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 167) É nesse momento que se dá o confronto entre a literatura de viagem naturalista, masculina e eurocêntrica que tenta estabelecer uma posse intelectual concreta de um saber e da natureza.

É por meio dessa escrita capciosa que se expressa o desejo da posse a ser realizado “sem violência”, visando sempre – é claro – a “regeneração dos povos”, a “instituição de uma Sociedade Humanitária de colonização e exploração”, “núcleos civilizadores”, tudo isso patrocinado e dirigido pelos portugueses. No decorrer das oitocentas páginas, temos uma narrativa extremamente contida que, intencionalmente, acaba por minimizar a presença humana ao dizer – ora explicitamente, ora nas entrelinhas – “vamos humanizá-los” e num contraponto discursivo, fazemos nossas as palavras do narrador de *Lueji: o nascimento dum império*: “Porquê culpá-lo da sua humanidade?” (p. 483).

De todo modo, existe sempre uma seqüência de objetos, incluindo aí o africano, e detalhes visuais são intercalados com informações técnicas e classificatórias.⁶⁸ Delineia-se uma dimensão emblemática desta forma literária, porque não é o estrangeiro enquanto outro (visto por fora) que é estudado por Henrique de Carvalho, mas precisamente o outro enquanto estranho (com a pretensão de ser visto por dentro). Sob esse aspecto, ao perguntarem para Claude Lévi-Strauss, no capítulo intitulado

⁶⁸Vale reiterar que todas essas informações são válidas não para criticar a forma literária literatura de viagem, mas tentar compreender futuramente em quais tensões a forma conto de Castro Soromenho e a forma romance de Pepetela estão calcadas.

“Primitivos” e “Civilizados”, quais são as diferenças fundamentais de funcionamento, de estrutura, que ele assinala entre as sociedades que são seu objeto de estudo e da sociedade na qual vivemos, a nossa. Ele responde:

(...) Parece-me que a grande dificuldade provém de que não é de nenhuma forma a mesma coisa olhar uma sociedade do exterior e olhá-la do interior. Quando a olhamos de fora, podemos atribuir-lhe uma certo número de índices, determinar o grau de seu desenvolvimento técnico, a amplitude de sua produção material, o efetivo de sua população e assim por diante, e depois dar-lhe muito friamente uma nota, e comparar com as notas que damos às diferentes sociedades.

Mas quando se está dentro, esses elementos muito pobres se dilatam e se transformam para cada membro de uma sociedade qualquer, seja a mais civilizada ou a mais primitiva, isto não tem importância, essa sociedade é rica de todos os tipos de nuances.

Imagine, em outra ordem de idéias, o que é a morte de um indivíduo, para simples conhecidos ou para sua própria família. Visto do exterior, é um acontecimento bem banal, mas para os próximos é a subversão completa de um universo: jamais poderemos compreender exatamente o que é o luto de uma família que não é a nossa família, o que é um luto que não é nosso luto.

Esse gênero de dificuldade não pode ser analisado sem evocar a complementaridade da qual falam os físicos.

Não se pode, simultaneamente, determinar a trajetória de uma partícula e sua posição. Da mesma forma, não podemos, ao mesmo tempo, procurar conhecer uma sociedade do interior e classificá-la do exterior em relação a outras sociedades. Eis aí a dificuldade.⁶⁹

O estrangeiro enquanto outro é olhado de fora com ganas de ser visto por dentro, no entanto, essa conciliação é impossível, é preciso driblá-la através de um discurso que mascare as lacunas de compreensão do outro. Eis aí uma das diferenças entre esse narrador etnógrafo que *só olha* e aquele narrador de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* que *só conta*. Este último tenta se aproximar, no entanto, se a matéria ficcional é o seu grande trunfo, o distanciamento do contador é a sua grande lacuna.

A distância entre o investigador e o grupo lunda observado depende sobretudo dessa relação proximidade/distância, dentro/fora. O trabalho de campo de Henrique de Carvalho privilegia a investigação, a estada prolongada na população estudada, sem impregnação de costumes e das práticas dos grupos – decidindo-se aí se debruçar sobre o estranho e sobre o seu significado empírico. De todo modo, para apreender o ponto de vista dos outros é necessário partilhar a sua realidade, a sua descrição do mundo e as suas marcas simbólicas, ou ao menos dar a impressão de discurso imparcial e ponderado:

As superstições são gerais em todos estes povos. Tem os seus agoiros, que se entre nós se consideram ridículos, na verdade, não nos podemos vangloriar de os não termos

⁶⁹CHARBONNIER, Georges. *Arte, Linguagem, Etnologia*. Campinas: Papyrus, 1989. p. 20-21.

também; e é curioso que, se alguns são tão semelhantes que parece para lá os termos levado ou que no-los trouxeram, outros nossos creio serem mesmo muito piores, e não provam muito a favor da nossa ilustração.

Mergulha-se um galo num rio um certo número de vezes. Se ele estonteado volta ao cimo de água e procura a margem onde estamos, sucede o que nós desejamos; se ele desaparece ou vai para margem oposta, sucede o contrário.

Galo que canta fora de horas o seu dono mata-o logo, porque alguma desgraça está para lhe suceder, ou vai receber uma má notícia.

Se o *muiéu* (mabeco, cão do mato) ladra de noite, é certo que morre alguém da família de quem o ouve, e por conseguinte numa comitiva, os que dela fazem parte, ficam logo receosos, porque a algum há de suceder tal desastre. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 431.)

Fato é que o ponto de vista não é apreendido, mas preso por um olhar dominador; a realidade não é partilhada, mas retalhada; as marcas simbólicas lundas são subvertidas em “barbárie”, “superstição”, “mensurabilidade”. O que poderia ser um paradoxo resolve-se dentro da forma literatura de viagem: o colonizador dá voz ao lunda ao descrevê-la, embora queira cerceá-la. A escrita de Henrique de Carvalho só ganha sentido a partir da descrição do mundo lunda, mesmo que este mundo lunda não tenha sentido para o olhar do explorador.

O espaço Lunda como zona de contato constrói uma forma de olhar que alcançará resultados expressivos a partir do olhar viajante. Assim, o maior saldo são as formas de troca mesmo que assimétricas. A forma textual –como resultado dessa troca– é um olhar lançado constantemente sobre a realidade como fenômeno permanentemente em construção.

2.3 Para Henrique De Carvalho – uma personalidade histórica

*Decantara esse filho – Soldado –
De Albarrota do grão vencedor,
Que nos brados de guerra soltados
Só mostrava denodo e valor.*

(José da Silva Maia Ferreira- *A Minha Terra!*)

Ainda na senda bakhtiniana, temos em vista que a forma literária leva em conta também a relação do escritor com a vida, ou seja, o modo como ele entende os acontecimentos de que participa ou que apenas presencia diz respeito ao conteúdo temático e, tanto quanto as relações de recepção, também vai determinar a forma. Nesse sentido aparece-nos a figura histórica de Henrique de Carvalho. Uma personalidade que foi moldada não somente pela mentalidade da época, mas também pelas tensões em ebulição na zona de contato.

Na minha perspectiva, a zona de contato tem como mediador uma *forma de olhar* específica. A figura do militar vem para mostrar como essa *forma de olhar* entranhada na literatura de viagem passa a ser um *locus* mediador⁷⁰ que incursiona no mundo do imaginário e da representação do real. Com descrições exaustivas, farta documentação empírica, a lente topográfica do viajante vai se configurando não somente como material político-econômico, mas também como produto e agente responsável pela construção de visões de mundo, estereótipos étnicos, sociais e geográficos.

Num primeiro momento, portanto, essa lente topográfica seria a expressão do movimento de *ir*, por meio de três conteúdos-chave: viagem-natureza-discurso da conquista (tríade forjada na zona de contato marcada pelas teorias deterministas) e, num segundo momento, discurso da conquista-natureza-viagem (tríade tecida pela *forma de olhar*). Henrique de Carvalho enquanto personalidade histórica, é aquele instrumento

⁷⁰ E aqui pensamos junto com Raymond Williams que “a mediação está no objeto em si, não em alguma coisa entre o objeto e aquilo a que é levado. Assim, a mediação é um processo positivo na realidade social e não um processo a ela acrescentado como projeção, disfarce ou interpretação. É difícil ter certeza do quanto se pode ganhar substituindo a metáfora da “mediação” pela metáfora do “reflexo”. De um lado, ela vai além da passividade da teoria do reflexo; indica alguma forma de processo ativo. Por outro lado, em quase todos os casos, perpetua um dualismo básico. A arte não reflete a sociedade atual, a superestrutura não reflete a base, diretamente: a cultura é uma mediação da sociedade.” (p. 101-102) “(...) e esta mediação está dentro de um “fenômeno cultural que só adquire sua plena significação quando é considerada como uma forma (conhecida ou conhecível) de processo ou estrutura social geral.”

que formaliza a viagem e o discurso da conquista. Sua personalidade está intrinsecamente relacionada à viagem que, por sua vez, implicou conhecimento de uma nova paisagem, o mar, e necessidade de uma outra escrita que propagasse – nas palavras do personagem Lourenço, um dos velhos colonos que integram o elenco de personagens de Castro Soromenho - a política dos três pês: pau, pão e pano (*A chaga*, p. 77).⁷¹

A escrita do viajante enfatiza *o fato* e perspectiva o olhar do relator diante dos acontecimentos do passado, ao mesmo tempo que reflete a memória portuguesa no presente da escrita. O relator adota a Lunda como lugar de reflexão; no entanto, o passado lunda não tem um valor em si que deve ser preservado, mas um valor de lucro que lhe é dado por meio de um horizonte de expectativas do presente: o lugar a ser conquistado.

O conquistador Henrique de Augusto Dias de Carvalho, que nasceu em Lisboa a 9 de junho de 1843, pertencendo à burguesia portuguesa, fez os estudos secundários no Colégio Militar e os superiores na Escola do Exército e na Escola Politécnica. A sua formação militar delineou toda a sua vida, já que elaborou seu texto ora com a escrita da conquista, ora com a escrita do remorso, e sempre com a *mística da reciprocidade*. Sabemos que muito cedo decidiu organizar a sua carreira nas terras ultramarinas, levando em consideração tanto a sua competência técnica como as possibilidades de promoção.

Partiu primeiro para Macau, onde dirigiu os Serviços das Obras Públicas. Em 1873, está em S. Tomé e Príncipe, onde ocupa funções civis na administração da ilha. Em 1877, parte para Moçambique e, no ano seguinte, encontra-se em Luanda durante quatro anos, nas Obras Públicas de Angola. Regressando a Lisboa em 1882, é, em 6 de abril de 1884, encarregado de uma missão junto do imperador lunda, pelo ministro da Marinha e das Colônias. Essa missão possuía um duplo caráter: um projeto científico/comercial, destinado a assegurar o conhecimento das populações do interior – Kimbundu, Kwangu e Kasai – de maneira a alargar as relações comerciais e de conhecimento, também, das condições climáticas e das bacias hidrográficas da região, a fim de estudar as possibilidades de fixação de colonos e a utilização eventual da

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971. p. 108.

⁷¹É interessante perceber o trânsito dessa expressão, pois segundo Antonio Candido “No Brasil, costumam dizer que para o escravo são necessários três P. P. P.. a saber Pau, Pão e Pano”- dizia Antonil no começo do século XVIII, retomando do que está no *Eclesiastes*, 33:25, como assinala Andée Mansuy na sua edição erudita (Para o asno forragem, chicote e carga, para o servo pão, correção e trabalho).

navegabilidade dos rios; um segundo, de caráter político, com o duplo objetivo de conseguir assinar um tratado com o Muantiânvua para permitir a instalação de um «núcleo civilizador», religioso e comercial sob a direção portuguesa, nos territórios lundas, e eliminar, de maneira definitiva, a influência dos outros exploradores europeus, que levavam a cabo uma forte concorrência na região, de modo a manter uma dominação exclusivamente portuguesa.

Os caminhos de Henrique de Carvalho se confundem com a ocupação colonial. Assim, Angola, de 1884 a 1888, contou com a diplomática participação do militar e explorador que, com um discurso persuasivo, firmou tratados com vários chefes africanos pelos quais estes reconheciam a soberania portuguesa em seus territórios.⁷²

Em 1891, Henrique de Carvalho participou da conferência para a delimitação de fronteiras do território da Lunda entre o Estado Independente do Congo e Portugal e, em 1895, quando foi criado o Distrito de Luanda, passou a ser o seu primeiro governador, no mesmo ano torna-se coronel e ocupa o cargo de governador desta nova circunscrição administrativa autônoma. Poucos anos depois, acusado de fraqueza no exercício de suas funções, pois sempre recusou o recurso à força para impor as soluções desejadas pelos comerciantes, Carvalho regressa a Lisboa sob prisão. O tribunal reconheceu a sua inocência e o coronel foi absolvido. Após esse episódio doloroso, Carvalho aceitou uma missão particular na Guiné. Regressa a Lisboa, onde morre em 4 de novembro de 1909, deixando uma obra importante consagrada ao nordeste e ao centro-leste angolanos, o que lhe vale ser hoje classificado pelos investigadores contemporâneos, fora das fronteiras portuguesas, como “o principal autor científico do século XIX angolano”. Em 1923, o governador colonial Norton de Mattos⁷³ presta-lhe homenagem: a capital de Lunda (Saurimo) é batizada com o nome de *Henrique de Carvalho*. De qualquer forma, a viagem de Henrique de Carvalho à Lunda, em 1884 – ano em que começaram os

CANDIDO, A. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades: 1998. P127-128.

⁷² Aliás, segundo Alberto da Costa e Silva, a partir da Conferência de Berlim ficou resolvido que o direito de um país europeu a terras africanas decorria primordialmente de seus títulos de ocupação efetiva e dos tratados assinados com os nativos. A Conferência resultara de uma desconhecida e febril busca de acordos e protetorado com reis, régulos e até chefes de aldeias e da proliferação de ações militares para impô-los. *Revista de Estudos Avançados*. O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. 1994. p. 35.

⁷³ O governador português da colônia foi autor das medidas ultracoloniais mais importantes. Governou primeiro em 1912 e já nessa data ele pensou que era preciso enviar para Angola os excedentes da população portuguesa, que viviam em Portugal com muita miséria. Essa medida servia para libertar os capitalistas portugueses de um lumpem-proletariado e de um campesinato miseráveis; servia para colocar em Angola muitos brancos com a vida melhorada que fossem fiéis ao governo e, portanto, aos grandes capitalistas e servissem de meio de agressão aos africanos. Servia também para desenvolver em Angola

trabalhos da Conferência de Berlim –, insere-se no quadro da política colonial portuguesa, sob pressão das opções europeias na África. Empurrados pelo contexto internacional, os portugueses tinham multiplicado, durante os anos a partir de 1840, as expedições científicas na África, particularmente em Angola.

Todas essas informações são importantes porque Henrique de Carvalho, além de ser uma figura histórica no universo angolano, marca uma ruptura profunda no quadro do discurso colonial português, não só devido à duração da sua permanência entre as populações da África central (de 1884 a 1888), mas também porque – segundo Isabel Castro – procurou *libertar-se dos preconceitos*⁷⁴ para dar conta das estruturas e das instituições políticas, religiosas e comerciais africanas. No entanto, parafraseamos Memmi a fim de retratar melhor esse “libertar-se dos preconceitos”: sendo Henrique de Carvalho o europeu das colônias, pode, também, é claro, amar essa nova região, apreciar o pitoresco dos seus costumes. Mesmo repellido pelo clima, pouco à vontade no meio das multidões estranhamente vestidas, saudoso do seu país natal, seu problema doravante é o seguinte: deve aceitar esses aborrecimentos e esse mal-estar em troca das vantagens da colônia? Os exploradores exageram sua dilaceração, pois organizaram seus hábitos quotidianos na cidade colonial trazendo para ela os costumes da metrópole onde passam regularmente suas férias e de onde trazem suas inspirações administrativas, políticas e culturais: é para a metrópole que seus olhos permanecem constantemente voltados.⁷⁵

A diplomacia do militar- no texto- pode ser vista como *faca de dois gumes*. Atentemos para a citação de Isabel Castro Henriques:

Henrique de Carvalho considera ter sido traído pelas autoridades portuguesas. Em 1888, o seu Ministério faz chegar-lhe às mãos a correspondência anunciadora dos resultados da Conferência de Berlim. O território que ele estimava tanto, que ele aprendera a tão bem conhecer, tinha sido «arrancado» aos Portugueses, para ser integrado no Estado Independente do Congo. O choque foi tão brutal que o major caiu como morto, provocando uma grande inquietação entre os africanos que o acompanhavam há tantos anos: teria morrido? Seria possível fazê-lo voltar à vida? Henrique de Carvalho recuperou a consciência, mas a amargura roía-lhe a alma: continuava o nacionalista de sempre, mas a confiança nos homens políticos, encarregados dos negócios coloniais, deixara de ser a mesma.

De regresso a Angola, em 1895, será cada vez mais um homem de ciência, «um africanista», como ele dizia, referindo-se a si próprio, profundamente integrado nos

uma pequena indústria controlada pelos capitalistas portugueses. *MPLA: História de Angola*. Porto: Edições Afrontamento. s/d. p. 167.

⁷⁴ HENRIQUES, C. Isabel. Op. cit. p. 141.

⁷⁵ MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. p. 23-24.

valores africanos, recusando recorrer à violência e decidido a participar no desenvolvimento do conhecimento da África. Alguns anos mais tarde, na prisão, nos arrabaldes costeiros de Lisboa – S. Julião da Barra –, Henrique de Carvalho fará sair da cadeia, clandestinamente, cartas escritas com sangue sobre pedaços de camisas rasgadas, hoje conservadas na seção de manuscritos da Sociedade de Geografia de Lisboa, como se Carvalho tivesse lido o *Conde de Monte Cristo*.⁷⁶

Não podemos deixar de salientar a prodigiosa capacidade de investigação deste inquiridor que (in)conscientemente abriu as portas para que os lundas entrassem no espaço do conhecimento, enquanto humanista carrega consigo nuances da compreensão da origem e da significação do sistema colonial ao qual pertencia, embora não tenha a percepção do *locus* da miséria e a relação dessa miséria com o seu bem-estar.

O africanista⁷⁷ levou a cabo operações de propaganda comercial, pedira aos industriais e produtores portugueses amostras de mercadorias que deviam ser propostas aos africanos, de maneira a suscitar um fluxo comercial que permitisse compensar as despesas realizadas com a organização de sua missão; foi um diplomata ardoroso, mas, ainda assim, sentiu-se traído pelos dogmas da cartilha que rezava. Penso que o excerto acima, de Isabel Castro Henriques, salvo o erro, é retratado no seguinte episódio do texto (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*.)

Quando as linhas de caminho de ferro de penetração em Angola, a que está em via de execução e as que se projetam, chegarem ao Cuango, ou antes, reconhecer se há a falta que houve na conferência de Berlim, em não haver quem da parte de Portugal praticamente pudesse esclarecer os seus representantes sobre as questões que se debatiam, o que não faltou à Alemanha nem tão pouco aos que conseguiram criar esse Estado independente, que se vai constituindo à custa de espoliações de territórios aos indígenas, e que nos seus limites a sul e oeste, isto é, pela linha passando pelo 6º latitude E. do Equador, e 24º longitude E. de Green., corta povos que pertencem ao estado do Muatiânvua, de modo que em alguns ainda divide tribos, deixando uma parte delas para o novo Estado. Quando a administração aí possa chegar e queira de fato exercer a sua autoridade, veremos então como esses povos a recebem. Com respeito aos Tucongos, já tive notícias do conflito que houve, e de que resultou tirarem as forças do Estado independente.

A região de que me ocupo foi respeitada na conferência de Berlim, certamente porque os exploradores alemães que a conhecem informaram que os seus povos estão já

⁷⁶ HENRIQUES, C. Isabel. Op. cit. p. 143-144.

⁷⁷ Embora estejamos utilizando o termo no sentido de investigador da Lunda, lembremo-nos da dubiedade do significado da palavra africanista: para a quase totalidade da população portuguesa o morfema africanista significava, há trinta anos, aquele que, tendo vivido na África durante longo tempo, havia regressado rico ao país ou que, partilhando a sua vida entre as colônias e Portugal, era proprietário de uma riqueza constituída no continente africano; tratava-se nos dois casos, tanto aos olhos da burguesia como dos demais grupos sociais, de um novo rico. A partir de 1950, as palavras africanismo e africanista vulgarizaram-se na Europa, designando o conhecimento científico e o especialista desses conhecimentos e, por extensão, o estudo e o investigador que se ocupam de África e das suas sociedades. HENRIQUES, C. Isabel. Op. cit. p. 49.

exaustos de marfim e borracha, e que grande parte é a influência dos Portugueses sobre todos eles, e com muitas dificuldades teriam a lutar os estrangeiros que quisessem apossar-se das suas terras. Aí encontram-se a cada passo filhos dos concelhos sertanejos do distrito de Loanda, empregados nas povoações, já como escreventes, já como alfaiates e sapateiros e ainda como ferreiros e fabricantes de tangas.

Estes indivíduos têm prestado bons serviços para a civilização dos povos de todo este território, e a eles se deve o progresso que se nota entre Bângalas, Xinjes e Quiocos, que muito se destacam dos Lundas mais internados.

Os progressos na indústria são todavia aí muito lentos, porque os povos se acham muito espalhados, constituindo pequenas povoações e mantendo só relações com os mais vizinhos; e o comércio da nossa província, proporcionando-lhes em melhores condições o que mais lhes importa para satisfação das necessidades, e cosmopolita como é, fez estacionar já e em alguns pontos esquecer as indústrias indígenas, que prometiam vingar. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 484.)

Estudioso das terras lundas, Henrique de Carvalho realizou uma análise integrada da região, na qual verificava, conjuntamente, o poder que a geografia exercia na “raça” e na “evolução” dos habitantes do lugar. A Lunda foi, primeiramente, percorrida pelos portugueses e só depois também pelos alemães e belgas. Foram os portugueses os primeiros a celebrar com os potentados tratados de protetorados, pois um dos meios de cativar a simpatia dos régulos do sertão por onde tem de atravessar a Missão é o de se conformar aos usos e aos estilos do país, assinalando a sua passagem, para ser bem acolhida, com presentes e dádivas, a que se deve recorrer, não como tributo, mas como espontânea demonstração de amizade e boa disposição de manter estreitas relações com os que dispõem das populações de tais países, ou seja, ter aquela tão afamada diplomacia, em que Henrique de Carvalho foi mestre.

Observe-se, portanto, a impecável e conveniente lógica de reconhecimento: os africanos exercem um controle efetivo sobre os territórios submetidos à sua autoridade e, para desestabilizá-los, os portugueses recorrem a uma literatura paternalista que reduz a importância de um africano fascinado pelos presentes portugueses e posto para satisfazer os desejos lusitanos. Configura-se a todo o momento o desejo de posse a ser realizada sem a violência do embate frontal, mas sempre na violência desigual promovida pelos interstícios da palavra. Sob tal perspectiva, *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda* vai se tecendo por meio da pena de Henrique de Carvalho, com um discurso deslumbrado, destinado a alimentar o mito da hegemonia portuguesa. Discurso este que só poderá ser quebrado na reorganização, não sem conflitos, numa outra forma textual que dê conta das contradições contemporâneas geradas justamente pela potência discursiva do explorador.

Dentro dessa tensão entre o saber colonial e o saber local coube ao explorador instrumentalizar o seu reconhecimento ao nos contar a origem de todos os chefes de estado da Confederação Lunda: Muantiânvua Mulaji; Umbala; Muantiânvua Muteba; Muantiânvua Noeji Andumba – vulgo Xanama; Muantiânvua Ditenda – vulgo Chibinda; Muantiânvua Noeji Cangápua; Muantiânvua Quimbamba – vulgo Muriba; Muantiânvua Mucanza. Portanto, urge mostrar para o mundo que a sucessão dos Muantiânvuas, por via patrilinear, deu origem a lutas sangrentas entre irmãos, lutas estas que marcaram crises periódicas, por vezes tão profundas que, segundo Castro Soromenho, puseram em perigo a própria dinastia:

Dois tiros de espingarda prostaram-no, e em seguida cortaram-lhe a cabeça que levaram a Cahunza, o qual não quis receber, mandando-a entregar ao parente que ambicionava o lugar d’ele. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 659.)

Ainda que a contribuição do viajante seja de inegável valor, e também não devemos forçar leituras tendenciosas, o interessante não é perceber somente *o que* ele escreve, mas *como* ele escreve no conjunto da obra e *por que* o discurso colonial foi tão forte que ainda abala a estrutura literária contemporânea. Lembrando sempre as perguntas decisivas sobre de quem, de onde e com quais finalidades se conta. Fato é que, dentro desse relato, temos as marcas de um Henrique de Carvalho que não pode deixar de reconhecer a autoridade exercida pelos africanos sobre o seu território: contudo, essa autoridade só pode existir – procura insinuar Henrique de Carvalho – no quadro de uma política inteiramente orientada pelos portugueses. É naturalmente uma estratégia destinada a tranqüilizar os portugueses e, “quanto mais o colonizador respira à vontade, mais o colonizado sufoca” (Memmi, 1967, p. 25), ou, em outras palavras, quanto mais ele assume ares de revolta na forma literatura de viagem, menos ele adentra realmente o mundo lunda:

Quando no Luambata me dispus a reunir todos os apontamentos dispersos nos meus diários sobre os usos e costumes dos povos que conhecia, para os coordenar e enviar conjuntamente com outros trabalhos, na primeira oportunidade, à Secretaria de estado dos negócios da Marinha e do ultramar, porque uma pertinaz doença me fazia recear estar próximo o termo da minha existência; escrevia eu apresentando esses trabalhos as considerações seguintes:

‘É preciso viver-se algum tempo entre estes povos, meses e mesmo anos, para se poder falar com pleno conhecimento de causa, não só dos seus usos e costumes, como ainda da sua história tradicional, da sua política, do seu modo de viver, de comerciar, da sua indústria, crenças e superstições, e ainda das diferentes fases por que foi passando, a fim de ajuizar se progridem ou retrocedem, e se poderão ou não aproveitar-se com

reconhecidas vantagens, de auxílios estranhos, isto é, dos povos mais cultos com que possam estar em contato.

Pode asseverar-se que nos últimos cinqüenta anos, senão toda, pelo menos um ou outro ponto desta região central foi visitado por europeus; porém uns, porque só vinham tratar do seu comércio, e pouco lhes importava o mais; outros, refiro-me aos exploradores alemães, porque o seu intento apenas era conhecer o partido que a política do seu país podia tirar das afamadas riquezas do Muantiânvua, e fazerem por aqui a travessia do continente africano; é certo que nem estes nem aqueles se entregaram às minúcias e especialidades que requerem estes conhecimentos.

Romão, Rodrigues Graça, e ultimamente Carneiro, Saturnino Machado, Antonio Lopes de Carvalho, Silva Porto e João Baptista, negociantes sertanejos; Dr. Pogge, Dr. Max Büchner, Tenente Wissmann, Otto Schütt, Barth, Livingstone, Cameron e outros, o que nos dizem? Muito pouco! (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 384.)

Ao lado dos outros exploradores⁷⁸ e do interior da sua própria experiência social o olhar do explorador outorga, a si mesmo, o direito de “ajuizar se progridem ou retrocedem, e se poderão ou não aproveitar-se com reconhecidas vantagens, de auxílios estranhos, isto é, dos povos mais cultos com que possam estar em contato”. Eles têm “todos os direitos”, pois existem aqueles que não se entregaram como *eles* às minúcias e especialidades que requerem estes conhecimentos. O turismo colonial⁷⁹ irrompe no espaço lunda em que as cenas do cotidiano vão se organizando por meio de um olhar que absorve, que mutila e “procura colher também minuciosas informações, dando preferência aos fatos que (me) pudessem elucidar sobre o estado de atraso de cada tribo, e nota o desenvolvimento progressivo que cada um vai tendo, devido muito principalmente ao contato com os povos da (nossa) província de Angola, já influenciados pelo convívio com os portugueses da metrópole”. (Expedição Portuguesa

⁷⁸ A penetração européia no século XIX foi levada a efeito sobretudo pelos exploradores de África. Dizem os administradores coloniais: “A expedição deveria fazer conhecer aos régulos poderosos as grandes vantagens que lhes devem resultar de serem nossos fiéis aliados, e com especialidade o Muantiânvua, quando por aí [passasse], certificando-lhe o desejo que este governo Geral [tivesse] de estabelecer com íntimas relações de aliança e amizade perpétua.” Um desses desbravadores português foi António Francisco da Silva Porto. Entre os primeiros estrangeiros, o que deve ter penetrado primeiro em terras da antiga Lunda foi o Dr. David Livingstone, enviado pela *London Missionary Society* em 1840 à África, onde fez três viagens e viveu vinte e cinco anos. Hermenegildo Capelo e Serpa Pinto embarcam em Lisboa rumo à Luanda em 1877. SANTOS, Eduardo dos. A questão da Lunda (1885-1894). Agência Geral do Ultramar. s/d. p.57-

⁷⁹ Sobre o olhar turístico, embora no caso não seja um olhar colonial, vale-nos a reflexão de Dolf Oehler à medida que: “Com o turismo ocorre algo semelhante: ele faz do mundo um paraíso onde o viajante em busca do prazer recobra a fé numa natureza humana melhor, sobretudo a própria, que ele acreditava ter de abandonar na luta diária pela existência, porque uma boa vontade ilimitada o anima, da qual ninguém está excluído, nem mesmo o mais pobre dos pobres. Isso, porém, é o pressuposto para resgatar a utopia do consumo inocente”. OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos- auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. Trad. José Marcus Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 327. Sob esse aspecto, vale perceber a figura do jornalista (?) Henry Morton Stanley no HOCHSCHILD, Adam. *O fantasma do rei Leopoldo – uma história de cobiça, terror e heroísmo na África Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 43.)

Henrique de Carvalho manifesta, sem dúvida, uma grande abertura de observação do povo lunda que lhe interessa para além das intenções práticas; ele olha para o povo e seu espaço com a máxima objetividade possível, sem deixar de lado as suas próprias marcas impressionistas⁸⁰ sobre o espaço lunda. Castro Soromenho, de certa forma, será herdeiro dessas “impressões”. Claro está que essa abertura para o Outro tem evidentemente seus limites; afinal, pretender que Henrique de Carvalho veja efetivamente o universo africano e seus habitantes com um olhar desprovido de preconceitos seria mais do que ingênuo, seria a-histórico. Note-se a esse respeito o que diz Roland Le Huenen:

O relato, mesmo de boa-fé, não poderia ser inocente, não saberia ter a neutralidade e a transparência com que desejamos idealmente dotá-lo. Ele é uma construção, o resultado de um trabalho onde se investem de maneira global os valores preexistentes, culturais e ideológicos, que determinam necessariamente toda apreensão do real. Pois primeiramente o olhar maravilhado do viajante não é um olhar ingênuo; ele permanece assombrado pelas paisagens e imagens previamente conhecidas, *perturbado* pelo jogo dos hábitos. Pois além disso a transformação em texto é tributária dos constrangimentos da língua e do discurso, das exigências do léxico e do estilo, da ordem da sintaxe e das regras da argumentação. De onde o duplo movimento contraditório que preside à escrita da viagem: uma abertura para o real, para a novidade (...) que constitui o princípio motor da viagem; uma apropriação do real por via analógica. (...) Ao choque da descoberta responde o gesto assimilador, pelo qual o discurso se apodera do real e o reconstrói segundo um amálgama de elementos familiares.⁸¹

Por fim, veremos nas próximas páginas que esse relator transformar-se-á num enunciador da história do povo lunda ao sugerir uma crítica à natureza de um imaginário social de desprezo do Ocidente “civilizado” por um continente “sem história”, povoado por homens definidos pela negação de sua natureza humana, por enquanto marcados pela “selvageria”, característica dos “primitivos”. Acaba por apontar também a articulação entre colonialismo e racismo; aliás, segundo Memmi – par dicotômico constante da história da humanidade. Tanto é assim que ainda vigorará, como já dissemos, na perspectiva do coreógrafo checo.

A escrita e o percurso do major deixam à mostra as raízes da justificativa para a arbitrariedade e a opressão presentes nas relações estabelecidas entre ocidentais e

⁸⁰ Henrique de Carvalho, na tentativa de pintar a realidade, não escapa da impressão que obtinha dela. As marcas subjetivas que vimos no decorrer dos textos denunciam essa característica.

africanos desde o século XV. Oferece ainda pistas para o questionamento de idéias preconceituosas, por vezes revestidas de paixão humanista, que sempre apresentam a África como um continente marcado pela incompetência para conduzir a si próprio, reduzindo-o constantemente ao *locus* da miséria.

⁸¹HUENEN, Roland Le. Qu'est-ce qu'un récit de voyage? In: *Littérales*. n. 7. p. 17-20. Apud. MOISÉS, Leyla Perrone., *Vinte Luas: viagem de Paulmier de Gonneville ao Brasil (1503-1505)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 97-98.

2.4 O narrador-relator-etnógrafo-viajante-escritor

*Vi as belezas da terra,
Da tua terra sem igual,
Mirei muito do que encerra
O teu lindo Portugal;
E se invejo a lindeza,
Da tua terra a beleza,
Também é bem portuguesa
A minha terra natal.*

(José da Silva Maia Ferreira- A Minha Terra!)

Até aqui trilhamos um caminho forjado pela zona de contato. Dela nasceu uma *forma de olhar* específica que se constitui como mediadora dessa zona com a personalidade histórica que a observa, com resultados num lado e no outro dos quais faz parte. O olhar nascido da zona de contato acaba por transformar Henrique de Carvalho no Muantiânvua Noéji.⁸² *Aquele* Henrique de Carvalho vindo dos chamados países civilizados estava representado para toda a eternidade num texto que concretizou o olhar do viajante e que, por sua vez, ajudou a construir uma nova consciência planetária ao desbravar o interior da África, de acordo com as teorias da metade do século XVIII e do século XIX.

Voltemos para o entendimento de tríades – a nosso ver – inerentes a essa forma literária de viagem: viagem-natureza-discurso da conquista. Dentro de tal tríade aparece-nos a zona de contato enquanto itinerário possível, não somente para trilhar o momento histórico vigente, mais especificamente 1884-1888, mas ainda como espaço onde germinam as diversas possibilidades de expressão de uma personalidade histórica, no caso o relator Henrique de Carvalho.

De todo modo, para que os resultados externos dessa zona de contato vinguem, é preciso um texto mediador: o gênero do olhar, pois a história exige uma forma que dê conta desse espaço embrionário, cujo percurso acaba por reverter a tríade viagem-natureza-discurso da conquista em discurso da conquista-natureza-viagem. Esta última exige não mais uma personalidade histórica, mas alguém que fala no texto, um novo tipo de enunciador:⁸³ um viajante-etnógrafo-escritor que atende a uma nova demanda histórica que, como sabemos não começou com Henrique de Carvalho, mas ele é a figura que nos interessa porque olha o universo Lunda a fim de seduzi-lo, anexá-lo ao

⁸²Ficamos sabendo por uma nota de rodapé que “a gente da Lunda dava-me o tratamento de Muantiânvua Noéji” p. 718

⁸³Entendo por enunciador aquele que atualiza as frases de um enunciado textual. O enunciador é um locutor particular, em circunstâncias temporais e espaciais determinadas.

Ultramar. Tal espaço será matéria textual, mais tarde, para dois inconformados com a situação em que vivem.

De qualquer forma, esse viajante-etnógrafo-escritor converter-se-á num narrador cujo olhar definirá a subjetividade do ponto de vista, já que, no caso de *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda* (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888), o olhar é, no fundo, o sentido de percepção que fundamenta aquele sujeito-natural do qual tratamos inicialmente. Ou seja, o olhar do viajante está disfarçado com os adereços nativos; no entanto, ainda que o cotidiano nativo esteja em pauta, escapa silenciosamente – já que o lunda afônico (ainda que o saber local esteja sempre em tensão com o saber colonial) não pretende qualquer universalismo histórico, principalmente porque esse é de imediato usurpado por uma escritura lusitana que não questiona em momento algum a sua imagem de povo com vocação autônoma, tanto no ponto de vista político como cultural:

Pela minha parte impressionaram-me, como doenças predominantes e de que é freqüente a mortalidade, as pneumonias, as anemias, a varíola e as febres palustres; e estas atribuo-as ao pouco resguardo, ao uso constante dos braseiros durante as noites mesmo nos dias chuvosos e úmidos em que o Sol se não descobre, aos maus alimentos e ainda a passarem os indígenas dias sucessivos sem comida cozinhada; e, finalmente, às intempéries. Reinam outras doenças originadas da sífilis, que aqui têm tomado grande incremento, e também os reumatismos e as úlceras. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 187.)

“(…)

A mortalidade que se nota deve em grande parte atribuir-se à incuria peculiar destes povos e aos seus poucos esforços em lutarem para melhorar as condições da sua existência.

(…) De certo o fenômeno de acomodação às localidades em que vivem se não tornaria tão fácil, porque demais lhes faltam os recursos que entre nós nos facultam a boa higiene e os melhores resguardos da vida civilizada. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 196.)

É uma tática de estrangeiros, coligados em desmornarem o nosso império colonial em África, não só tentar fracionar os nossos domínios, mas imporem-se ao indígena com o seu comércio suplantando a nossa influência. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 483.)

Claro esta até aqui que o interlocutor textual é bastante específico. O monólogo, ao mesmo tempo que explica, fragmenta a tradição do povo lunda; a memória destes

transforma-se na alegoria da conquista.⁸⁴ “Incúrio”, “pouco esforçado”, “não civilizado”, o leitor é convidado pelo narrador – agora convertido em narrador-relator-viajante-etnógrafo-escritor – a adentrar o universo lunda junto com ele, pois utiliza tal universo como material para desenhos e descrições suas, ao mesmo tempo que subverte a arte lunda:

Os desenhos na verdade são ainda muito rudimentares, porque eles só tratam de imitar as formas do que lhes é dado ver, e subordinam-nas aos traços que a sua imaginação ocorrem. É ainda na natureza que buscam os modelos do que lhes é mais indispensável aos usos da vida, o que se nota mais e muito principalmente nos objetos que fazem de barro, para o que lhes servem de modelo os fundos de cabaças de maiores ou menores dimensões. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 714.)

Os instrumentos de pancadaria são oriundos do nordeste e alguns têm entrado ultimamente por Malanje na nossa província de Angola. Consideram-se os que conheço como insígnias do estado do Muantiânvua e que os potentados de todas as tribos, mesmo dos dissidentes d’este Estado, estão adotando também como insígnias da sua autoridade, embora de menor grandeza, e de que se fazem acompanhar quando em passeio. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 372.)

Acabado ele, os caçadores começaram a cantar e a dançar grotescamente em redor dos troncos. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 247.)

Note-se que o juízo estético sobre a música e o desenho aparece de maneira clara na expressão desse narrador-relator-etnógrafo-viajante-escritor: “desenhos rudimentares”, “instrumentos de pancadaria”, “cantar e a dançar grotescamente”. Expressões que tratam da história pictográfica do lunda, dos seus instrumentos de percussão, da sua expressão rítmica, do seu ritmo de vida que dominavam então as regiões da África Central. Será urgente em 1945 perceber o silencioso culto às mahambas, o plantar a melemba ou a descrição dos rituais a volta das fogueiras, ou então, em 1989 rearticular o texto em volta da dança da rosa de porcelana e fazê-la a chave para o encontro do passado com o presente.

Pelo enunciador do *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*, a história da conquista é feita não somente com palavras mas com imagens, e o artífice textual, na sua onisciência e onipotência, apenas reproduz a vontade divina sob o qual

⁸⁴Compreendo alegoria como metáfora continuada, como figura de pensamento que consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado numa relação de semelhança a esse mesmo pensamento. Nesse sentido, ela é um procedimento construtivo. (HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual Editora, 1986. p. 1

está resguardado o destino português “que começou no dia em que os Reis de Portugal compareceram no tablado do mundo com os seus navegadores da Guiné, Etiópia, Índia, etc. Desde esse dia, completa Eduardo Lourenço, “a *loucura* tinha entrado pelas portas adentro ou saído barra do Tejo fora, loucura natural e gloriosa como gesta desvendadora, loucura certa com os poderes do tempo e nossa enquanto colonizadora e conquistadora, mas insidiosamente corruptora dessa *primitiva viagem lusitana* que cada português conhecia com o olhar e os pés a força e a extensão do “império colonial em África”.⁸⁵

Para o estudo das raças, são bons auxiliares as tradições dos povos, sobretudo quando dessas tradições se podem deduzir alguns caracteres étnicos, lingüísticos e outros essenciais a esse estudo. No campo das minhas investigações, diversos foram os povos com quem tive de conviver, e como não pudesse dispor dos recursos que me eram indispensáveis para os rigorosos trabalhos que a ciência atualmente reclama, tratei de aproveitar todos os conhecimentos que ia adquirindo pela observação subordinando-os a um método uniforme, levando tão longe quanto me foi possível as minhas indagações. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*.p. 112.)

A positividade é fruto do colonizador; do contrário, os culpados são os colonizados. É sempre esse narrador-relator-etnógrafo-viajante-escritor que olha, que fala, que se impõe e o faz no plano da reconstrução do mesmo espaço cênico europeu. Ele representa o que sonha, o que deseja, viu ou viveu. Nesse sentido, a obra *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda* (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888) necessita da representação para transformá-la em realidade, sendo importantíssimo nesse trajeto fazer um “retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador”. Portanto, ainda que não raro esse narrador vislumbre um projeto de progresso para a Lunda, o seu texto colonial está sempre em tensão com o saber local; assim, não é possível ser colonizador e negar, no texto, ao mesmo tempo, a colonização:

É agora ocasião de prestarmos a devida homenagem a dois nossos compatriotas, que modernamente deram publicidade aos seus trabalhos de lingüística africana de subido mérito para a ciência, e tanto mais quanto esses trabalhos são puramente de dedicação pelo engrandecimento do país, e que neles ocuparam o tempo que lhes restava para descanso de suas fadigas diárias. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*, p. 121.)

⁸⁵ LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Publicação Dom Quixote, 1992. p. 38.

Dessa forma, narrador-relator-etnógrafo-viajante-escritor, por meio do discurso da conquista do colonizador, ao fragmentar o “outro”, cria um novo sistema de comunicação que não ensina mas submete, não revela o caminho mas se apropria dele, e a violência que a leitura desse tipo de literatura (re)produz está contida justamente nessa duplicidade que dá com uma mão e pega com a outra, dando sentido à forma literatura de viagem mas, ao mesmo tempo, denunciando as artimanhas de um discurso que se quer totalizador. Lembramos desde já que – conforme vimos no capítulo “*Ethnographia tradicional dos Povos da Lunda: de uma a forma de olhar*” – o transtorno produzido pelos relatos de viagem não está bem entendido se não articularmos a fatores já anteriormente operantes: a emergência do sujeito individual enquanto instância fundamental do processo do conhecimento e a propagação da imprensa, desde o século XVIII, pois esta estimula o conhecimento do sujeito individual.

Portanto, a empresa colonial surge não apenas como resultado de uma política econômica, mas também como forma de expressão de uma estrutura mental. Um sistema de morte representado pela tríade discurso da conquista-natureza-viagem, sempre do ponto de vista do colonizador, que a transforma em literatura e, dentro dela, aparecem os gestos do cotidiano nativo que são desvendados pelo herói (colonizador) e anti-herói (colonizado) da conquista, entretecendo-se sempre num documento da civilização que é também um documento da barbárie, tal como disse Walter Benjamin. Dessa forma, poderemos ler *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda* como um grande documento e marco de seu momento histórico, já que se constitui como marco estético no caminho que conduz a um conto tensionado e a um romance histórico. Assim, pensamos que, embora Edward Said esteja falando das formas de representação do Oriente, o seu raciocínio pode ser estendido para as formas de representação da África. Nesse sentido, esse marco estético passaria a ser:

uma *distribuição* de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é uma *elaboração* não só de uma distinção geográfica básica (...), como também de toda uma série de “interesses” que, através de meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica e a descrição paisagística e sociológica, o orientalismo não apenas cria como mantém; ele é, em vez de expressar, uma certa vontade ou intenção de entender, e em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, aquilo que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo); é, acima de tudo, um discurso que não está de maneira alguma em relação direta, correspondente, ao poder político em si mesmo, mas que antes é produzido e existe um intercâmbio desigual com vários tipos de poder, moldado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político (como uma ordem colonial ou imperial), com o poder intelectual (como as ciências reinantes da lingüística comparada ou

anatomia, ou qualquer uma das modernas ciências ligadas a decisão política), com o poder cultural (como as ortodoxias e cânones de gosto, textos e valores) , com o poder moral (como as idéias sobre o que “nós” fazemos e o que “eles” não podem fazer ou entender como “nós” fazemos. (Grifos do autor) ⁸⁶

Tal marco estético acontece dentro dessas premissas elencadas por Said e justamente pela presença imanente do autor no próprio texto, configurando-se como narrador-viajante-etnógrafo-escritor e, por conseguinte, impondo a sua presença; acaba por fazer parte de uma realidade que só pode ser concebida por meio de determinado discurso que está dentro de uma forma textual agregada de significados com uma temática específica: o espaço do outro. Portanto, retomamos a idéia de que a conceitualização da realidade desenvolve o gênero dentro de um processo ideológico social que está em curso e, nesse sentido, a temática unida ao trabalho é inseparável de uma orientação primária dentro das circunstâncias históricas em processo.⁸⁷

O espaço da viagem é constituído pelas atividades lundas, pelas interações entre os lundas e o visitante. A pausa para falar com os naturais é recriada textualmente para reproduzir a história que, em si mesma, constitui uma temática doméstica, e essa temática doméstica, ao lado das gravuras, transcende o discurso da conquista: “o tema trabalhado é o tema da completa declaração como ato definido sócio-histórico, inseparável das circunstâncias de lugar e tempo”.⁸⁸ A escrita é caracterizada não somente pelo lugar em que acontece, mas também pelo que as pessoas fazem lá:

De que nos podem servir uma ou outra narração sobre as visitas que nos fazem os potentados e as cerimônias que nestas se observam? São acontecimentos mais ou menos ruidosos, mas que não servem para deles se deduzir o valor intrínseco de um povo ou apreciar a sua capacidade productora e a sua civilização. (Expedição Portuguesa ao Muantiãnvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 4.)

Tal trecho serve para percebermos como o olhar desse narrador está profundamente envolvido em si mesmo, diferenciando-se do olhar para fora, do narrador de *Lueji e Ilunga na terra da amizade*. Parece-nos que isso acontece para legitimar o discurso da conquista tecido pelo narrador-relator-viajante-etnógrafo-escritor, que é sempre convertido num “nós”. O enunciador atualiza o discurso da conquista num tempo e num espaço determinado pela sua própria particularidade.

⁸⁶ SAID, Edward W., *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 24

⁸⁷ BAKHTIN, M. M.; MEDVEDEV, P.N. Op. cit. p. 132.

⁸⁸ BAKHTIN, M. M.; MEDVEDEV, P.N. Op. cit. p. 132.

Do ponto de vista gramatical, esse enunciador pode ser percebido num contraponto aos agentes humanos que abundam no texto; há uma predominância de construções verbais não somente em primeira pessoa, mas também impessoal; embora o mundo natural se relacione ativamente com os lundas, o enunciador vê somente sua passividade, já que raramente lhes dá voz. Dentro desse processo, o autóctone é tipicamente tido como passivo e, sem palavra própria, não controla sua própria representação, mas é representado segundo um olhar hegemônico, que o constrói como coisa a ser apropriada. Em outras palavras, o narrador-relator-viajante-etnógrafo-escritor responde em última instância aos critérios pelos quais se produz essa realidade, ou ainda essa “verdade”; é ele quem dá verossimilhança ao universo textual do Lunda.

No excerto abaixo, reproduzimos uma longa citação que se faz necessária a fim de percebermos como se dá essa transcrição “passiva” nos usos e costumes mais notáveis” desses povos. A seguir a tentativa de resolver uma milonga/confusão:

Vou dar conhecimento de alguns fatos que observei e que demonstram como esta gente é artificiosa para chegar aos fins que tem em vista.

Um carregador da Expedição travou relações de amizade com um Muana Angana (senhor) de uma povoação vizinha do nosso acampamento, a ponto, o que não é trivial, de aquele lhe dar créditos não só de alimentos, mas ainda de fazendas. O carregador pediu um dia àquele senhor que lhe fizesse um remédio, para se tornar bom caçador. Consiste o remédio num certo número de cerimônias, e na preparação de certas drogas que se dão a beber aos que da melhor fé consultam os entendedores, e ainda de outras com que esfregam o corpo e a arma que há de servir na primeira caçada, o que tudo preenche um certo número de dias, e tem de ser pago e bem pago depois; se é que o cliente não tem de sujeitar-se a novas cerimônias por ter sido infeliz na primeira caçada, porque então ainda mais tem de pagar, e isto repete-se até que mate um animal qualquer, o que tem forçosamente de acontecer, porque o remédio, segundo eles, é infalível.

O indivíduo, porém, que a ele recorre é sempre vigiado até que pague.

Como o carregador era filho de Muene Puto, tinha crédito, e passadas as primeiras cerimônias que duraram três dias, veio o Muana Angana ao acampamento por ser dia de pagamento de rações.

Sucedeu porém no dia seguinte que o rapaz, que já estava anêmico, não dava acordo de si, e pedindo-se para ele socorros médicos, estes já foram tardios.

Teve notícia o Muana Angana de que o seu amigo morrera e fora enterrado, e por isso veio demandar os do seu fogo, por não lhe haverem comunicado que ele tivesse adoecido e por o não chamarem para chorar o seu óbito.

Estava posta a questão que tinha de levantar-se e discutir-se.

Sabiam os do fogo que o seu falecido companheiro devia àquele Muana Angana não só alguma fazenda, como também alimentos, e supondo que ele se contentaria com o pagamento das dívidas, para evitar demandas procuraram chegar a um acordo sobre esse pagamento com ele e com três indivíduos de mais consideração que o acompanhavam. Até este ponto marcharam as cousas muito bem e os Quiocos trataram de recolher o que se lhes deu.

Findo este negócio, lembraram também ser preciso dar-se-lhes alguma coisa por não se ter prevenido o Muana Angana, amigo do devedor, de este ter adoecido. Responderam os companheiros do defunto, que não tiveram tempo porque ele morrera quase de repente.

— Não foi outro motivo? – lhes pergunta o considerado como conselheiro mais velho.

— Não senhor, disseram-lhe os rapazes.

— Sabiam então que ele era amigo e hóspede de Muana Angana?

— Sim, senhor.

— Então nesse caso, diz-lhe o conselheiro, confessam o seu crime, porque embora morresse o homem, um de V. podia ir dar parte do sucedido.

Não concordaram os rapazes com a tal milonga; porém, temendo que passados dias se levantasse algum conflito com alguém do fogo, que tivesse por qualquer circunstância de transitar pelas terras ou vizinhanças do Muana Angana, entenderam dever conferenciar, e quotizaram-se afinal para lhe darem alguma coisa.

E sobre esse pagamento houve grande discussão, chegando todos a um acordo já depois do sol posto, e por isso os do fogo entenderam não só dar agasalhos aos Quiocos como dar-lhes ainda de comer, de fumar, na suposição de que tudo estava acabado e que recolhiam amigos.

É preciso que se note que tudo se passava sem que eu tivesse disso conhecimento, e nesse dia eu estava entretido com Mona Congolo e Xacumba, grandes entre os Quiocos, dos tais que se diziam pais de Mona Quissengue, que eu mandara chamar para me prestarem um serviço com respeito a Quissengue. Estes indivíduos nessa noite dormiram também no acampamento.

Os promotores da questão comeram, beberam, fumaram e dormiram, parecendo que deviam estar muito satisfeitos com os amigos que assim os recebiam; porém logo de manhã chamaram o cabeça da gente do fogo que lhes dera hospitalidade para continuarem a sua milonga.

O cabeça, surpreendido, diz-lhe:

— Qual milonga, então isso não ficou acabado ontem?

— Não senhor, replicou o velho, ficou aceito e adiado porque V. ouviram a queixa de Muana Angana, fizeram com que ele não chorasse o óbito de seu amigo, e disto não se tratou, dando-nos V. boa hospedagem, de comer e fumar, que é a prova da nossa razão. Se assim não fosse V. mandavam-nos embora para as nossas casas. Quando não há razão, quando duas pessoas não estão em harmonia, cada um puxa para o seu lado e não podem ser amigos.

Os homens do fogo nesta questão continuaram em divergências, e então vieram todos alegar (cussopa) perante mim o que eles chamavam a sua razão.

Estavam presentes os meus amigos Mona Congolo e Xacumba, que queriam retirar-se, mas a meu pedido, pois se tratava de questão com Quiôcos, ficaram.

Procurei convencer os Quiôcos de que eles não tinham razão para a sua queixa, e que já de mais haviam pago os companheiros do falecido, e além disso que eles não eram parentes dele para exigirem a participação do óbito, e acabei por dizer-lhes que, se os carregadores antes de terem resolvido pagar-lhes as dívidas e dar-lhes hospitalidade me houvessem consultado, nada teriam dado.

Respondeu-me então o Muana Angana:

— Muene Puto podia fazer assim porque é o senhor destas terras, e a Muene Puto todos obedecem, mas isso não era de justiça, e o Muene Puto queria-me mal, pois me desacreditava. O morto levou para a cova o remédio que eu lhe fiz e estragou-me. Se me tivessem mandado chamar, eu mesmo, depois dele morto, fazia outro remédio para lhe tirar o primeiro, que não perdia a virtude. Assim não só perdi o pagamento dos meus remédios, mas já não posso ser bom caçador, porque o remédio que eu tinha feito foi com o morto.

O homem discorreu muito tempo sobre este assunto para me convencer da sua razão.

Quando ele acabou de falar, disse-lhe estarem presentes dois potentados também Quiôcos, que conheciam os costumes dos filhos de Muene Puto e iam ouvir o que estava no seu coração, e eles decidiriam depois como se devia pôr um termo à milonga. — Tendo V. feito uma bebida para um homem tomar, e morrendo este no outro dia, como prova V. que ele não morreu dessa bebida?

Todos se mostraram surpreendidos com o que eu dissera, e o Muana Angana retorquiu muito depressa – Muene Puto *cucarumuna milonga* (inverteu a milonga) *nauhuhá* (acabou)–, e deitou a fugir com os companheiros, ficando a rir a bom rir todos os que presenciaram a cena.” (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda.*) (Grifamos.)

Diante de tão curiosa questão é preciso explicá-la e continuar relatando:

Eis o caso: duvidar-se que um Muana Angana Quiôco saiba fazer remédios e possa uma bebida por ele preparada causar a morte de quem a beba é apontá-lo como feiticeiro à execração pública, seria caso para uma guerra entre indivíduos de igual posição; mas como se tratava com Muene Puto, fugiam para não haver mais questões a tal respeito.

Parecia-me pois que se teria acabado a tal milonga, mas ainda desta vez não terminara.

Passados dois meses já eu estava no Caungula de Mataba na Estação Serpa Pinto, Capello e Ivens, tive participação de que um dos carregadores, que ficara atrasado em marcha com uma carga, havia sido agarrado por gente daquele Muana Angana, e que um Lunda a serviço da Expedição que tinha presenciado o fato fora procurar o Muana Angana e lhe dera a sua arma para resgate do carregador e da carga que pertencia a Muene Puto.

O homem anuiu o resgate, dizendo que não queria questões com Muene Puto, e que a arma ficava para tomar o lugar do remédio que levava o morto.

Custava-me que semelhante ardil ficasse impune; porém como o Muana Angana já estava a três dias de jornada da nossa Estação e eu tivesse de fazer despesas para lá mandar alguém tratar do assunto, o que na ocasião já me não era fácil, fiz o mesmo que o indígena – não desistindo da questão, adiei-a para melhor oportunidade.

Procedi sempre assim em todas as pendências em que tive de intervir com os indígenas, ainda os mais boçais: perde-se muito tempo, é porém o sistema deles quando reconhecem ser infrutífero recorrer à força.

Eles na verdade são insígnies em nos darem provas da sua paciência e persistência para conseguirem os seus fins; porém na luta comigo a tal respeito mostrei-lhes sempre que não levavam a melhor.

De dia para dia, reconhecia a necessidade de me tornar gentil, de não alterar o meu espírito, de aceitar com a máxima resignação todas as contrariedades, de obrar segundo os acontecimentos, e nos últimos tempos até de não pensar no futuro, porque o mais insignificante projeto baqueia, quando os recursos com que contamos dependem deles.

Trabalhar sempre com constância para alcançar o que se tenta, empregando os meios ainda os mais astuciosos, se isso depende da força da argumentação, embora se perca muito tempo e mostrando a cada momento que se não receia da força, é de certo lutar com vantagem com o gentio que está em sua casa. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda.* p. 402-407.) (Grifamos.)

A exaustiva citação fez-se necessária a fim de evidenciarmos um acontecimento no espaço tratado e, principalmente, marcarmos o preenchimento do discurso desse

observador. Discurso do “bom vernáculo”⁸⁹ que gira em torno de um “Vou dar conhecimento”, “tudo se passou sem que eu tivesse conhecimento”, “Procurei convencer os Quiôcos de que eles não tinham razão para a sua queixa”, “Se me houvessem consultado”, “Muene Puto podia fazer assim porque é senhor destas terras”, “Muene Puto todos obedecem”, “que conheciam os costumes dos filhos de Muene Puto”, “custava-me que semelhante ardil ficasse impune”, “Procedi sempre assim em todas as pendências em que tive que intervir com os indígenas, ainda os mais boçais”, “De dia para dia reconhecia a necessidade de me tornar gentil.” Aparentemente, o lunda tem a palavra e, nas entrelinhas, o português faz uso dela – nesse sentido valemo-nos da reflexão de Raymond Williams:

De um lado, havia a aplicação altamente produtiva de modos de observação sistemática, classificação e análise. Por outro lado, havia a consequência, em grande parte não percebida, da situação privilegiada do observador: a de que estava observando (cientificamente, é claro) dentro de um modo diferencial de contato com o material estrangeiro: em textos, os registros de uma história *passada*; na fala, a atividade de um povo estranho em relações subordinadas (colonialistas) com toda a atividade do povo dominante dentro do qual o observador adquiria seu privilégio. Essa situação definidora reduziu inevitavelmente qualquer senso de linguagem como ativa e presentemente constitutiva. O objetivismo consequente de processo fundamental foi intensamente produtivo no nível descritivo, mas necessariamente qualquer definição consequentemente da língua teve de ser uma definição de um *sistema* filológico (especializado).⁹⁰

A primeira pessoa pronominal vem com um caráter testemunhal que dá toda onipotência ao enunciador que transcreve não somente o fato relatado, como também o ato do informante e a palavra desse informante que se refere a esse acontecimento. Os “contadores” informais são as fontes, os testemunhos reais recolhidos pelo enunciador, e tais testemunhos foram integrados ao discurso da conquista do narrador-relator-viajante-etnógrafo-escritor-personagem textual que esclarece o que os nativos dizem e como foram por ele “escutados”.

Posto isso, sabemos que os gestos do lunda comparados teoricamente com os padrões do observador foram considerados, no máximo, como comportamento, e

⁸⁹ Lembramos a citação no capítulo anterior de que “A própria língua que esse pessoal fala, pela deficiência dos termos, é causa de grandes embaraços, pois se ao europeu afluem muitos vocábulos para a mesma idéia e construções diversas para a exprimir, o seu pessoal e as tribos com quem se vê em contato apenas têm um vocábulo para diversos objetos, ou mudando-lhe os prefixos transformam um nome numa ação e vice-versa; fatos que se agravam quando fazem um discurso a um intérprete, tendo o viajante de aguardar por muito tempo a resposta, o que de certo o impacienta e lhe aumenta as contrariedades.” *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 6.

⁹⁰ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971. p. 32.

perdeu-se de vista uma característica ignorada do excerto acima, mas reconhecida no romance: “Lueji não impunha seus pretendentes à força, mas pela persuasão.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 468). Voltando ao excerto, a fala de Memmi é muito bem-vinda, pois, “mesmo que o colonizador nada peça, mesmo que de nada precise, basta-lhe aparecer para ser recebido com o preconceito favorável de todos aqueles que têm importância na colônia; e mesmo dos que não a têm, pois se beneficia do preconceito favorável, do respeito do próprio colonizado que lhe concede mais que aos melhores dos seus; que tem, por exemplo, mais confiança na sua palavra do que na palavra dos seus. É que ele possui, de nascença, uma qualidade independente dos seus méritos pessoais, da sua classe objetiva: é membro do grupo dos colonizadores, cujos valores reinam e dos quais participa; é a sua língua materna que permite as comunicações sociais; mesmo seu traje, sua pronúncia, suas maneiras acabam por impor-se à imitação do colonizado. O colonizador participa de um mundo superior, do qual não pode deixar de recolher automaticamente os privilégios.” (Memmi, 1967. p. 28.)

O olhar do narrador-relator-viajante-etnógrafo-escritor sobre a citada milonga é um olhar que evoca a todo momento a sua própria jurisdição sobre os acontecimentos por meio de uma escrita que deixa aflorar constantemente certa intenção que avulta sempre certo urdimento, algum cálculo; as marcas capciosas de sua escrita sublinham a sua atuação no espaço Lunda e seu profundo poder nele. Segmentam-se furtivamente os pólos da visão que, entre eles, hesita seu sentido, pois é preciso: “Trabalhar sempre com constância para alcançar o que se tenta, empregando os meios ainda os mais astuciosos, se isso depende da força da argumentação, embora se perca muito tempo e mostrando a cada momento que se não receia da força, é de certo lutar com vantagem com o gentio que está em sua casa.” (Carvalho, 1890. p. 402-407.)

De um lado, a percepção da soberania portuguesa; de outro, tudo se *concede* aos poderes do africano. Por isso, o olhar do narrador-relator-viajante-etnógrafo-escritor não somente descansa sobre a paisagem contínua, mas também por meio do texto ele a articula, enreda-se nos interstícios discursivos. Defronta-se constantemente com os seus limites moldados pela “astúcia”, “paciência”, lacunas da cosmologia do angolano, divisões objetivas de um olhar minucioso nos detalhes, alteridades usurpadas na gramaticalidade lusitana que se pretende sempre como “verdadeira”, espaço lacerado por um olhar que se quer como totalizador. Aliás, tal olhar totalizador deixará justamente a impossibilidade de totalidade no texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, pois, como já vimos adiantando no decorrer desse trabalho, não se fará sem tensões a

perspectiva de um narrador contador e de um narrador-relator-etnógrafo-viajante-escritor.

O impulso sempre inquiridor desse olhar viajante representado por Muantiânvua Noéji nasce justamente deste logro das aparências e da domesticidade das perspectivas. O olhar acumula informações, mas não abraça, apenas procura, escava, fixa, mirando apenas as frestas deste mundo; o relator instiga a cada instante sua empreitada interrogativa/científica/empírica, convertido em *persona* textual:

E como se há de conhecer qualquer povo sem permanecer entre ele, estudando-lhe os seus usos e costumes, a sua linguagem (ainda não escrita), e os produtos que obtêm do solo ou da sua indústria? (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 4.)

Destroem-se estas tribos uma às outras, e, não havendo documento algum dos seus tratados, como manter a paz? (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 29.)

Todos conhecem as lutas que então se feriram, o carácter sanguinolento de todas elas, e contudo já estavam todos estes povos num grau de adiantamento muito mais sensível do que o das tribos incultas que aqui se encontram sempre desconfiadas e prontas a lutar ao primeiro pretexto que se lhes ofereça.

E como arrancá-las deste estado selvagem? (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 30.)

E quando sairão estes povos de um estado tão rudimentar, se não forem em seu auxílio os portugueses ensinando-os, tutelando-os e protegendo-os? (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 35.)

Como poderei ir mais além? Isto é, como fazer mais do que comparações entre tribos de uma dada região, e destas com as já estudadas além dos seus limites, e descobrir pelos caracteres de seus indivíduos mais semelhantes os povos de quem os devo aproximar?(Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 198.)

Os homens que na Europa querem concorrer de bom grado para essas associações anti-escravistas que se estão iniciando por toda a parte, antes de estatuírem as leis da associação, sabem o que vão fazer? O que é que se pretende? (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*.p. 439.)

Note-se as perguntas de reconhecimento. Cada momento interrogativo é composto de várias unidades descritivas, e algumas dessas unidades são verdadeiros reconhecimentos de peripécias no sentido aristotélico do termo. O reconhecimento, diz

Aristóteles,⁹¹ é a passagem do ignorar para a amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita.”⁹² Assim, é um reconhecimento feliz o encontro com o espaço, são reconhecimentos infelizes os encontros com os povos “primitivos”, pois têm uma missão “sacrificante” de “civilizá-los”.

Temos a impressão de que aqui se instaura a problemática relação entre a viagem e o conhecimento, já que sabemos que toda a relação de (re)conhecimento envolve uma percepção de alteridades resultando no primeiro efeito de (in)compreensão e assim se produz dentro desse espaço do (re)conhecimento uma instável relação entre o desconhecido e o (re)conhecido.⁹³ De todo modo, o grande agente dinamizador dessa relação é, efetivamente – de acordo com as palavras de Memmi –, “cada gesto de sua via quotidiana que coloca o colonizador em relação ao colonizado e por meio de cada gesto se beneficia de uma vantagem reconhecida”. (Memmi, 1967. p. 27.)

Esse narrador-etnógrafo é um desbravador que sempre expressa a pretensão a uma grande missão civilizadora que seria a principal tarefa do povo português. Assim, essa forma textual acaba por trazer à tona a aparência de um comprometimento progressivo do viajante com a gente da terra. No entanto, esse comprometimento será rompido a partir do momento em que se põem na mesa as contradições das *boas intenções* desse humanismo assistencialista: o elevado nível de vida do colonizador e o baixo nível de vida do colonizado.

Nas palavras de Memmi “se existe a possibilidade do colonizador beneficiar-se de mão-de-obra, de criadagem numerosa e pouco exigente, é porque o colonizado é explorado impunemente e não se acha protegido pelas leis da colônia, se obtém tão facilmente postos administrativos é porque esses postos lhe são reservados e porque o colonizado deles está excluído”. (Memmi, 1967. p. 25.)

Mas não é assim, e o observador tem de ir modificando as suas opiniões com o tempo de convivência com estes povos, e à medida que os vai estudando e compreendendo. De fato o que à primeira vista se nos revela, e pode dizer-se tudo aquilo com que deparamos e parece estranho aos nossos usos e costumes, não é mais do que vestígios que ainda existem de uma primitiva educação, que o tempo não conseguiu desvanecer completamente, porque as modificações se têm feito lentamente, atento o meio em que

⁹¹ *Poética*. Porto Alegre: Globo. Trad. Eudoro de Souza. 1966. p. 76-83.

⁹² É claro que essas componentes aristotélicas devem ser consideradas nas suas devidas proporções, sobretudo porque o texto de Henrique de Carvalho não tem nenhuma pretensão literária, ainda que entendamos que a escrita poética aristotélica trata principalmente da arte de narrar.

⁹³ Diga-se, aliás, que, se o grande dinamizador dessa relação entre viagem e conhecimento é o reconhecimento, no romance de Pepetela será o desejo estendido em função da relação nós/outros, conhecido/desconhecido, e o *outro* vai ser provocado justamente no reconhecimento de toda gestualidade de Lu/Lueji.

vivem, os recursos que a natureza lhes dispensou, e a intervenção precipitada dos povos que progrediram no estado de civilização. (Expedição Portuguesa ao Muantiânva – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 470.)

O narrador condensa todas as características de uma “boa conversa” consigo mesmo e com o império, tudo o que ele representa com heróis, vilões, personagens ora nobres, patéticas, virtualmente cômicas, ora cruéis por selvageria ou por banditismo, paralelismos e oposições de grupos, duplas ou indivíduos, lutas, venturas e desventuras, aliás, fatores estes que seriam bons motivos para um romance... e foi.

Não se pode perder de vista que a graça desses “bons motivos” está sobretudo em sua qualidade de documento autêntico e em sua forma, pois penso que o narrador movido pela curiosidade, pela ambição de maiores conhecimentos e pela esperança possivelmente – fora do universo textual – voltar cheio de saber, rico de sua extraordinária experiência atestada e corporificada na figura de um “processo de visão e realidade conceitual que não deve ser separado do processo de incorporá-lo nas formas de um gênero particular.”⁹⁴ Henrique de Carvalho, ao transformar-se em figura narrativa, cumpre a função de um “eu” e um “nós” em uníssono: fazem o comentário final da história.

O mundo europeu é ampliado por meio das viagens e explorações de outros continentes e, a partir da curiosidade, contribui para a crise dos critérios do conhecimento daquele sujeito individual que ainda não é sujeito histórico. Portanto, essa exploração do excesso é uma das maneiras de criar o interesse do leitor da época, além de legitimar a propriedade portuguesa e, claro, legitimar a própria forma do relato.

Legitimá-lo pela transformação do diferente em material exótico, pois em seu próprio mundo ele não fala, não sente, não tem anseios, é coadjuvante em seu próprio espaço, se é assim, como ceder-lhe o espaço em *Lueji e Ilunga na terra da amizade*? A exploração do exótico é a maneira encontrada pelos autores de relatos de viagem de assegurar o direito de passagem de experiências cuja veracidade pudesse ser duvidosa, para tanto é necessário adentrar a narrativa e se pôr como personagem principal. De todo modo, vale lembrar que esse é um dos preços com o qual o percurso da literatura angolana terá que arcar. O que o discurso colonial legitimou através de um olhar aprisionador, será difícil de libertar, pois resgatar o mito de Lueji pode ser confundido com “estereótipo” ou “exotismo fácil”.

⁹⁴ BAKHTIN, M. M.; MEDVEDEV, P. N. Op. cit. p. 134.

Sendo assim, é por essa via que a Lunda é internalizada e eternizada pelo imaginário português ocidental. Tal internalização significa, de alguma forma, a domesticação da diferença. Nesse sentido penso que, embora Edward Said esteja se referindo a romances, sua reflexão pode ser válida também para o texto em questão, pois precisamos ter a percepção crítica de que o grande espaço, no caso a Lunda:

(...) são duas coisas ao mesmo tempo: um acompanhamento doméstico do projeto imperial de presença e controle no ultramar e uma narrativa concreta sobre a expansão e os movimentos num espaço que precisa ser ativamente habitado e usufruído antes que se possam acertar seus limites ou a disciplina que ele impõe.⁹⁵

O ficcional e o exótico são modos diversos de responder à complexidade do tecido de uma experiência pessoal e coletiva, na constituição de um “espaço” que é bem mais do que apenas um espaço. O ficcional pode converter o habitual em estranho, como veremos em Castro Soromenho, enquanto o segundo, via de regra, converte o estranho em cobiçado. Henrique de Carvalho passa a ser Muantiânvua Noéji, para dar autenticidade à sua escrita.

Estando na povoação do Chibango disse a este, que muito me admirava como ele consentia que as suas raparigas trajassem folhas de árvores, quando ninguém melhor do que ele podia obter com facilidade os panos de mabela de Maí com cujos povos confinava. Disse-me que todas as suas raparigas mais ou menos tinham panos de fazenda; porém queriam poupá-lo andando assim, quando em serviço, principalmente no das lavras. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 326.) (Grifamos.)

O narrador-relator-etnógrafo-viajante-escritor equilibra bem a narração e a descrição, ambas em função dos objetivos coloniais que deseja examinar, comparar, analisar, vestir, pelo olhar, mas nunca exprimir por meio dele. É um olho só capaz de perceber no objeto a sua *objetualidade*; logo, tudo trata como objeto, não sujeito:

Quanto a mim, a mais profícua associação humanitária seria aquela que conseguisse regenerar o preto pelo trabalho, criando-lhe necessidades e educando-o para ele poder satisfazê-las, e que finalmente o encaminhasse para concorrer conosco no aperfeiçoamento geral da humanidade a que todos queremos chegar. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 440.)

Mas isto é um estado anormal, e se são os Lundas, em toda esta região, que na atualidade se apresentam num grau relativamente atrasado, devemos não obstante estudar os seus progressos até então, porque se aquele atraso denota decadência, tem ela a sua origem principal nos hábitos de sujeição desse povo à autoridade despótica dos

⁹⁵ SAID, Edward. Op. Cit. p. 109.

seus últimos governantes e à falta de recursos para poderem resistir à invasão de povos, que, reconhecendo essas faltas e o seu estado de desordem intestinal, se prevaleceram dessas circunstâncias para os aniquilar. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 264.)

Assim como na ornitologia ou em qualquer ramo das ciências de observação se requerem os cuidados do especialista para que não escape notar e figurar a mais pequena diferença, que possa servir para distinguir uma espécie de outra, ainda que à primeira vista pareça que se trata de um exemplar já conhecido e classificado; assim estudando os costumes de povos vizinhos, o observador deve registrar tudo o que o impressiona, embora se lhe afigure que o que se está passando diante dele é já caso investigado. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 379.)

“Criando-lhe necessidades”, “estudar os seus progressos” – o contexto que rodeia o narrador é um conjunto de coisas, espécies; não é uma situação em que um sujeito reconhece outro sujeito, ou reconhece, no outro, um sujeito e, tal como diz Bornheim, “é nessa educação do olhar, a partir dela que se institui toda a filosofia e as ciências do ocidente – o olhar passa a ser uma forma de dominação.”⁹⁶

O narrador parece ampliar, intensificar e prolongar o mesmo movimento que se verifica no exercício do olhar, como se nessa ocasião o olho arrebatasse todo o corpo na sua empresa de exploração da alteridade, no seu intuito de vasculhar a alma lunda por meio do espaço marcado pelo “mim”, “nós”, “eu”, “conosco”, “queremos”, “devemos”.

A própria experiência narrada reforçadora dos laços de falsa solidariedade entre o colonizador e o colonizado condiciona um narrador aparentemente socializado a ser representante-mor lícito de um grupo preciso – os lundas, sendo ele, inclusive, depositário de uma memória coletivizada. O texto vai se tecendo assim, com uma “faca de dois gumes”, já que a relação entre colonizador e colonizado no texto se faz múltipla, sobretudo se pensarmos que o documento de Henrique de Carvalho é relevante para uma história ágrafa do universo lundaizado, já que é o primeiro documento detalhado atestador de um espaço angolano e, ainda, um texto com aspectos originais que insiste na continuação de outros trabalhos descritivos sobre a Lunda.⁹⁷

As informações acerca das vestimentas, por serem abundantes para um olhar essencialmente curioso e cientificista, longas e precisas descrições dos adereços, penteados, habitações por fora e por dentro, organização política. Descrições que reificam os nativos minimizando a realidade intrínseca do povo lunda e é aqui que

⁹⁶ BORNHEIM, Gerd A. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. (Org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 89.

⁹⁷ Por exemplo *Methodo pratico para fallar a lingua da Lunda contendo narrações históricas dos diversos povos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1890.

temos a especificidade dessa forma de olhar, pois “Literatura de viagens não se distingue de viagem na literatura só pela diferença de estatuto genológico, mas também pelo seu relacionamento com o referente”⁹⁸ Esse narrador-relator-etnógrafo-viajante-escritor se valerá de todas as possibilidades deterministas vigentes na época:

Por isso, a comparação das formas orgânicas e de todos os caracteres destes povos, qualquer que seja o ponto de vista por que encaremos o seu tipo, deve ser feita com o máximo escrúpulo para se não errar. E se essa comparação é difícil com povos do mesmo continente, torna-se impossível com os povos fora dele, e muito mais quando num estado adiantado de civilização.

As comparações, que se tem querido fazer, com estes últimos, num dos seus estados primitivos, são inaceitáveis; porque deve ser condição essencial o estabelecer-se a igualdade de circunstâncias, o que por ora não é possível.

As estatísticas e os instrumentos de observação, que entre os povos da raça branca são grandes auxiliares para se avaliarem os caracteres fisiológicos dos indivíduos, faltaram-nos aqui, e por isso os nossos estudos se limitam à observação e às informações; a antropometria, a etnologia e o estudo da patologia a que recorrem os antropólogos para o conhecimento das raças está aqui por fazer, tendo pois de me cingir a um ou outro fato, que não escapou à observação, por me ter impressionado. (Expedição Portuguesa ao Muantiãnvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 198.)

O documental interno da obra não escapa das mãos do narrador, e a *boa vontade* daquela personalidade histórica, ou seja, Henrique de Carvalho, que não chega a ser só encantamento ou só simpatia, não é, evidentemente, uma entrega, mas apenas um assentimento paternalista de que não estão ausentes as segundas intenções. Os negros têm boa índole, são dóceis, capazes de serem transformados naquilo que os europeus quiserem.

O olhar se embrenha pelas frentes do mundo numa investigação possessiva dos obstáculos ou lacunas que vão se construindo a partir de um olhar que, pela própria experiência/ e contexto histórico, não poderia reconhecer inteiramente a injustiça de sua posição:

Ora nós Portugueses, que criamos necessidades a estes povos e os tornamos negociantes; que contribuímos por esse meio para eles saírem da inércia em que os fomos encontrar, abandoná-los agora, na conjuntura em que os deixei, equivaleria isso a tornarmo-nos responsáveis pelo seu retrocesso.

Que o negro se não aperfeiçoa, que estacionou, ou que não pode chegar a nivelar-se com o branco, são teorias que têm encontrado proselytos. Mas os seus artefatos, os seus usos e costumes revelam já, a quem atente devidamente nestes povos, esquecendo o progresso dos da raça branca, ou que tenha em vista as transições por que estes têm passado desde os primitivos tempos, que há na raça de que me ocupo um

⁹⁸ CRISTOVÃO, Fernando. Para uma teoria da Literatura de Viagens. In: *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens – Estudos r Bibliografias*. Coimbra: Almedina., 2002. p. 15

aperfeiçoamento devido às modificações que tem experimentado com o tempo e pelo contato que vão tendo com os povos civilizados. E ainda mais se compararmos esses artefatos, usos e costumes entre tribos, vizinhas mesmo, e vimos que se dão diferenças, aperfeiçoamentos relativos devido à melhor compreensão de suas necessidades. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 712.)

Sem dúvida nenhuma, é sempre e compreensivelmente pelos vãos do próprio mundo que esse narrador conta o que lhe foi contado, daí a necessidade, mais tarde, de se reapropriar do espaço Lunda no romance. O texto de Henrique de Carvalho insiste em preencher as brechas lundas com as evidências de seu próprio universo. O enunciado de uma só voz dirigida apenas pela voz do narrador-relator-etnógrafo-viajante-escritor incorporando, anexando eventuais acréscimos fornecidos pelos colonizados:

A honestidade entre eles consiste apenas num vago sentimento de pudor, e o que a nós se nos afigura como contrário a ela deve atribuir-se a ignorância ou a inocência. E assim, se atentarmos para os vestuários do sexo feminino, entre nós sujeitos às modas, encontraremos mais motivo para condenarmos estas em certos casos por contrárias ao decoro e aos bons costumes, do que o simples farrapo ou as folhas com que os negros cobrem apenas as partes pudentas. Entre eles, os indivíduos, apresenta-se tal como é, produto da natureza; enquanto que entre nós, com o vestuário da mulher procura-se dar-lhe formas artificiais e tentadoras a fim de agradar na sociedade em que vive, e esses artifícios não podem ser em abono da modéstia e da honestidade. Criados os indígenas de sexos diferentes uns ao lado dos outros, vendo-se todos os dias, olham-se naturalmente, chegando pelo menos aparentemente a mostrar aversão por tudo que seja contrário à decência. (Expedição Portuguesa ao Muantiânvua – 1884-1888. In: *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. p. 679.)

O discurso da conquista não é, portanto, ideológico apenas pelas idéias que explicitamente defende, mas também pela sua própria estrutura, já que é uma elaboração ideológica e imaginária, à medida que é uma elaboração discursiva. Além disso, o fundamento do ideológico é real, na medida em que é conformado pelos interesses e valores hegemônicos. Perceber isso é desconfiar da boa vontade do discurso tão caro a essa personalidade histórica. Henrique de Carvalho, ao adentrar a narrativa e converter-se em Muata Noéji, almeja infinita credibilidade por parte de seu leitor.

De uma apropriação espacial inicial, o discurso nasce do sentido que lhe é atribuído no corpo do texto, do recorte feito pelo escritor – recorte este tecido não apenas pelo assunto, mas também pela palavra de um narrador-etnógrafo, ou de Muata Noéji.

Um narrador-relator-etnógrafo-viajante-escritor que inventa um espaço-indivíduo capaz de servir e de auxiliar os projetos de conquista e de estabelecimento, eis o que está primordialmente em jogo na percepção desse discurso da conquista ao

observar as intenções e gestos lundas. A partir da descrição do povo e do espaço lunda, registram-se a nudez, a pintura corporal, o corte de cabelo e as armas, todos classificados como rudimentares.

Essas descrições são precisas, por isso valiosas, procedendo segundo o costume de seu tempo, dentro de um gênero já codificado como literatura de viagem; a descrição dos povos com suas roupas, suas armas e adereços, distinguindo cuidadosamente o homem e a mulher, dá grande relevo ao que o lunda leva na cabeça, mas em nenhum momento pergunta o que ele pensa, sobretudo porque a etnografia européia pressupunha a incapacidade dos povos narrados para intervir no discurso mesmo que científico a seu respeito. O que parece exagerado, na verdade é imprescindível para a compreensão de um diálogo que não se potencializa no texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* e também para a compreensão da alienação de Lu, que não sabe se fica no passado, justamente porque esse passado tem lacunas que não permitem a Lu, Uli, Cândido, Jaime, Carlos Muana, avançar.

O fato é que esse narrador do *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda* não tem qualquer pretensão de perceber alteridades, mas de coisificar tanto o lunda quanto o seu próprio espaço sob todos os aspectos; limita-se a olhá-los com toda curiosidade que é a de seu tempo, atento à perpétua variedade das *espécies* humanas. Ao mesmo tempo, a narrativa examina o espaço atentamente para avaliar em que medida podem ser adversários, parceiros ou subordinados. Daí, talvez, o toque assertivo do romance ao descrever minuciosamente a natureza e mostrar as sutilezas de uma “caçada ao leão”, do “chamar a chuva”, “do poder do ngombo”, da beleza da rosa de porcelana.

Para Henrique de Carvalho, conhecer aquela gente é questão de sobrevivência, já que os portugueses estão sempre convictos do valor universal de sua própria visão; logo, não poderia lhes ocorrer que ser cristão não fosse uma superioridade ou que andar vestido não fosse uma necessidade e que, portanto, oferecer essas vantagens ao negros não fosse uma boa ação. De todo modo, a atividade colonial sempre teve acentuado cunho conquistador; o domínio almejado sobre “a nova terra” cifra-se pelo discurso que se faz por meio do texto – necessário para uma atividade comercial, humana, predatória.

O que Henrique de Carvalho produz é, na verdade, fruto da apropriação do saber nativo. Mais ainda, as relações sociais estabelecidas entre o viajante e as populações coloniais, sejam elas compostas pelas autoridades coloniais ou colonizadas, apenas aparecem no texto exercendo funções instrumentais, de informantes ou guias hospedeiros do viajante. Dessa forma, as populações coloniais surgem no texto em um

estado de disponibilidade, que passa a ser na forma literatura de viagem de Henrique de Carvalho a essência das relações coloniais, o grande impasse de outras formas textuais será certamente quebrar essa disponibilidade. O narrador-relator-etnógrafo-viajante-escritor constrói, no decorrer do texto, populações e seu cotidiano instrumentalizados, completamente despersonalizados, que, aliás, vigoram em duas formas literárias distintas que procuram refletir um processo africano elidido.

3. LUEJI E ILUNGA NA TERRA DA AMIZADE: UMA FORMA DE CONTAR

*Ó velho Deus dos homens
eu quero ser tambor
e nem rio
e nem flor
e nem zagaia por enquanto
e nem mesmo poesia.
Só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até a consumação da grande festa do batuque!
Ó velho Deus dos homens
Deixa-me ser tambor
Só tambor.
(José Craveirinha)*

O texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* opera a representação intensiva de um instante da vida emblemático de toda uma existência do coletivo Lunda. Fixado pelo escritor, esse momento só pode ser compreendido a partir de uma vinculação com um contexto histórico mais amplo.

Assim, somente através de algumas considerações sobre a vida e obra de Fernando Monteiro de Castro Soromenho e do processo histórico que permitiu esse tipo de texto é que podemos analisar a tessitura da forma textual de *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, ou seja, devemos considerar tal texto não apenas o que ele diz, mas quem escreve, em que circunstâncias, o que seu autor pretende, a quem se dirigia, como escreve e que efeito quer produzir.

Embora não tenhamos encontrado evidências de que o autor de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* tenha “batizado o texto com o nome de conto”,⁹⁹ as premissas elencadas acima são para, num segundo momento, pensarmos nas tensões de um texto que, por ter em seu cerne a matriz da repetição,¹⁰⁰ se quer como conto¹⁰¹ e, no entanto,

⁹⁹ ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinhos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 9.

¹⁰⁰ A personagem feminina é fortemente tutelada do ponto de vista discursivo pelo procedimento da repetição. Tudo se repete, principalmente sua história de amor. Lembremo-nos do livro *Nhári: o drama da gente negra*, no qual, entre outras lendas, Soromenho resgata a história de amor entre Lueji e um “escravo Quiôco”, no conto intitulado “Terra da amizade”. In: *Nhári: o drama da gente negra*. Luanda: Livraria Civilização. s/d. Da mesma forma, em *Rajada e outras histórias*, em que Lueji aparece como uma das mulheres que “ambicionam casar com caçadores e têm sempre destinos infelizes”. In: *Rajada e outras histórias*. A voz da estepe. Lisboa: Portugália, s/d. p. 177.

¹⁰¹ Não nos interessa aqui fazer um estudo sobre a teoria do conto, mas vale lembrar que a origem do conto está relacionada à prática de contar histórias e localiza-se em tempos longínquos ainda não marcados pela tradição escrita. Resistindo firmemente ao longo dos séculos, essa espécie de narrativa adquire no ocidente um novo tipo de *status* e identidade artísticas na segunda metade do século XIX, graças ao apego à cultura medieval, à pesquisa das raízes populares e folclóricas e à consolidação da imprensa. Escritores como Edgar Allan Poe, Maupassant e Tchekhov, por exemplo, inauguram o

está tensionado com a literatura de viagem, com a novela, com o romance e com o próprio conto.

Veremos nos capítulos a seguir que essa tensão acontece não somente pelo olhar de um ex-cobrador de impostos, como também pela tentativa de alcançar a totalidade¹⁰² pelo desdobramento da narrativa de Henrique de Carvalho. O interessante é que isso é feito pela perspectiva de um narrador que também mantém interlocução com o europeu (mas que tem a ficção literária como mediadora), e o faz por meio da temática da oralidade. Nesse sentido, reitera-se que

“A mediação está no objeto em si, não em alguma coisa entre o objeto e aquilo a que é levado. Assim, a mediação é um processo positivo na realidade social, e não um processo a ela acrescentado como projeção, disfarce ou interpretação.”¹⁰³

chamado “conto moderno”. STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Tradução e notas de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2003. MAGALHÃES Jr., R. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972. GOTLIB, Nadia B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.

¹⁰² Para Lukács, no romance, a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática e a qual, todavia, tem por intenção a totalidade. Penso que essa impossibilidade de totalidade no romance de Pepetela faz-se não somente pelo universo histórico problemático, como também porque está fortemente marcado por uma estrutura/herança capitalista. No texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, vamos entender a intenção dessa totalidade pelo desmembramento da narrativa de Henrique de Carvalho. Ou seja, temos um texto da tradição oral que passou pela literatura de viagem num discurso colonial e, agora, para dar conta de um momento em efervescência cultural e nacional, a mesma narrativa desdobra-se em cinco textos tentando abarcar a complexidade do momento.

¹⁰³ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 101-102.

3.1 Castro Soromenho: da experiência do autor

Inicialmente, começamos pensando na trajetória de quem escreve, ou seja, Fernando Monteiro de Castro Soromenho. Nascido na Vila de Chinde (Zambézia, Moçambique) em 1910, filho de português e caboverdiana, foi com um ano de idade para Angola, onde viveu de 1911 a 1937. O escritor de característica cosmopolita¹⁰⁴ vive na Lunda até os 27 anos e a persegue literariamente por diversos caminhos; mais tarde, o autor retoma o mesmo espaço em outras obras literárias e, no fim de sua vida, o faz em termos de análise histórico-sociológica no texto *Lunda: da formação do império às fronteiras coloniais*.¹⁰⁵ Em toda a sua primeira fase, o jornalista firmar-se-á como contista e geralmente se valerá de um narrador onisciente que contará a história dos aparentemente sem história. Por meio de suas obras, Soromenho pensa estar elaborando uma reflexão crítica do que seria o texto angolano.¹⁰⁶ Nas palavras do próprio Soromenho, quando deu uma entrevista a Fernando Mourão:

¹⁰⁴ Fernando Monteiro de Castro Soromenho é filho de pai português, mãe cabo-verdiana, nascido em Moçambique (Zambézia, 1910), medrado em Angola, casado com uma argentina com filhos nascidos na França, Espanha e em Portugal; morre na cidade de São Paulo, Brasil, em 1968.

¹⁰⁵ SOROMENHO, Castro. *Lunda: da formação do império às fronteiras coloniais*. Documentos do Centro de Estudos Africanos da USP referentes ao curso de Sociologia II: África Negra – Estudo Histórico Sociológico- Pesquisa 1967/1968.

¹⁰⁶ Aliás, proposta afinada com o pensamento da época, desde a publicação de seus primeiros textos. Lembremo-nos das reflexões de Mario Dionísio em 1939, após a publicação de *Noite de Angústia*: “... quer isto dizer que uma literatura só pode ser realizada pelos *próprios*. A revelação literária de qualquer realidade humana só pode ser feita por aquele ou aqueles que a vivem. O que assiste não pode furtar-se à sua impressão que, por mais interior, virá sempre do que impressionou visualmente. Tomemos por exemplo o caso duma família que luta com a miséria ou o pequeno motivo dum operário que se esforça por erguer um grande bloco de pedra. Qualquer desses assuntos, em verdade, só poderia ser revelado artisticamente pela própria família que luta com a miséria, pelo operário que tenta erguer o grande bloco de pedra. O escritor que se aproxima, observa e escreve não poderá ir além dos contornos. Descrever-nos-á o gradual definhamento físico da família, os meios de que lança mão na sua luta; descrever-nos-á as gotas de suor que vão cobrindo o corpo do operário, o que houver de mais visível na sua tensão muscular. Mas onde estão as causas interiores que motivaram o definhamento físico da família ou as gotas de suor do operário? Onde está a capacidade de reação a esse estado de coisas? Esse não no-lo poderá dar o escritor que se aproxima, observa e escreve. E, no entanto, é aí que está o interesse de qualquer dos assuntos. Ter-se-á compreendido facilmente que estas rápidas palavras vêm a propósito do recente livro de Castro Soromenho. Natural é que uma novela em que o autor nos leva ao interior de África a observar alguns dos seus habitantes nos tenha sugerido o problema da literatura colonial, trazido pelo seu antecedente: *Noite de Angústia* é ou não uma obra que possamos enquadrar na literatura colonial? Tudo à primeira vista nos leva a crer que sim e tudo nos leva a crer que não”. DIONÍSIO, Mário. *Noite de Angústia, por Castro Soromenho*. Seara Nova, Revista de doutrina e crítica, Publicação semanal. Lisboa, 14 de outubro de 1939.

Esta é a lição que todo o verdadeiro escritor deve ao seu povo: levá-lo a conhecer-se a si mesmo.¹⁰⁷

Soromenho levou tais palavras como axioma de vida, pois é a partir dele que a literatura angolana vai se configurando e tecendo uma promessa de voz para o povo. Provavelmente, é da crença acima que resultou sua opção – mais tarde – por uma estética de compromisso social com a desalienação e o independentismo dos africanos, o que pode ser confirmado pela leitura dos romances *Terra morta* (1949), *Viragem* (1957) e *A chaga* (1970). Parece-nos que toda a obra desse autor foi empreendedora dum esforço magistral de tentativa de compreensão do mundo angolano:

Era preciso reencontrar o negro africano nas sociedades em crise em consequência do impacto do colonialismo. E estudar essas sociedades nas suas estruturas e na civilização a que pertenciam. (...)”¹⁰⁸

O universo narrado por Soromenho é validado pela experiência que se inicia ao ser aspirante administrativo, o que lhe permitia ter um pé *lá* e outro *cá*, já que atuava diretamente na exploração e destruição das populações que habitavam o interior de Angola (particularmente Lunda Sul e Lunda Norte). Percorria as aldeias negras colhendo informes, anotando suas tradições orais, levantando tudo o que via. Dormia nas palhotas dos sobas, embora no exercício de sua função devesse percorrer o sertão recenseando anualmente os negros e receber os impostos; mas, aos poucos, admirados e pasmados, constatam que o homem branco, benevolmente, finge não saber contar e vai esquecendo os pesados impostos. Nesse momento, Castro Soromenho vai anunciando o seu forte desejo de “ser tambor” no universo angolano, como declara enfaticamente o eu-lírico da poesia do moçambicano José Craveirinha. Ser *tambor* no ano de 1945 (ano da publicação de *Calenga*, em que está inserido *Lueji e Ilunga na terra da amizade*) significa unir-se a uma linguagem ritmada que abre os caminhos do sertão ao jovem moçambicano por nascimento e angolano de coração:

A obra literária de Castro Soromenho, embora fazendo parte da sociedade, sai dela, ou melhor, não fica presa nas malhas da estrutura social que na obra literária é recriada e ganha em dimensão. (...) O fato literário ultrapassa, pois o social torna-se dinâmico e

¹⁰⁷ MOURÃO, Fernando A. Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ática, 1978. p. 152.

¹⁰⁸ SOROMENHO, Castro. *Lunda: da formação do império às fronteiras coloniais*. Documentos do Centro de Estudos Africanos da USP referentes ao curso de Sociologia II – África Negra – Estudo Histórico Sociológico- Pesquisa 1967/1968. Doc n° 28 p. 5.

complexo em si, processo que, a nosso ver, se explica em parte pela reelaboração do fato através dos vários planos da memória que, é de se esperar, de um período para outro se vai enriquecendo, a exemplo da sociedade e do autor. (...) Para atingir as metas, Castro Soromenho utiliza, sem atraí-lo, o pensamento coletivo à época, em simbiose com o contemporâneo, algumas vezes exprimindo-se ‘pelos conteúdos imaginários extremamente diferentes do conteúdo real da consciência coletiva.’¹⁰⁹

De funcionário do quadro administrativo a agente angariador de pessoal da Companhia de Diamantes da Lunda – Diamang –, vivência que influenciou toda a sua obra literária e motivou os “vários planos da memória”. A partir de 1937, foi chefe de redação do “Semanário Humanidade”, o que lhe permitiu, enquanto enviado especial desse jornal, deslocar-se para o Brasil, onde entrevistou vários escritores brasileiros. Aliás, acreditamos, junto com Salvato Trigo,¹¹⁰ que o romance brasileiro não deixou de influenciar o escritor, especialmente os anteriores ao romance de Jorge Amado e Graciliano Ramos, este admirado por Castro Soromenho. Possivelmente, José de Alencar, Euclides da Cunha, Manuel Antônio de Almeida com suas *Memórias de um Sargento de Milícias*, Bernardo Guimarães e Aluísio Azevedo, entre outros, certamente não serão excluídos das leituras de Soromenho. De todo modo, não podemos nos esquecer de que Soromenho está em Portugal num momento em que a Literatura Portuguesa está delineando os seus caminhos com autores preocupados com as questões sociais (por exemplo, Ferreira de Castro, Alves Redol, Carlos de Oliveira, entre outros). De todo esse suporte literário, provavelmente, virá a escrita realista-romântica com tons naturalistas do autor.

Fernando Monteiro de Castro Soromenho fez parte do processo de conscientização nacional angolana que se foi intensificando a partir da década de 1930 até se tornar irreversível a partir da década de 1950, com a geração de *Mensagem – A Voz dos Naturais de Angola* (1951-1953) e da *Cultura* (I – 1945-1951; II– 1957-1961).¹¹¹ O fato é que, desde a década de 1930, todo o caudal do vasto movimento

¹⁰⁹ MOURÃO, Fernando A. Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ática, 1978. p. 95-96.

¹¹⁰ TRIGO, Salvato. *Literatura comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega. s/d. p. 49-50.

¹¹¹ O Movimento dos Novos Intelectuais de Angola pode ser considerado como um movimento essencialmente de poetas, embora houvesse contistas e ensaístas. Sem uma editora que lhes publicasse os livros e ignorados pelos grandes meios de informação, os jovens escritores angolanos só lograriam afirmar-se quando os seus trabalhos reunidos em coletâneas ou livros individuais começaram, a partir de 1958, a circular com a chancela prestigiada da Casa dos Estudantes do Império. Nos sete anos que mediam a publicação de *Mensagem* e a reedição de *Cultura*, outros escritores mais velhos foram publicando os seus livros. Destes escritores destacam-se Oscar Ribas, com *Ecos da minha terra* (contos), *Ilundo*, de caráter etnográfico, segue-se a recolha dos contos tradicionais “Missoso” e “Sunguilando” na década de 1960. Em 1957, Cochat Osório publica o livro de contos *Capim Verde*. ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana*. União dos Escritores Angolanos. s/d.

nacionalista que se foi estendendo e ganhando dimensão e corpo em épocas anteriores gerou e solidificou uma singular e inabalável literatura que se tornou arma e instrumento para reivindicar, perante o colonizador, o direito de os angolanos viverem a sua própria cultura e se mostrou apta a criar uma nova escrita nas páginas da libertação política, econômica e social dos povos. Ao trilhar esses caminhos, Soromenho foi redator correspondente do jornal literário brasileiro *Dom Casmurro* e fez parte da redação dos jornais *A noite*, *Jornal da tarde*, *O século*. O escritor angolano colaborou também nas publicações do *Boletim Geral das Colônias*, *O mundo português* e, ainda, *Présence Africaine* (em Paris). Tudo isso para dizermos que Soromenho não se isola do contexto ideológico contestador vigente¹¹² e que, por sua vez, está sendo formado em Angola entre as décadas de 1940 e 1950.

Castro Soromenho, embora longe de Angola, sempre esteve conectado com o mundo angolano. O autor amadurece como escritor numa altura em que o salazarismo já se havia solidificado no poder e, nesse período, escreve *Nhári, o drama da gente negra* (contos e novela, 1938), *Lendas negras* (1936), *Noite de angústia* (romance, 1939), *Homens sem caminho* (romance, 1942/1945), *Rajada e outras histórias* (1943), *Calenga* (1945, onde está inserido *Lueji e Ilunga na terra da amizade*), *A voz da estepe* (1956), inserido em *Rajada e outras histórias*, *Histórias da terra negra* (1960) (obras impressas em Portugal).

De maneira especial, em *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, Castro Soromenho opta por um cenário do século XVI ao desenterrar personagens soterradas pelas artimanhas do discurso colonial. Assim, o grande mérito desse tipo de texto é mergulhar na outra cultura e trazer para o centro da discussão ficcional a sabedoria ancestral e, com ela, os elementos ativos da cultura marginalizada. Neles temos revelado o sentido do mundo social e mítico, lendário e histórico das sociedades nativas encaradas não por um ponto de vista estático, mas por um devir histórico, ou nas palavras do próprio Soromenho:

¹¹² Castro Soromenho, com os pés sobretudo em Portugal, procura circular sua cabeça para os países da língua portuguesa; prova disso é sua convivência – mais tarde – com um dos representantes do MPLA, em Paris, por volta de 1962 (Inocêncio Câmara Pires – o primeiro homem do MPLA em Paris). Segundo o amigo Paulo Teixeira Jorge: “Ele próprio [Soromenho] também, nas conversas, ia fazendo sugestões para realmente projetar ainda mais a imagem do MPLA. Inclusive, na documentação que se recebia, ele também, às vezes, trabalhava conosco a elaborar este ou aquele documento, comunicado etc. para chamar atenção para o apoio ao MPLA.” MACIEIRA, Álvaro. *Castro Soromenho: cinco depoimentos*. União dos Escritores Angolanos, 1988. p. 46.

Debruçado sobre minha vida africana, servindo-me da minha própria experiência e da experiência dos homens que me levaram a meditar sobre a sua vida e no seu destino, procurei estudá-los, situando-os na sua idade histórica, no condicionamento de seu campo econômico social e nos planos das suas relações humanas. O homem em face do destino e dos limites da sua condição humana.¹¹³

Dessa forma, o texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* também é resultado dessa “experiência” de Soromenho. Vale adiantarmos, desde já, que essa experiência é um dos pontos de tensão no texto, pois quem “viaja tem muito o que contar”,¹¹⁴ e o narrador onisciente do texto aqui trabalhado tem essa característica. Isso significa que os diversos povos de Angola, especialmente a Lunda, passam a ser um motivo articulador que se faz como objeto de análise nos textos do autor. Tal espaço vem dotado de um estatuto institucional no movimento de formação de uma consciência nacional de que as formas de representação fazem parte dentro desse sistema simbólico, daí essa forma de contar ser, em 1945, um ato estético pós-Segunda-Guerra Mundial, que engendra a existência de um novo plano de valores do mundo¹¹⁵ ao expor um universo até então desconhecido. De imediato, note-se um trecho de uma narrativa do autor que conta a viagem de Silva Porto de Angola a Moçambique:

Os negros do sertão estão a contar as suas histórias, e não há nada que os desvie desse devaneio. Ao seu lado, os escravos dos moradores da cidade ouvem histórias fantásticas que lhes recorda a vida vivida em anos recuados, antes dos sobas os venderem aos brancos. Eles já esqueceram quase todas essas histórias e aprenderam outras que contam quando chega a sua vez. São muitos diferentes das do sertão. Falam de negros que eles viram desaparecer nos navios de escravos e que nunca mais voltaram, e contam coisas da vida dos brancos da cidade, que espantam o auditório ou o põe às gargalhadas. (*A aventura e morte no sertão: Silva Porto e a viagem de Angola a Moçambique, 1944. p. 10.*)

Segundo o escritor confirmou a Fernando Mourão, essa narrativa foi escrita por encomenda para pagar as despesas com a doença e o enterro de seu pai. Tal informação

¹¹³ MOURÃO, Fernando A. Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ática, 1978. p. 152.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 198.

¹¹⁵ Nesse momento em ebulição da década de 1940, vale-nos lembrar alguns resultados concretos, tais como o V Congresso realizado em Manchester no ano de 1945 “com a participação de políticos, sindicalistas e estudantes, basicamente representantes das colônias inglesas, que a independência imediata e incondicional foi enfatizada como a maior de todas as reivindicações e, assim, o ponto central de um apelo entre as massas do que aos intelectuais. (...) Nesse congresso, entre outras questões, condenava o *apartheid* na África do Sul, convocou os africanos a unirem-se contra o colonialismo e, ainda, assumiu a condenação global do capitalismo europeu nos territórios africanos. O que significa dizer que a exploração e a dominação passaram a ocupar o centro de debates”. HERNANDEZ, Leila L. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005. p. 154.

é relevante para percebermos que na década de 1940 esse tipo de narrativa é bem visto pelo público; portanto, faz parte de uma linguagem social que deve ser apreendida num contexto dos anos 1940, em que temos um mundo em efervescência política e literária com, por exemplo, o fim do Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945) no Brasil e a publicação de *Gaibéus* (1939) em Portugal.

Podemos ver que o narrador de *A aventura e morte no sertão* está distanciado do mundo que narra: “suas histórias” o “devaneio” dos negros. Ao retratar a epopéia¹¹⁶ do povo lunda, além de compactuar com a nova tendência literária contra o “descompromisso” do movimento anterior em Portugal (Presencismo¹¹⁷), solidifica a sua obra com temas que adentram a vida da sociedade angolana em que o branco tem uma referência longínqua, inclusive no texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade*:

Os caminhos da Lunda já estavam cheios de sangue, e Ilunga começava a sentir-se pouco seguro, porque sabia muito bem que os homens quando vêem sangue ficam bravos.

Passados dias, em que se não falou de Quinguri, a Senhora das Terras disse-lhes, durante o *tetame*, que recebera novas notícias do irmão.

— Quinguri está com os homens brancos! – disse ela, emocionada com as suas próprias palavras.

Tão espantados ficaram os seus parentes que ninguém disse palavra. De bôca e olhos muito abertos, ficaram-se em pasmo, porque nunca tinham ouvido falar de homens brancos, nem sonhavam que existiam. Mas, passado longo tempo, todos a crivaram de perguntas sobre os homens brancos, desinteressados de Quinguri.

Lueji também não sabia nada dos homens brancos, mas pediu a Ilunga que fôsse buscar o estrangeiro que chegara a Calânhi de noite, preso pelos seus vigias, que o encontraram na planície, para que os seus parentes o vissem.

Foi da bôca do estrangeiro, um quimbundo fugido à sua tribo, que eles souberam que Quinguri encontrara os homens brancos nas margens do Quanza, gente que tinha vindo do mar há muito tempo e que, agora, andava em guerra com os jingas.

O quimbundo não sabia dizer mais nada, porque também nunca tinha visto essa gente. Fôra um velho da sua aldeia quem contara tôdas essas coisas. Êle chamava ao homem branco *muana – calunga – filho do mar –*, porque foi do mar, o grande *Calunga*, que veio essa gente das armas de fogo que, logo, começou a guerrear os filhos da terra, abrindo o seu caminho de mercadores.

— Quinguri vai voltar à Lunda! – disse um velho, ainda com os olhos esboghados de espanto. (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 229-230.)

¹¹⁶ Ao falarmos em “épico” em Soromenho, referimo-nos, na verdade, ao diálogo que ele mantém com o espaço Lunda numa sensação de estar tecendo a saga dum povo desistoricizado. Nesse sentido, a saga seria “um caminho impregnado de ancestralidade, de parentesco, e de tudo que daí decorre”. JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1930. p. 204.

¹¹⁷ Dizem os manuais literários que essa época (1927-1940) foi um momento um tanto quanto nebuloso na literatura portuguesa, mas o fato é que nesses anos predominou uma literatura psicológica; os presencistas pretendiam uma literatura “neutra”, que só tivesse compromisso com ela própria. O grande mérito do grupo foi divulgar as conquistas literárias do Modernismo, embora suas produções tivessem se ressentido de um marcado conservadorismo estético-ideológico. ABDALA Jr. Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Editora Ática.

Embora Alfredo Margarido, ao lado de outros autores,¹¹⁸ declare que houve certo silêncio entre 1920 e 1948, Castro Soromenho, unido a Angola por um forte laço afetivo, tanto com os homens como com o espaço angolano, tenta exaustivamente encontrar um compromisso entre o fundo tradicional e uma escrita moderna¹¹⁹ e, dentro desse “silêncio”, ele é uma voz inquieta que busca um meio de desalienação da forma artística, ao qual deve corresponder o conteúdo novo que se quer disseminar, e principalmente levar em conta as idéias dos movimentos pan-africanistas/negritude¹²⁰ que estão em ebulição mundial.¹²¹ Além disso, se lembrarmos junto com Omar Ribeiro Thomaz,¹²² que o Ato Colonial – e as cartas legais a ele atreladas –¹²³ (1930), foi

¹¹⁸MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas*. Lisboa: A regra do jogo, 1980. p. 337. Diz Carlos Ervedosa que é durante a década dos anos 1940 que se reinicia quase a partir do zero a elaboração da literatura angolana. “Durante a década de 40, a atividade literária em Angola, se exceptuarmos a capital, pode-se considerar praticamente reduzida a esporádicos concursos literários ou jogos florais nos mais importantes centros urbanos, e à publicação, nos órgãos da imprensa regional, de graciosas mas em geral modestas citações literárias essencialmente da autoria de residentes europeus.” *Roteiro da literatura Angolana*. Estudos. União dos Escritores Angolanos. s/d. p. 52-53.

¹¹⁹Ao falarmos em escrita moderna, estamos pensando no ano de 1945, em que é preciso revelar o mundo mítico social, lendário e histórico das sociedades aparentemente sem história.

¹²⁰A Negritude tem a sua origem nos movimentos culturais protagonizados por negros, brancos, mestiços que, desde as décadas de 10, 20, 30 (século XIX), vinham lutando pelo renascimento negro (busca e revalorização das raízes culturais africanas, crioulas e populares) principalmente em três países das Américas – Haiti, Cuba e Estados Unidos da América –, mas também um pouco por todo o lado. O termo “Negritude” aparece pela primeira vez escrito por Aimé Césaire, em 1938, em seu livro de poemas, *Cahier d'un retour au pays natal*; está intimamente associado ao trabalho reivindicativo de um grupo de estudantes africanos em Paris, nos princípios da década de 1930, de que se destacam como principais responsáveis e dinamizadores Léopold Sédar Senghor (1906), senegalês, Aimé Césaire (1913), martinicano, e Leon Damas (1912), ganês. Esses autores da Negritude legaram-nos uma obra literária de máxima importância; mas foi Senghor que, com a Presidência do seu país (Senegal) e uma larga aceitação Ocidental (política literária e acadêmica), contribuiu decisivamente para a divulgação da Negritude. É a Senghor que são atribuídas as primeiras tentativas de definição do conceito de Negritude: “conjunto dos valores culturais do mundo negro”. Segundo Leila Leite Hernandez, o pan-africanismo é um movimento político ideológico centrado na noção de raça, noção que se torna primordial para unir aqueles que, a despeito de suas especificidades históricas, são assemelhados por sua origem humana e negra. O movimento pan-africano surgiu como um mal-estar generalizado que ensaiava o tema da resistência à opressão, pensando a libertação do homem negro. Define-se Pan-africanismo como um movimento cultural que visa à igualdade de direitos e à melhoria das condições morais e intelectuais das populações submetidas ao colonialismo. O termo surgiu, pela primeira vez, em 1900, na Conferência de Londres. Inicialmente, tomou a feição duma simples manifestação de solidariedade fraterna entre africanos e gentes de ascendência africana das Antilhas Britânicas e dos Estados Unidos da América. Serviu-lhe de móbil a discriminação a que eram sujeitos os negros nos Estados Unidos. A sua longa evolução apareceu como um movimento racial, como um movimento cultural e como um movimento político ou sindical. Vide: LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. p. 26-29; HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005. p. 131- 155.

¹²¹ Segundo Pires Laranjeira, foi num ambiente de efervescência cultural que a Negritude apareceu em Luanda, ao que diz Antonio Jacinto só no ano de 1952, mas talvez desde 1950, quando Mário de Andrade, de Lisboa, enviou a antologia de Senghor a Viriato da Cruz, a viver em Angola. De qualquer forma, lembremo-nos de que Castro Soromenho está pelo mundo; portanto, é impossível que não tenha tido contato com os ideais da Negritude.

¹²² THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecossistema do Atlântico Sul*. São Paulo: Editora UFRJ/Fapesp, 2002.

produto e produtor de representações, ou seja, configurou a armadura legal do império colonial pelo menos até 1961, é preciso uma forma textual que contradiga tais premissas. Sob tal aspecto, Adelino Torres diz também que “a colonização aplicou precisamente um discurso unidirecional, onde havia uma correspondência unívoca entre o mundo e a imagem que fazemos dele”.¹²⁴ Conforme vimos no primeiro capítulo sobre *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*, o colonizador projetou no colonizado uma imagem arbitrariamente deformada, identificou-o com ela e reduziu o homem africano à condição uniforme e culturalmente amorfa.

O texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* é tecido por um escritor que busca nos distantes postos da administração portuguesa elementos que possam contradizer a prática e o discurso colonialista. É nesse momento que as tensões da forma ficarão mais evidentes, pois um autor que escreve para o europeu a partir da sua experiência recupera uma forma da tradição que se quer como conto; no entanto, o texto toma novas dimensões textuais cuja esfera de comunicação alcançará mais tarde, em 1948, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, cujo lema era “Vamos descobrir Angola”. Afinado com os mesmos anseios propagados inclusive pela Casa dos Estudantes do Império (1944), Castro Soromenho procurará transformar o estado de alienação – marca da submissão do colonizado – em uma ação revolucionária pela qual se projete o novo perfil do homem angolano; porém, esse novo perfil ainda é visto metonimicamente através do mito de um povo.

Enfim, os dados biográficos aliados à circunstância histórica vieram para delinear em que armadura estética *Lueji e Ilunga na terra da amizade* está montada. Ora, *Calenga* (onde está inserido *Lueji e Ilunga na terra da amizade*) foi publicado em 1945 e traz como temática um passado tido como real; o texto recria uma forma tradicional popular num momento em que os ecos dos movimentos mundiais (pan-africanismo, negritude, modernismo brasileiro, neo-realismo português) iam

¹²³ O autor Omar Ribeiro insere o Ato Colonial de 1930 e as cartas legais a ele correlatas numa “dinâmica da cultura do império”, produto de determinada ideologia e de uma tradição do poder colonial português. Segundo ele, tal Ato Colonial procurava traduzir o que o império deveria ser e de que forma e deveria atuar nas suas terras, interferir na vida dos nativos ou condicionar a mentalidade e as ações do colono português. A legislação portuguesa seria, então, o produto de uma tradição cultural e de uma realidade colonial referente às terras e aos povos do ultramar, sendo criadora de novas realidades e de novas tradições (p. 71.) Somente a título de exemplo, vejamos o Artigo 2º do Ato Colonial, que afirma ser “da essência orgânica da nação portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendam, exercendo também a influência moral que lhes é adscrita pelo Padroado do Oriente”. In: Anexos de THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul*. São Paulo: Editora UFRJ/Fapesp, 2002.

¹²⁴ TORRES, Adelino. *O império português entre o real e o imaginário*. Lisboa: Escher, 1991. p. 134.

construindo uma situação locutória na qual a escrita trabalhasse o imaginário do leitor – a grande questão que se delineia é em qual forma textual se deve fazê-lo.

Assim, a utilização de determinada forma que opta por retomar uma forma tradicional popular é uma tomada de posição teórico-política. Por isso, compreender os caminhos do autor de uma obra significa adentrar um pouco a consciência do outro e entender onde ela foi moldada, sem perder de vista que o “nosso próprio pensamento – nos âmbitos da filosofia, das ciências, das artes – nasce e forma-se em interação e em luta com o pensamento alheio, o que não pode deixar de refletir nas formas de expressão verbal do nosso pensamento”.¹²⁵

¹²⁵ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; revisada por Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, p. 317.

3.2 Para as tensões de uma forma de contar

É inútil mesmo chorar
“Se choramos aceitamos, é preciso não aceitar”
por todos os que tombam pela verdade
ou que julgam tombar
O importante neles é já sentir a vontade
De lutar por ela.
Por isso é inútil chorar
(António Cardoso – É inútil chorar)

Vimos acima que Castro Soromenho tem uma trajetória toda particular tanto pelo espaço angolano como pelos espaços europeu e brasileiro. O texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* é resultado dessa trajetória do autor. Soromenho está impregnado por um momento histórico no qual a literatura deveria contribuir para a conscientização do público-leitor. Sendo assim, ao escrever “A árvore velha da Luba”, “A mãe das pedras”, “Os caminhos da aventura”, “A terra da amizade” e “O caminho de Quinguri”, o texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* (1945) tenta conscientizar um público europeu¹²⁶ para a realidade do colonizado.

No subcapítulo acima, vimos um pouco da vida do autor que, de certa maneira, permite as tensões da narrativa que vamos analisar. Veremos aqui dois outros pontos que tensionam a forma *Lueji e Ilunga na terra da amizade*: o primeiro está relacionado com a própria forma conto e o seu curioso desdobramento em outros textos – ficamos pensando se estaria aí uma tentativa de abraçar a totalidade de um país ainda em construção; o segundo, com o fato de um texto angolano ter em sua raiz um narrador que se aproxima do olhar colonial com os textos *A maravilhosa viagem* e *A aventura e morte no sertão*.

Assim, ao refletirmos sobre a própria forma conto conforme Nádya Battela Gotlib, “o conto pode ter até uma forma mais desenvolvida de ação, isto é, um enredo formado de dois ou mais episódios. Se assim for, suas ações, no entanto, são independentes, enquanto no romance dependem intrinsecamente do que vem antes e

¹²⁶ Dentro de Angola, esse leitor provavelmente é europeu ou “crioulo” das colônias, sobretudo se lembrarmos, junto com Marcelo Bittencourt, que “na educação, a fragilidade econômica do colonialismo português e o seu caráter predatório inviabilizaram o investimento de capitais para a construção de um sistema extensivo de escolas. Em 1956, por exemplo, 1% dos africanos com idade escolar estava matriculado. Com isso, 97% de todos os africanos com idade de 15 anos ou mais eram analfabetos em 1950. O uso da língua portuguesa, como consequência disso e da penetração retardada, também sofreria limitações. Um exame pontual de angolanos rurais, realizado em 1970, revelou que somente 1% era perfeitamente fluente em português e que 53% não tinham conhecimento da língua”. BITTENCOURT, Marcelo. *Dos jornais às armas: trajetórias da Contestação Angolana*. Lisboa: Vega, 1999. p. 91. Tais informações são relevantes se lembrarmos que o texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* foi publicado em 1945.

depois”.¹²⁷ Temístocles Linhares, ao refletir sobre a possibilidade de um livro de um autor brasileiro ser de contos ou ser um romance, depois de muitos argumentos, concorda com Nádía Batella Gotlib e diz que no conto “todas as suas estórias são autônomas. Podem ser lidas cada um de *per si*, sem necessidade de imbricá-las uma na outra. Depois cada uma delas conserva o seu tom peculiar”.¹²⁸ O fato é que os textos de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* até poderiam ser lidos de forma independente; no entanto, a independência corromperia a coesão da tradição oral maka/malunda.¹²⁹

Não podemos esquecer que essa coesão é intentada por um ex-cobrador de impostos da Lunda que compactua com a resistência desse povo “que estão a contar as suas histórias”. Aliás, vale dizer que essa resistência (ainda que trate de uma parte, a Lunda) não deixa de ser verídica, sobretudo se lembrarmos que, ainda em 1940-1941, Portugal defrontou-se com a resistência dos kuvales,¹³⁰ que se rebelaram contra a tomada de seu gado e de suas terras. Dessa forma, a idéia tão propagada por Portugal a

¹²⁷ A estudiosa está elencando algumas conclusões a partir do ponto de vista de Edgar Allan Poe e Norman Friedman. GOTLIB, Nádía B. *Teoria do conto*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 64.

¹²⁸ LINHARES, Temístocles. *22 Diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. O livro é bastante interessante porque, além de ser construído através de dois interlocutores fictícios, ele delineia um pouco a teoria universal sobre os contos, ao mesmo tempo que destrói qualquer convicção teórica sobre tal forma. Numa reflexão sobre o livro do autor brasileiro que nem o próprio autor tem coragem de chamar de contos e os interlocutores também não sabem muito bem o que é, *O Risco do Bordado*, de Autran Dourado, vale observar alguns tópicos do debate: “V. vê que os capítulos só aparentemente são desligados uns dos outros, mas, para entender bem os últimos, precisamos ter passado pelos primeiros. – Quem é que volta à carga sobre uma questão tachada de irrelevante? Não, meu caro, o seu subconsciente é o primeiro a traí-lo! V. insensivelmente e sem querer vai pondo a mão na ferida. – Não vou chamar o livro de romance, não pense, embora pudesse fazê-lo.” (p. 128-129)

¹²⁹ Entre outras formas, destacamos três: a maka, ma-lunda e mi-soso. Quando personificam animais, as fábulas são frutos das faculdades imaginativas e especulativas, e o seu objetivo é mais o de entreter do que o de instruir, este seria o mi-soso; maka seriam as histórias verdadeiras, ou melhor, histórias reputadas verdadeiras; estas histórias teriam um fim instrutivo e útil, sendo como uma preparação para futuras emergências. As narrativas históricas são chamadas de ma-lunda e formam uma terceira classe especial de histórias. São as crônicas da tribo ou nação, cuidadosamente guardadas e transmitidas pelos chefes ou anciões de cada unidade política, cuja origem, constituição e vicissitudes elas relatam. As malunda são geralmente consideradas segredos de estado, e os plebeus apenas conhecem pequenos trechos do sagrado tesouro das classes dominantes. ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana*. União dos Escritores Angolanos p. 8-9. *Lueji e Ilunga na terra da amizade* faria parte da maka e da ma-lunda.

¹³⁰ Os kuvales não haviam sido subjugados pelos portugueses até o princípio dos anos 1940. O exército colonial, nessa altura, organiza uma campanha para submetê-los, fazendo-os prisioneiros e expropriando seu gado e suas terras. Entre os prisioneiros – mais de 3.500 pessoas –, muitos foram levados a São Tomé e Príncipe, para o trabalho contratado. A respeito desse episódio, vale consultar PELISSIER, René. *História das campanhas de Angola: resistências e revoltas* (1845-1941). Lisboa: Editorial Estampa, 1986. v. 2. p. 267-274. Sugerimos a leitura do livro de Ruy Duarte de Carvalho *Vou lá visitar pastores: exploração epistolar de um percurso angolano em território kuvale – 1992-1997*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000. Nele, temos uma instigante viagem pelo espaço kuvale, um povo de pastores de bois do sul de Angola, província do Namibe.

respeito de sua dominação sobre Angola durante cinco séculos é, no mínimo, contraditória, sem contar com a própria resistência lunda.¹³¹

A observação acima vem para ressaltar que o espaço lunda-quioco (que poderia ser o espaço kuvale), em sua primeira fase, desenvolve uma função cumulativa, uma espécie de tesouro cultural coletivo a ser apropriado em cada produção literária como forma de resistência. A obra literária do autor angolano contém em suas formas internas esse social e histórico, numa tentativa de evitar o paralelismo historiográfico positivista que desconsiderava as particularidades dos africanos ao colocá-los como decorrência passiva dos fatos históricos. Nesse sentido, os vários episódios de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* podem ser vistos como uma tentativa de “descolonização do conhecimento”.¹³²

Todavia, essa tentativa de “descolonização do conhecimento” não se faz sem tensões entre as formas textuais, pois reiteramos que Castro Soromenho viveu em Angola até os 27 anos, indo viver a partir de 1937 em Portugal. Portanto, a produção de sua primeira fase já se deu, provavelmente, fora de Angola. Assim, embora o escritor tenha os olhos voltados para Angola, é bem verdade, como já dissemos, que o leitor de Castro Soromenho é europeu,¹³³ o que não invalida a tentativa de confronto de uma

¹³¹ Ficamos sabendo pelas pesquisas de Adelino Torres que: “Em 1897 os jornais de Lisboa escreviam sobre a ocupação da Lunda: ‘A ocupação da Lunda tem ainda um obstáculo a vencer, e só pelas armas pode ser removido. O gentio de Cassange, que até hoje tem quase monopolizado o comércio do sertão, não aceita pelos meios suasórios o reconhecimento da autoridade portuguesa, recusando-se também a pagar qualquer tributo que legalmente seja estabelecido.’ Ainda em 1932, as Associações Econômicas de Angola reconheciam, referindo-se ao século XIX: ‘Como podiam então os colonos fixar-se em Angola se foi nos dias de hoje que se acabou a ocupação militar e a pacificação de toda esta vasta colônia?’ TORRES, A. Op. cit. p. 55.

¹³² Descolonização do conhecimento, segundo Mary Louise Pratt, “inclui o dever de compreender as maneiras pelas quais o Ocidente (a) constrói seu conhecimento do mundo em linha com suas ambições econômicas e políticas e (b) subjuga e absorve os conhecimentos de outros e as capacidades produtoras de conhecimento de outros. Ambos os mecanismos foram de máxima importância na produção de sujeitos do imperialismo e colonialismo. PRATT, Mary L. Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante? In: *Literatura e história: perspectivas e convergências*. p. 21-22. Todo esse texto de Mary Louise Pratt discute aquelas obras que ficaram presas a discussões sobre a flora, fauna, coisificação das colônias e, ao trazer tal termo, sua reflexão parece-nos relevante se pensarmos que o texto de Castro Soromenho vem com esse propósito de destruir aquele texto totalmente voltado para o ocidente, ou pelo menos de contrapor-se a ele enquanto discurso textual. Assim, o texto de Soromenho viria para pôr fim à compreensão interesseira que a Europa alimentava sobre os povos africanos, provocando, entre outras coisas, no mínimo, uma reflexão sobre autoridade intelectual.

¹³³ Mesmo porque, através de nossas leituras (por exemplo CAVALHEIRO, Edgard. *Maravilhas do conto português*. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.), sabemos que Soromenho figura nas coletâneas de língua portuguesa. Segundo Manuel Ferreira, isso acontece porque “o discurso cultural oficial do colonialismo partia do princípio de que as colônias portuguesas eram o prolongamento histórico legítimo de Portugal. Logo, as obras escritas a partir de uma experiência africana eram tão portuguesas quanto as escritas sobre a realidade metropolitana. Basta saber que as antologias literárias organizadas sob o signo da filosofia colonialista misturavam, indistintamente, textos de autores apostados na defesa da dignidade do homem africano com textos de autores identificados com a filosofia da dominação lusitana.” FERREIRA,

literatura periférica com a situação hegemônica do colonizador. Desse modo, o texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* vale-se de um repertório oral em função de um destinatário europeu com vista a ressaltar um sentido aos valores do universo coletivo lunda que ainda estão sendo contestados, ou melhor, “a maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de se comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitude em face do mundo”.¹³⁴

Essa postura diante do mundo pode ser vista justamente a partir de uma tensão formal que se dá num primeiro momento na dificuldade de negar – dentro do texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* – o universo construído inicialmente pelo discurso da literatura de viagem, por exemplo, que aposta em realçar os benefícios da ocidentalização/europeização dos usos e dos costumes em detrimento dos valores culturais e civilizacionais autóctones.

De todo modo, esse autor tem a marca da experiência da qual não consegue se desvencilhar. Para reforçar esse tom de “viajante da Lunda”, marcado pela experiência, ele escreve o texto já citado *A aventura e morte no sertão* (1944), uma epopéia dos sertanejos na qual Soromenho romanceia a trajetória de Silva Porto pelos caminhos de Angola e Moçambique:

Os negros das caravanas contam todas essas coisas, um de cada vez, à volta das fogueiras nos grandes quintais da casa do branco, deixando rolar o tempo, que na sua vida não conta. Mas também é do seu agrado falar noutras coisas, que a vida das caravanas e a cansaça na caça do elefante e a recolha da cera, é destino ruim que os sobas e os brancos inventaram para lhe tornar a vida desgraçada. Nos horas mortas, relembram o amor, os batuques e as caçadas a fogo nas grandes planícies. Mas, agora, não o fazem na sua linguagem vulgar, preferindo contar cantando ao som da música dolente e nostálgica do *quissange*. (*A aventura e a morte no sertão*, 1944. p. 13.) (Grifamos.)

A visão artística de Castro Soromenho tenta organizar-se de forma que dê significado a tudo que circunda o espaço angolano. E o que está ao redor do homem angolano, na obra de Castro Soromenho, adquire uma realidade estético-literária que advém de sua tentativa de reconhecimento obsessivo de tal espaço:

Manuel. Uma perspectiva do romance colonial *versus* literaturas africanas. In: *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989. p. 231.

¹³⁴ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 16-17.

Nos fundos da planície levantaram-se ventos fortes que logo correram em rajadas sobre o capinzal. Um grito de pássaro cruzou a falsa noite. Subitamente, as nuvens abriram-se para uma chuva torrencial. Os exploradores abrigaram-se debaixo de molhos de capim e os negros protegeram-se com as cargas. Um relâmpago iluminou um mundo de céu e faíscas ziguezaguearam ao longe, por cima da floresta. Aqui, ali e além rufavam tambores de guerra, agora e logo abafados pelo estampido dos trovões. Choveu durante uma hora, em pancada forte. Depois, o céu começou a clarear e o sol emergiu de uma nuvem cinzenta e desceu para a linha do horizonte. Abriram-se os olhos dos expedicionários, surpresos e atônitos. Como se tivessem surgido debaixo da terra, centenas de Bangalas, empunhando fuzis e azagaias, caminhavam em semicírculo para o rio, fechando a saída à Expedição. Tinham marchado sob a tempestade. Aos saltos, com os tambores a tocarem chamamentos de guerra ululavam em frente dos expedicionários. De vários pontos levantam-se rufos de atabaques e corriam Bangalas armados. Uma seta sibilou por cima da cabeça de um dos exploradores. (*A maravilhosa viagem*, 1946. p. 302.)

O livro *A maravilhosa viagem* (1946/1948) é, provavelmente, resultado de sua caminhada dos idos de 1927 pelo sertão angolano, lá tendo vivido dos 17 aos 27 anos, ora como funcionário administrativo, ora trabalhando para uma grande companhia mineradora. Esses caminhos lhe propiciaram a escrita de uma narrativa aliada aos textos dos exploradores famosos: Serpa Pinto, Capelo e Ivans, os exploradores alemães da Lunda, Silva Porto, Livingston (Inglaterra) e tantos outros. Os apontamentos de viagens dos exploradores, segundo Soromenho, abriram caminhos para seus estudos sobre o passado da África Negra. Esse processo de tensão é mola propulsora de toda a primeira fase do escritor. Utilizou material de terceiros para escrever *A maravilhosa viagem* (1946), introduziu dados novos e poetizou o ambiente narrado, pois a par dos elementos que obteve dos relatos dos viajantes, quando das paradas das caravanas, introduziu um plano intermediário, em que coloca a história dos negros e sobretudo a sua relação com o espaço.¹³⁵

Os mesmos motivos articuladores (“noite”, “soba”, fogo”) de *A maravilhosa viagem* (1946/1948) e de *A aventura e morte no sertão* (1944) encontramos em todos os seus contos:

Levantaram-se as primeiras labaredas do capim e madeiros que se amontoaram no centro do terreiro. O soba estendeu as mãos descarnadas e trêmulas sobre o fogo; e ergueu a voz para ajuntar ao canto de alegria do seu povo.

¹³⁵ Consideramos que os textos *A aventura e morte no sertão* e *A maravilhosa viagem* adquirem uma forma literária que “entrecruza Literatura com História e Antropologia, indo buscar à viagem real ou imaginária temas, motivos e formas.” Lembrando, aliás, que ao final desses livros temos um bibliografia Histórica, Antropológica e Etnográfica. CRISTOVÃO, Fernando. Para uma teoria da literatura de viagens. In: *Condicionantes culturais da literatura de viagens: estudos e bibliografias*. Coimbra: Almedina e Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa, 2002. p. 35.

Homens e mulheres bailam e cantam, batendo palmas ritmadas, em redor da fogueira de ‘fogo puro’.

Depois, um a um, os homens receberam das mãos do soba uma acha – brasa viva de um fogo que não foi ainda profanado ao contato dos alimentos – e correram para as suas cabanas a acender o lar.

E quando a noite caiu, e no céu negro cintilaram as primeiras estrelas, o povo, à volta do ‘fogo puro’, do fogo dos deuses, bailou um bailado de loucura, entoando cânticos ao Sol, até que as brasas se tornaram em cinzas e o vento da madrugada as levou.” (Os escravos dos deuses. In: *Rajada e outras histórias*, 1943. p. 67.)

As aventuras vividas pelos exploradores e pelo próprio escritor servem a Soromenho para, num artifício literário, criar uma visão por meio de estados de alma da personagem, do meio ambiente, da época e das contradições ao nível da própria visão da vida que decorre desses personagens, os significados e os valores que o animam.¹³⁶ Os narradores dos três textos são muito semelhantes. Pode-se perceber que é dentro desse olhar do narrador que temos um impulso de totalidade que pode explicar também certa tensão *entre* uma coletânea de textos que podem ser lidos independentemente sob o risco de perderem a coerência interna – “A árvore velha da Luba”, “A mãe das pedras”, “Os caminhos da aventura”, “A terra da amizade” e “Os caminhos de Quinguri” (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*) – e a literatura de viagem.

Logo, perceber os fragmentos acima (um muito semelhante ao outro independente da forma literária) significa compreender que a busca de uma identidade textual não se faz sem tensões fora do texto e muito menos dentro dele, tanto que o texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, além de carregar dentro de si um tom da literatura de viagem, poderia ser, pela própria composição de *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, um romance, afinal, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”.¹³⁷ É claro que o texto de Walter Benjamin (1936) foi escrito num momento de embate frontal entre as grandes potências. Nesse momento, o mundo africano é apenas um fantoche nas malhas de uma intrincada rede de interesses territoriais e comerciais, mas as reflexões do teórico são válidas porque a literatura de viagens e o romance estão próximos sobretudo porque tentam abarcar a totalidade das experiências vividas. A experiência de Castro Soromenho vivida lá na Lunda é transportada para um texto que se quer como retirado dos poetas da Lunda, mas que tem a extensão de uma novela, ou até mesmo de um romance.

¹³⁶ CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: FFLCH/USP, 1963. p. 53.

¹³⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 201.

Impossível não lembrarmos aqui que se convencionou dizer que, para distinguir entre o conto e o romance, a extensão¹³⁸ era tomada como ponto de referência. Em face de tal critério, uma história longa é um romance. Se é breve, é um conto. Se é do tamanho médio, é uma novela.¹³⁹ O fato é que o senso comum indica que o conto – pela sua própria origem – deve ter certa brevidade, e pensar a partir de uma perspectiva da extensão da narrativa nos é válido somente para darmos crédito à necessidade de desdobramento de uma forma histórica e alcançarmos a distinção entre romance e novela, segundo Georg Lukács:

A essência da forma novela é, em resumo: uma vida humana exprimida pela força infinitamente sensível de uma hora do destino. A diferença de extensão da novela e do romance é apenas um símbolo da verdadeira e profunda diferença que determina o gênero artístico: a de que o romance oferece a totalidade da vida também pelo conteúdo, à medida que situa o homem e seu destino na plena riqueza de um mundo inteiro, ao passo que a novela o faz apenas formalmente, por uma configuração tão fortemente sensível de um episódio da vida que ao lado de sua abrangência universal todas as outras partes da sua vida tornam-se supérfluas.¹⁴⁰

¹³⁸ Na França, a extensão pesou bem menos na distinção dos gêneros narrativos, e embora a distinção entre *conte* e *novelle* tenha, especialmente antes do século XIX, implicado o problema da extensão, e embora no século XIX tenha havido certo embaralhamento dos nomes, o que confundiu os seus significados –, os teóricos parecem mais e mais abrir mão do critério da extensão e aproximar-se de um consenso na visão de que o *conte* difere da *nouvelle* por adotar uma constituição formal mais próxima dos pressupostos do conto popular (por ex., um narrador porta-voz de uma verdade compartilhada), enquanto a *nouvelle* abraça mais radicalmente os valores modernos (inclusive, por exemplo, a dissolução da linha narrativa. TAVARES, Cássio. *O conto e o conto brasileiro contemporâneo*. 2003. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. De todo modo, valem também as reflexões de Cleusa Rios P. Passos: “Justificando o problema das fronteiras da *forma*, cumpre destacar que alguns autores demonstram embaraço no momento de batizar suas produções. Assim cabe um retorno sumário à tradição do conto e à dificuldade de estabelecer suas balizas, iniciando pelas primeiras obras que constatarem. Bocaccio declara, no prólogo do *Decameron*, que ali serão narradas novelas, fábulas, parábolas ou histórias – conforme se queira nomeá-las. Voltaire chamava seus contos de ‘romances’ e de ‘contos’ suas *soties* (sátiras alegóricas dialogadas) e *mélanges* (miscelâneas). Maupassant denominava os seus de ‘novelas’ – termo também empregado para *Heptameron*, numa época em que a distinção entre as duas *formas* não se vislumbrava.” PASSOS, Cleusa Rios P. Passos. Breves considerações sobre o conto moderno. In: *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 77-78.

¹³⁹ MAGALHÃES JR., R. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972. O autor nos lembra ainda que, “no passado, as três combinações – conto, novela e romance – a tal ponto se confundiam que simples histórias curtas, como algumas que Voltaire escreveu, eram denominadas romances, por seus próprios autores, e até mesmo uma anedota de extrema brevidade era designada pelo nome de novela.” (p. 11).

¹⁴⁰ GEORG, Lukács. *Die Seele und die Formen*. Neuwied e Berlim: Hermann Luchterhand, 1971. p.108. O original em húngaro é de 1910 e reúne textos do chamado “período ensaístico” (1908-1910) do autor. Apud MACEDO, José Marcos Mariani de. *A teoria do romance: doutrina das formas e poética dos gêneros no jovem Lukács*. 1997. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 27. Vale dizer que essa dissertação divide-se em duas partes. Na primeira, temos um ensaio cujo objetivo é demonstrar que há nos escritos do jovem Lukács uma detalhada teoria das formas literárias e uma poética dos gêneros tão minuciosa quanto abrangente. O autor faz uma análise que ordena os argumentos sobre a forma dispersos nos principais textos de Lukács. Na segunda parte, temos a tradução da *Teoria do romance* de Georg Lukács.

Portanto, o problema não é só da extensão do texto, mas, sim, de uma matéria angolana (a tradição oral anterior ao texto) que tem que ser incorporada pelo texto literário. Nesse sentido, podemos pensar que existe a necessidade de renúncia da “totalidade da vida” presente no romance em nome do “fragmento de vida” presente tanto na novela quanto no conto. Para tanto, o autor tenta valer-se de sua experiência histórica, o que significa retomar, de acordo com o exórdio do livro *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, a fala dos “poetas da Lunda” e do texto do militar Henrique de Carvalho. Assim, parece-nos que a totalidade da forma narrativa angolana só pode ser vista a partir da recuperação de uma tradição oral angolana¹⁴¹ tensionada com o mundo colonial. Curiosamente, isso acontece num momento em que os povos angolanos, a princípio (de acordo com os europeus), não têm história, e certamente também não têm uma tradição literária. A forma textual de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* está vinculada a um conjunto maior de modos de narrar e de representar a realidade porque se quer como forma angolana, mas tem de se valer de um contar que leva em consideração a experiência de um “ex-cobrador de impostos”.

Se o romance, conforme a crítica marxista de Georg Lukács, pressupõe privacidade para a sua leitura por parte da classe burguesa e marca o apogeu da cultura individualista, parece-nos que a escrita de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* pensa adquirir maior importância em relação ao que Frank O’Connor chama de “submerged population groups” – grupos ou povos que não possam contar com as instituições sociais e que, portanto, as encarem com ceticismo.¹⁴²

Ainda que Frank O’Connor defenda basicamente o conto moderno como produto de uma voz solitária, essa hipótese de um escritor irlandês explicaria, pelo menos em parte, o fato de a produção contística (reiteramos que Soromenho retira o seu material dos “poetas da Lunda”) de um escritor angolano radicado pelo mundo ter recebido um impulso considerável a partir dos fins da década de 1930 e começo da

¹⁴¹ Estamos pensando numa tradição que passa de boca em boca e alcançaria o conto popular. Essa idéia de “conto popular” também não pode ser vista com tranquilidade, pois, embora Jolles trate essencialmente do conto voltado para o maravilhoso, vale lembrar de suas reflexões sobre o conhecido texto de Bocaccio *Decameron* (1350): “Tampouco se pode dizer que a diferença assente no fato bem estabelecido de que os contos circulam no povo antes de passar da tradição popular à literatura, ao passo que as novelas teriam sido livremente imaginadas por seus autores. Com efeito, sabemos que noventa por cento das novelas de Bocaccio, (...) já se encontravam em outras obras literárias; sabemos, além disso, que ele não as leu, em sua maior parte, nos originais indianos, árabes ou latinos, mas ouviu-as contadas de viva voz e conheceu-as por ‘ouvir dizer’.” JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1930. p. 193-194.

¹⁴² O’CONNOR, Frank. The Lonely Voice. In: MAY, Charles. *Short story theories*. Ohio University Press, 1976. p. 83-93.

década de 1940. Anos conturbados nos quais o escritor angolano viu/viveu não somente todo o aparato colonial, como também, conforme já dissemos, literário. Esse tipo de texto parece ser bem-vindo principalmente porque resgata uma forma popular da tradição angolana. A epopéia do povo lunda passa a ser um espaço de encontro de valores que somente a literatura parece conseguir aglutinar. O texto é algo inacabado porque carrega consigo um passado independente que lhe confere forma (maka/malunda), um presente de dependência que questiona essa forma textual, porque ela é fruto da História subjugada, e ainda uma promessa de futuro em que essa forma toma um novo corpo num momento significante que exige tomadas de posição.

A forma *Lueji e Ilunga na terra da amizade* é (in)definida pelo estremeamento das relações entre colônia e metrópole. E é essa tensão que dá fundamento à busca de uma totalidade. Essa totalidade, por sua vez, passa por uma relação de empiria, ainda que exista a mediação do literário. Ou seja, a experiência textual do que não pode ser somente literatura de viagem porque se aproxima do conto popular e poetiza a realidade lunda; não pode ser o gênero da burguesia (romance) e não pode ser novela, pois tanto a novela¹⁴³ como o romance estariam ligados a episódios da vida burguesa e não do oprimido. O desmembramento do texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* tenta abraçar uma realidade social complexa, unir duas perspectivas irreconciliáveis: a perspectiva colonial e a perspectiva do ser angolano.

De qualquer forma, a produção de Soromenho está imbuída da estética corrente em Portugal (neo-realismo) que privilegia o debate sobre as questões sociais, e *Lueji e Ilunga na terra da amizade* “caracteriza-se [também] por pressupor, da parte do artista, um trabalho de seleção e de escolha operado sobre a experiência pessoal da

¹⁴³ Cássio Tavares, após refletir sobre o conto ocidental (inglês e francês), chega à conclusão de que “a novela, ao contrário do romance, havia sempre lidado com fatos e personagens que representassem a vida comum e cotidiana; estava, assim, mais apta a corporificar uma literatura burguesa. Por isso ela adquiriu, adaptando-se a partir daquele momento (século XIX) à nova organização social, feições novas, das quais a extensão é apenas um sinal visível – a ponta do *iceberg*. A novela se amoldou paulatinamente aos pressupostos dramáticos da vontade individual, da solução de conflito pela via da ação individual (e pela via do diálogo como forma privilegiada de ação para os indivíduos implicados no conflito), do silêncio do autor etc. Em vista disso, não parece estranho que ela tenha ganhado em extensão: criar literariamente a ilusão da vida impõe a mobilização de uma série de recursos que demandam espaço”. TAVARES, Cássio. *O conto e o conto brasileiro contemporâneo*. 2003. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 14. As reflexões do autor nos fazem pensar que não é por acaso que para “os críticos alemães a novela é um item de tamanho intermediário, mas também – e principalmente – como uma história de recorte *novo* (daí “novela”) e estrutura dramática na qual um incidente inesperado (ponto de virada) força a trama rumo ao desenlace com a necessidade interna de uma peça. CARONE, Modesto. Alguns aspectos do conto. In: *Boa companhia: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 8. Logo, se aproximarmos a novela da forma dramática, fatalmente ela exigirá maior extensão com as cenas, o cenário etc.

realidade”.¹⁴⁴ Guilherme de Castilho está falando da novela e segue dizendo que “a novela parece estar muito mais próxima do romance que do conto, visto que entre o romance e a novela se vê apenas uma diferença quantitativa. Isso é: uma novela não é mais que um romance abreviado”.¹⁴⁵ Modesto Carone diria, por sua vez, que “uma novela afina o foco e o alcance da coisa narrada em função do seu caráter dramático e assume a postura de representação intensiva de um período da existência”.¹⁴⁶

A definições acima são apenas para dizer que, sozinhas, nenhuma dá conta desse texto porque temos uma forma narrativa e não a classificação dela como determinado gênero. Assim, o que temos nesse texto literário é um desdobramento narrativo que intenta abraçar a “experiência pessoal da realidade”, independente de ser um conto ou uma novela. Poderíamos até dizer – sem querer operacionalizar o todo do texto – que o texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* busca abarcar certa dramaticidade à medida que a forma narrativa tenta figurar ou imitar a ação direta dos indivíduos narrados. O que estamos entendendo por certa dramaticidade¹⁴⁷ talvez fique mais claro quando pensamos que esse texto “não se aprofunda no estudo da psicologia dos personagens nem nas motivações de suas ações. Ao contrário, procura explicar aquela psicologia e essas motivações pela conduta dos próprios personagens”.¹⁴⁸

Aliás, a definição de conto de Magalhães Jr. assemelha-se-ia à definição do verbete novela¹⁴⁹ se não fosse pela palavra “reagir”. Não nos esqueçamos de que as personagens do texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* são descritas por um narrador-onisciente, portanto, “reagem” apenas numa perspectiva cerceada pelo ponto de vista de um narrador-contista; é como se o narrador estivesse por fora do cenário contando as

¹⁴⁴ CASTILHO, Guilherme de. *Os melhores contos portugueses*. Lisboa: Portugalia Editora. p. 11.

¹⁴⁵ Idem. p. 11-12.

¹⁴⁶ CARONE, Modesto. Alguns aspectos do conto. In: *Boa companhia: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 9.

¹⁴⁷ Esta também não é uma definição tranqüila, pois existem alguns teóricos que restringem a forma conto a esse gênero de conto – o dramático. Por exemplo, Massaud Moisés. Para ele, o conto “constitui uma unidade dramática, uma célula dramática”. O autor emprega o termo drama e seus cognatos no seguinte sentido:

“O drama nasce quando se dá o choque de duas ou mais personagens, ou de personagens com suas ambições e desejos contraditórios. Se tudo estivesse em plena paz e em ordem entre as personagens, não haveria conflito, portanto, nem história.” MOISÉS, Massaud. O conto. In: *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 8. ed. revista. São Paulo: Melhoramentos, 1977. p. 119-151. Apud TAVARES, Cássio da Silva A. *O conto e o conto brasileiro contemporâneo*. 2003. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 12.

¹⁴⁸ MAGALHÃES JR., R. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch Editores: 1972, p. 10.

¹⁴⁹ [Esse] gênero se pode definir como uma narrativa geralmente breve, de construção dramática (unidade de ação), apresentando personagens pouco numerosos cuja psicologia só é estudada à medida que reagem ao acontecimento que constitui o centro da narrativa. STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2003. Verbetes “Novela” p. 112.

ações dos protagonistas da cena e percebêssemos suas ações como uma pantomima. Por isso, aqui no texto não cabe a expansão das potencialidades dos personagens justamente porque num texto tensionado com outras formas as leis e convenções da forma são a corporificação do próprio domínio do narrador sobre a matéria narrada. A dramaticidade do texto estaria, por exemplo, no silencioso culto às mahambas, no plantar a melemba ou na descrição dos rituais, por um narrador que olha por fora¹⁵⁰ da cena.

Esta forma textual – *Lueji e Ilunga na terra da amizade* –, ao impor a cosmogonia do mundo lunda, afirma sua relevância como forma de conhecimento ao se referir a alguma coisa mais completa do que ela mesma; logo, é possível pensar que o aspecto essencial desse texto resida exatamente nessa tentativa de completude diante do mundo narrado.

O certo é que a narrativa *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, embora apresente características composicionais bastante particulares, carrega consigo, em sua feição moderna, nas palavras de Alfredo Bosi, um “caráter proteiforme”:¹⁵¹ A plasticidade do texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* se dá não somente porque o texto ora é quase-documento-folclórico, ora quase-conto popular angolano, ora lenda, ora mito, mas principalmente porque é uma forma textual que pretende tecer a caminhada de uma gênese em que temos o instante em que Angola foi percebida em sua base social, e sua base social, nesse momento, é a perspectiva do colonizador em tensão com a perspectiva do colonizado. Um colonizador que está vivendo numa sociedade burocratizada e capitalista que pensa apenas em ter um objeto, enquanto a narrativa de Soromenho, paradoxalmente, tenta dar voz a um mundo afônico. O paradoxo constrói-se pela temática da oralidade, pois, ao mesmo tempo, como veremos no próximo subcapítulo, o narrador onisciente não se identifica com o mundo narrado, nem o deixa falar; no entanto, por meio da própria temática oral, o lunda fala.

Castro Soromenho impõe-se não apenas por certa regularidade de sua produção, mas, sobretudo, pela convergência temática interior à sua obra, atualizando de forma interessante a tensão entre o que é Angola e em que parte estético-literária ela se forja,

¹⁵⁰ Lembramos que aqui a “visão de fora” significa que existe uma renúncia por parte do narrador de saber as emoções, os pensamentos, as intenções ou interpretações das personagens. O narrador limita-se a descrever os acontecimentos, falando do exterior sem que possamos adentrar o universo dos personagens. POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 51-84.

¹⁵¹ BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 7.

ou seja, num entre-lugar da literatura de viagem¹⁵² que tem como uma das características um narrador impessoal cuja voz tem tons positivistas e escreve para o europeu; não é somente novela porque tem em seu cerne a marca da fala popular e, ao mesmo tempo, na extensão dos caminhos escolhidos, não tem a brevidade e a independência episódica dos contos.

Finalmente, nesse momento de 1945, dar vida a seres concebidos outrora como inanimados exige um trilhar perigoso, e o passado passa a ser alvo confesso de uma historiografia romântica. De qualquer maneira, por toda a sua trajetória não se trata de uma pura e simples recriação do dado etnográfico, ou do levantamento de campo; trata-se, sobretudo, de um romântico – no sentido idealista – que força, por meio de uma forma cara ao africano, a entrada dos nativos no cenário histórico. A história constante da Lunda, como veremos, passa a ser no texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* uma história recontada, por um olhar que vem de fora, na qual uma nova forma tenta refletir e encontrar sua própria imagem no que ainda não é uma nação.¹⁵³ E assim:

Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção. Esta acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real.¹⁵⁴

¹⁵² É interessante lembrar que o autor foi agraciado por três vezes em Portugal com prêmios que levavam em consideração uma literatura colonial (o primeiro em 1939, por *Nhári – o drama da gente negra*: contos e novelas; depois, em 1942, com o primeiro prêmio da primeira categoria do concurso da Agência Geral das Colônias por *Homens sem caminho* (romance) e, de novo em 1943, quando ganha o prêmio de Literatura Colonial da Agência Geral das Colônias por *Rajada e outras histórias*: contos.

¹⁵³ Pensando junto com Benedict Anderson que a nação é “uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana”. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 14.

¹⁵⁴ BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 9.

3.3 Entre a palavra e o silêncio: a memória das pedras e das árvores

*Mas o que importa é não chorar.
“Se choramos aceitamos, é preciso não aceitar.”
Mesmo quando já não se sinta calor
é bom pensar que há fogueiras
e que a dor também ilumina.
(António Cardoso – É inútil chorar)*

Conforme vimos, Fernando Monteiro, escritor de contos e romances cuja atuação como funcionário administrativo acaba por apontar o caminho escolhido por entre as complexas relações que a situação colonial encetava, foi seduzido pela voz dos “poetas da Lunda”, também travestidos de contadores tradicionais – mola propulsora de sua primeira fase e força motivadora do processo de formação de uma pretensa atualização na escrita literária.¹⁵⁵

Assim, o mundo lunda deve ser captado pormenorizadamente pelas lentes precisas de um narrador; é urgente abraçar os detalhes minuciosos que desenhavam e descrevem um universo forjado sob a pena colonial. Neste subcapítulo, observaremos que o escritor, ao pôr em cena o mundo lunda, o faz a partir de um narrador que não tem intimidade com o mundo narrado. Esse narrador, por sua vez, tenta expor a memória do povo lunda. É aí que se dá a tensão de um texto “proteiforme”, ou seja, na forma textual movimentam-se as consciências e as falas que, como observaremos em *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, organizam-se num texto em que o diálogo não se potencializa porque, no próprio formato de textos como *A maravilhosa viagem* (1946/1948) e *A aventura e morte no sertão* (1944), os personagens principais também não costumavam falar. Por outro lado, se a incomunicabilidade pode ser vista como uma marca da relação colonial, a tentativa de ruptura com essa ordem pressupõe o desejo de diálogo com o outro.

Existe uma tensão entre o silêncio e a palavra que fica evidente, de imediato, nas primeiras páginas que, através de um exórdio, parece ter a intenção de irradiar esse contar para além de si mesmo; afinal, é a história da criação do país dos lundas. O escritor procura assegurar-se da cumplicidade do leitor:

¹⁵⁵Dizemos pretensa porque sabemos que existe uma distância muito grande entre a dimensão oral e a expressão escrita que não pode ser anulada, ou seja, Castro Soromenho não dá plena adesão à dicção ficcional autóctone, já que, conforme diz Laura Padilha, não há o primado da voz, mas da letra. PADILHA, Laura. *Entre voz e letra*. Niterói: EDUFF, 1995. p. 103.

Esta é a história da criação do país dos lundas, como eles a contaram a Henrique de Carvalho, o grande explorador da Lunda, e eu a ouvi nos seus sertões. Recriá-la, ampliando-a com o conhecimento do homem e novos elementos, é velha idéia que trouxe dêsse longínquos sertões. Os homens que contam essa história com raízes fundas na lenda são os poetas da planície africana. Ouvindo-os nas grandes noites de velada, à volta das fogueiras das senzalas, a alma do negro revela-se-nos em poesia. E é como se eles nos abrissem a porta do mistério da sua raça...

Mas mal o dia desponta, o negro cala-se, olha o mundo em redor, vê que o seu destino foi forçado, perdidos os seus velhos caminhos – e recolhe-se em si mesmo, despersonalizado aos nossos olhos.

E quando se abeira do branco, o senhor, humilde e obediente ao seu chamado, já não é o mesmo homem que se perde em sonhos nas noites de velada – mas somente o alugado da terra, o mineiro e o carregador. É só o seu corpo que caminha, vergado ao pêso dos fardos, e os seus braços que cavam a terra das plantações e das minas. A alma deixou-a na selva. E só à noite, em frente dos mágicos clarões das fogueiras, volta a encontrá-la. Os lundas, êsses poetas da planície, sabem muitas histórias da sua terra e dos seus deuses. Mas a mais bela é a história da *Terra da amizade* e a lenda dos amores de Lueji e Ilunga, que, hoje, eu vos vou contar. (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 77-78.) (Grifamos.)

O escritor vale-se da primeira pessoa “eu ouvi”, “eu vos vou contar”, depois torna-se impessoal ao tratar dos negros. Na narração, o passado mergulhado no poço da memória de quem narra é pretensamente recuperado da memória dos “poetas da Lunda”. Os personagens estranhos com que se defronta só poderão ser contados a partir do distanciamento de uma terceira pessoa. O contador capta a atenção do leitor e, para criar empatia, vale-se de um tom familiar e fomenta a sensibilidade daquele que lê, não sem antes nos informar de que são “despersonalizados aos nossos olhos”, o que evidencia, de imediato, a incapacidade do futuro narrador em adentrar realmente o espaço africano, pois, pelo estilo, observamos o modo como o autor percebe e compreende o seu leitor e o modo que ele presume o que Bakhtin chamou de uma compreensão responsiva ativa do mundo. Nesse sentido:

A concepção que o locutor (ou o escritor) faz do destinatário do seu discurso é um problema importantíssimo na história da literatura. Cada época, cada movimento literário, nos limites de uma época e de um movimento, se caracteriza por sua concepção particular do destinatário da obra literária, por uma percepção e uma compreensão particulares do leitor, do ouvinte, do público, da audiência popular. O estudo histórico das mudanças que ocorrem nessas concepções é uma tarefa importante de grande interesse. Sua elaboração, para ser produtiva, exige uma absoluta clareza teórica até na maneira de colocar o problema.¹⁵⁶

¹⁵⁶ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; revisada por Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, p. 324.

Conforme já dissemos, o público leitor¹⁵⁷ de Angola praticamente não tinha acesso às escolas.¹⁵⁸ Portanto, tal público provavelmente era ínfimo e, quando havia o ensino, este restringia-se apenas a uma pequena iniciação na língua portuguesa. A concepção que este narrador tem de seu destinatário é que ele tem o negro como um “despersonalizado aos nossos olhos”, e que por meio desse contar esse ser despersonalizado “abrisse o mistério de sua raça” – em suma, esse narrador escreve para o não-africano.

Note-se que no epílogo há uma mistura de recordações, vivências, intenções, e existe apenas uma consciência que paira acima de tudo e exige a resposta de outrem. O autor não esquece que o leitor pertence ao mundo real e, por isso, há que seduzi-lo para que ele queira aderir ao mundo imaginário ficcional; o escritor procura prever a reação do leitor para que ele não vacile e transite progressivamente “pela história da criação do país dos lundas, como eles a contaram a Henrique de Carvalho, o grande explorador da Lunda”. O próprio prólogo já denuncia o desejo de contar; por isso, é impossível não lembrar aqui o conselho de Júlio Cortazar:

E pensemos que não se julga um escritor somente pelo tema de seus contos ou de seus romances, mas, sim, por sua presença viva no seio da coletividade, pelo fato de que o compromisso total da sua pessoa é uma garantia insofismável da verdade e da

¹⁵⁷Em 1940, a população dita “civilizada” era apenas de 91.548 pessoas, num total de 3.737.947 habitantes (Torres, A. Op. cit., 1991), o que nos permite inferir que o número de consumidores e leitores – principalmente se abstrairmos a população urbana – provavelmente era baixíssimo.

¹⁵⁸Vale reiterar que, segundo Marcelo Bittencourt, “A partir do acordo Missionário, de 1940, e do Estatuto Missionário, de 1941, a Igreja Católica assumiu a responsabilidade sobre o ensino dos chamados indígenas, então conhecido como rudimentar. Procurava-se, assim, fazer valer a idéia de que a missão, nesse caso a católica, seria o primeiro elemento no processo de adaptação do africano às normas coloniais. (...) O ensino oferecido aos indígenas, e que a partir de 1957 passou a ser chamado de “ensino de adaptação”, no geral pouco avançava para além da aprendizagem dos rudimentos da língua portuguesa. BITTENCOURT, M. *Dos jornais às armas: trajetórias da Contestação Angolana*. Lisboa: Vega, 1999. p. 93. Completando a reflexão, ROSAS, Apud Omar Rimeiro Thomaz, diz que à Igreja Católica também caberia desempenhar o papel de instituição legitimadora do regime e dos valores por ele veiculados. THOMAZ, Omar. R. Op. cit., p. 119. De qualquer forma, Adelino Torres acrescentaria que um sistema econômico capitalista obedece a uma dinâmica complexa e requer uma Escola que assegure, em maior ou menor grau, a adaptação da mão-de-obra a hábitos, ritmos e exigências radicalmente diferentes dos adotados, ancestralmente, nas sociedades rurais africanas. O autor não quer dizer que numa economia desenvolvida não possam existir também zonas de atividade integrando numerosa mão-de-obra não-qualificada e sem treino escolar prévio, mas, sim, que Angola fazia parte essencialmente de uma economia de exploração (TORRES, A. Op. cit., 1991. p. 136-137). Todas essas informações nos valem para perceber, no mínimo, que existia uma política do *saber* e do *não-saber*, e o angolano não tinha nem passado, nem presente e, ainda refletindo com Adelino Torres, o fato é que “o modelo distorcido que o colonizador impunha ao colonizado era, afinal, sem sentido porque sem raízes, não tendo ponto de partida nem de chegada: o único meio (a escola) que poderia, talvez, assegurar com um mínimo de traumatismos e desequilíbrios a passagem de um universo para o outro era, na prática, vedada aos africanos” (p. 138). Então, resta a Castro Soromenho procurar uma forma que dê conta sobre outro saber que se pretende contestador da lógica vigente.

necessidade de sua obra, por mais alheia que esta possa parecer à vista das circunstâncias do momento.¹⁵⁹

Ainda que a reflexão de Julio Cortázar trate de uma das linhas possíveis tanto da fatura do conto moderno quanto dos índices da tradição em que se insere, paralelamente, ao pensarmos num texto angolano, sua singularidade vai ampliando ou questionando aspectos dessa vertente. O fragmento acima parece válido porque leva em consideração a experiência histórica do escritor e, de todo modo, conforme já dissemos, todo o enunciado de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* é modelado na expectativa de resposta que o locutor tem; assim, a forma oral recuperada traz para o palco das discussões o que é entender a subjetividade de um povo e fazer dele um sujeito histórico, sobretudo porque esse sujeito ainda é marcado por um sistema de trabalho escravocrata mascarado pelos contratos.¹⁶⁰ Se lembrarmos daquela situação da qual nos fala Bakhtin, ou seja, da concepção que o locutor faz do destinatário, aqui no texto esse destinatário é o conquistador, o usurpador da mão-de-obra angolana que camufla a liberdade do angolano numa forma compulsória de trabalho, por meio de mecanismos de coerção.

O texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* não vai trabalhar com a palavra dada, mas com a compreensão dos valores de determinado espaço e a relação dos personagens com ele. Assim, num quadro geral, nesse momento da história, em que o negro estava subjugado tanto nas suas formas territoriais como individuais e sociais, ao delinear-se no plano do discurso um pouco da sua história, a escrita sobre seu mundo faz-se como movimento de redirecionamento do olhar: do mundo simbólico do colonizador para o mundo simbólico do colonizado.

Os maiores representantes, na obra, de um mundo simbólico do colonizado é, inicialmente, o ancião Mutombo Muculo, que contempla, pelos olhos do narrador, o fim de sua vida e a ausência de sua mocidade, pois gostaria de ver a grande planície em

¹⁵⁹ CORTAZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronopio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 161.

¹⁶⁰ Aliás, a figura dos contratados foi, a partir dos anos de 1940, transformada em matéria literária nos poemas dos “Novos Intelectuais de Angola”. Por exemplo, os versos de Agostinho Neto em “Contratados”: “Longa fila de carregadores / domina a estrada / com os passos rápidos // Sobre o dorso / levam pesadas cargas // Vão / olhares longínquos / corações medrosos / braços fortes / sorrisos profundos como águas profundas // Largos meses os separam dos seus / e vão cheios de saudades / e de receio / mas cantam // Fatigados / esgotados de trabalhos / mas cantam // Cheios de injustiças / calados no imo das suas almas / e cantam // Com gritos de protesto / mergulhados nas lágrimas do coração / e cantam // Lá vão / perdem-se na distância / na distância se perdem os seus cantos tristes / Ah! / eles cantam... (Disponível em: <http://betogomes.sites.uol.com.br/AgostinhoNeto.htm>.)

chamas e ouvir os gritos dos seus homens durante a caçada a fogo; no entanto, a candela e velhice só lhe permitem atear o fogo da fala, e passa os dias a contar histórias:

Correndo pela planície, com a boca cheia de vento, o rei da Luba gastou a mocidade em arriscadas aventuras, caçando antílopes e abatendo leopardos com a lança que herdara de seus maiores e que a tradição diz que Calundo, o primeiro rei luba, trouxera da região dos Grandes Lagos, depois de ter abandonado e incendiado as suas povoações, por que a maioria dos homens do seu povo o não quisera para chefe. Agora, Mutombo Muculo está velho e já não pode caçar, nem tem forças para ir até à planície. E como ele gostaria de ver a grande planície em chamas e ouvir os gritos dos seus homens durante a caçada a fogo! Mas está tão velho e cansado que nem pode sair da aldeia. Os seus joelhos já se dobram quando, depois do sol aquecer a aldeia, vai da sua cabana para a chota amparado a um bordão. Agora, passa os dias a contar histórias. E sabe contar melhor do que ninguém as maravilhosas histórias dos bichos ferozes da selva e dos antílopes que se perdem de doidos nas caçadas a fogo nas grandes planícies. Não há um só luba que se não tenha acorrido em frente da sua palhota, nas noites quentes e brancas de luar, para o ouvir contar essas histórias, que depois são repetidas, vezes sem conta, nos longínquos acampamentos dos caçadores. (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 85.)

Esse momento é filtrado por um narrador onisciente que tudo sabe e tudo vê, mas ainda não tem condições de adentrar com propriedade o universo luba; é um narrador que olha por fora, ainda que tenha veios de um narrador que intenciona pegar sua câmera e filmar por detrás o espaço luba, pois não perde um só momento com a finalidade de dar coerência e originalidade ao mundo de sentimentos, ações que dão sentido a essa organização. A obsessão pela objetividade e certa poeticidade por parte do narrador não permitem o aparecimento das diversas consciências no todo da narrativa, quando fala dos velhos; se o faz é pela distância imposta pela terceira pessoa que elabora as cenas, seleciona imagens e filtra sentimentos que, não raro, perpassam o espaço e denunciam todo o espaço afetivo dos lubas que faz parte de uma lógica inerente.

No fundo, desse narrador acaba derivando a idéia de nação, pois, por meio do texto, sugere a descrença numa pretensa a-historicidade de Angola que costuma justificar as atitudes hegemônicas de Portugal e delinea-se uma idéia de angolanidade afinada com os movimentos de valorização do povo angolano. Nesse sentido, a produção desse texto tensionado é historicamente responsiva, mesmo porque tal produção se insere no mesmo contexto de luta de hegemonias em que ela própria, enquanto prática, confronta a lógica portuguesa. Nesse momento de 1945, somente a forma simbólica que faz parte do mundo angolano parece poder representar o “ser” angolano, já que materialmente ele não tem nada.

O narrador desempenha uma função ostensivamente munido do instrumento do fotógrafo que vasculha o mundo, procurando ângulos que lhe permitam dar forma mais eficiente, revelar o que está permanentemente ligado a um mundo maior e por este rodeado:

— A caça fugiu da Luba! – gritavam os caçadores, quando voltavam à aldeia e o povo os rodeava.

Uma noite, noite de lua cheia, os lubas ouviram os cães selvagens uivar lugubrememente, nas planícies e nas margens do rio, e as hienas gemeram o seu choro de fome nas vizinhanças da aldeia.

Foi uma noite horrível, que nenhum luba esqueceu em toda a sua vida. E muitos anos depois ainda se cantavam canções sobre essa noite desgraçada.

Durante muito tempo não se tornaram a ouvir as hienas e os mabecos. A fome tinha-os levado para outras terras. Aqueles uivos e gemidos eram como que o seu adeus ao país dos lubas.

Nas noites quentes e abafadas da planície, só se ouvia a música tediosa dos grilos. E de longe em longe, o grito agudo de uma ave de agouro emudecia os grilos, durante uns segundos. Depois voltavam com a sua música monótona e enervante. (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 94.)

Ao pensarmos numa perspectiva do fotógrafo que clica o quotidiano lunda, não podemos perder de vista que essa imagem é capaz de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou nesse texto tensionado com outras formas literárias. O que queremos dizer com esse “muito além” é que estamos num momento em que, se não estavam reunidas as condições (que nunca foram tranquilas dentro do texto angolano) para uma intercomunicabilidade entre as culturas (européia e africanas), é preciso dar credibilidade ao universo lunda deixando-o falar; no entanto, sua voz ainda está cerceada por um narrador que não adentra o mundo negro, mas, cinematograficamente, o dirige.

Quando falamos em direção cinematográfica estamos nos referindo à definição dicionarizada que trata de um conjunto de princípios, processos e técnicas utilizados para captar e projetar numa tela imagens estáticas sequenciais (fotogramas) obtidas com uma câmera especial, dando impressão ao espectador de estarem em movimento. O texto está, portanto, entre a limitação da fotografia e a expansão do cinema, cercado por um narrador que “fotografa” e olha por fora, porque tem de dirigir as cenas. Para tanto, o autor vale-se textualmente da descrição.

Note-se no excerto acima que a descarga emocional do coletivo não se manifesta por meio de um diálogo, mas mediante um coro: “A caça fugiu da Luba! – gritavam os caçadores.” Uma única voz dá vazão às tensões acumuladas. A insistência no ato descritivo não é aleatória, já que em toda a narrativa devemos levar em consideração que o narrador, embora transite por fora e limite-se a descrever os acontecimentos, falando do exterior sem entrar objetivamente nos pensamentos, emoções ou interpretações das personagens, dá-nos a impressão de que, por meio da atmosfera narrada, ele tem ganas de pegar sua câmera e vasculhar a região como se tivesse domínio total sobre a vida das personagens, sobre seu destino, fazendo dele uma espécie de deus que se permite saber de onde e para onde se dirigem as personagens “que cantavam canções sobre esta noite desgraçada”, bem como o que eles pensam, fazem, dizem, possibilitando que sua onisciência controle o todo narrado, veja, selecione e combine acontecimentos sob determinado ponto de vista. Mas para que esse ponto de vista tenha validade, é preciso que esteja calcado num pacto ficcional, o da tradição oral, eis aí mais um dos motivos que fazem com que esse texto seja “indefinível, insondável, irredutível a receitas”.¹⁶¹

Essa forma de contar por meio de um desmembramento da lenda de Henrique de Carvalho e do próprio interesse desse contador acaba sendo um “instrumento privilegiado de descoberta do país e de interpretação social”. O interessante é observar que, à medida que a colônia vai ensaiando ser um país, ela demonstra que está carente do reconhecimento do outro e de sua alteridade; portanto, reivindica por meio da forma uma leitura histórica e sociológica:

Um dia, os velhos lembraram-se de pedir aos caçadores que fossem apanhar pássaros, mas foi tão grande a sua indignação que eles se sentiram vexados, e nunca mais falaram em tal. Mas tempos depois foram os próprios caçadores que mandaram as mulheres e os filhos pequenos caçar pássaros e ratos. Eles nunca o fariam.

Mutombo Muculo e os seus filhos recusaram-se a comer ratos. E durante muitos dias não falaram aos velhos conselheiros que se rebaixaram a comer os ratos que suas mulheres apanharam semi-mortos nas armadilhas.

Mas os ratos também fugiram e os pássaros deixaram de cantar, quando chegaram as grandes chuvas. Os velhos passavam os dias a fumar e a cuspir saliva negra, entre obscenidades. E os caçadores afiavam as lanças e as azagaias em pedras polidas, como se fôsem no dia seguinte para uma caçada. Só Ilunga saía, manhã cedo, para os campos, de arco e flecha ao ombro, a tanga de pele de corça a dar-a-dar nas pernas, andando ao acaso. Voltava sempre de mãos vazias e sem uma palavra de esperança. (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 97.)

¹⁶¹ ANDRADE, Mário de. Contos e Contistas. In: *O empalhador de passarinhos*. Belos Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 12.

Assim, essa forma textual não é significante apenas no âmbito literário, mas num contexto de valores que se realiza. Dentro desse contexto de valores, sabemos que Mutombo Muculo, um idoso, é a cabeça da coletividade, o que não quer dizer que seja o cérebro, pois geralmente quando pensa é em conjunto com os seus conselheiros que também fazem parte desse organismo vivo enquanto ramificação da “árvore velha da Luba”. Note-se no excerto acima que o Conselho é o primeiro a quebrar um dos ramos da ancestralidade, pois acostumados a comer “inhame”, ou carne de caça, agora são obrigados a comer carne de ratos.

Num resto de esperança de ressurreição telúrica por meio de um último suspiro proporcionado pelos “primeiros aguaceiros”, pelo “abrir das flores”, “o canto das feras às planícies verdes e aos covis da floresta” (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 96), o contar se movimenta numa ânsia de se fazer compreendido. As feras movimentam a caçada, a alimentação e os rituais de uma terra que agora está em agonia, sobretudo porque alguns moradores deixaram com fome os alicerces desse corpo curvado: as mulheres e as crianças (por enquanto basta sabermos que a mulher é símbolo de fertilidade e fecundidade, sempre ligadas à terra). Tal reflexão serve não somente para chamarmos atenção para os sentimentos de “injúria” de Ilunga, personagem importante que contrasta com Quinguri justamente por zelar pela tradição – mas para falarmos também que, se toda essa lógica existe, ela foi construída pelos mais velhos, pela “árvore velha da Luba”, e a eles compete vigiar e defender a tradição, tal como foi editada pelos antepassados, velar pelo estatuto moral e zelar pelo culto da religião nativa, sobre a qual assenta, integralmente, a organização familiar, social e política dos povos do nordeste angolano. Nesse sentido, a temática da tradição enquanto forma nativa faz parte de uma

(...) tradição [que] é na prática a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos. É sempre mais do que um segmento inerte historicizado; na verdade, é o meio prático de incorporação mais poderoso. O que temos de ver não é apenas “uma tradição”, mas uma *tradição seletiva*: uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural.¹⁶²

¹⁶² WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar. 1979. p. 118.

Portanto, tudo o que não temos enquanto forma textual é “uma batalha fraternal”.¹⁶³ Para se contrapor a essa hegemonia colonial, diante de todo esse quadro angolano, o narrador onisciente forma sociedade com o seu leitor e põe em cena Mutombo Muculo, um rei negro que viu e sabe tudo o que se passou; considera-se o homem mais velho de sua terra. E a sua memória unida à memória do contador, com a intenção de revelar as realidades às vezes submersas na desordem dos dias, guarda a história do povo e do país, e o “mais velho” sabe distinguir entre o seu passado grandioso e a decadência do presente. Assim, existe uma intensidade que rege esse texto, é justamente esse transpirar da memória, que só se explica dentro de sua própria lógica; por isso, ao falarmos de intensidade, não significa que o texto contenha acontecimentos intensos ou “a eliminação de todas as idéias e/ou situações intermédias”,¹⁶⁴ mas a intensidade no texto angolano (e talvez até a sua dramaticidade) está na inferência de que os defuntos são aqueles que perderam a memória:

Ele já vira tudo quanto um velho pode ver na sua terra. Contara todas as árvores da floresta, cruzara vezes sem conta as terras de caça, pisara o chão das plantações trabalhadas pelas mulheres dos caçadores, que eram todos os homens válidos do seu país, conhecia todas as aldeias e lembrava-se dos homens, mulheres e crianças que nelas viviam. Todas as lubas e as escravas de outras tribos, depois de parirem vinham mostrar-lhe os filhos, ainda de olhos fechados. Disse adeus a muitas dessas crianças quando, anos depois, foram para a circuncisão, e no regresso viu-as dançar no terreiro fronteiro à sua cabana e ouviu-as gritar ao povo o seu novo nome, o nome de homem que ganharam após cumprirem o rito da circuncisão. (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 106.)

A intensidade aqui está na não fala, e no desdobramento da forma, pois ambos ainda são limitados por um narrador distante, e a palavra ainda não pode ser dada no texto porque, se, tal como diz Bakhtin, “a palavra funciona como instrumento de consciência”,¹⁶⁵ ela aqui é cerceada por um narrador onisciente. De todo modo, esse narrador contador absorve elementos do discurso do mundo lunda; portanto, esse discurso se tingem do intuito discursivo do narrador, assim “o discurso do outro possui uma expressão dupla: a sua própria, ou seja, a do outro, e a do enunciado que a acolhe” (Bakhtin, M., Op. cit., 1992. p. 318):

¹⁶³ CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 150.

¹⁶⁴ Idem, p. 157.

¹⁶⁵ BAKHTIN, Mikhael; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Fratechi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1983. p. 37.

Viu morrer todos os companheiros de infância e chorou-os no batuque dos mortos. Ensangüentou as mãos ao espetar a cabeça dos chefes vencidos na guerra nas estacas da paliçada da sua aldeia. Não o acusa a consciência de ter poupado um só chefe vencido e humilhado. Nunca perdoou a um escravo e jamais deixou matar as mulheres das povoações que saqueou, porque só elas trabalham a terra e dão filhos. Mandou matar os ladrões que roubaram nas suas próprias aldeias e deu gritos de alegria ao queimar vivos os feiticeiros maus. Glorificou sempre os homens valentes que souberam matar nas guerras e nas caçadas. E fêz filhos em tôdas as suas mulheres e escolheu para lhe herdarem o nome e chorarem-lhe a morte aqueles que o seu coração lhe dizia que nunca o atraíam. Mutombo Muculo orgulhava-se de ter sido um homem e um verdadeiro filho da sua raça.” (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 107.)

Conforme já dissemos, se a incomunicabilidade pode ser vista como uma marca da relação colonial, a tentativa de ruptura com essa ordem pressupõe o desejo de diálogo com o outro. Nesse sentido, essa “expressão dupla” da qual nos fala Bakhtin foi silenciada pelo gênero do olhar, na forma utilizada pelo aparato colonial. Agora, ainda em tensão com a forma da literatura de viagem, nesse texto “proteiforme”, essa expressão dupla constrói-se justamente no desejo de um narrador que “conta” com muita vontade, como se quisesse transmutar na voz do outro o que ainda é letra sua. No entanto, ainda está cercado pelo discurso colonial:

Ao lançarem-se na sua nova estrada de aventuras, Ilunga e os companheiros soltaram aos ventos o seu cântico bárbaro. Era o seu adeus à velha Luba. (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 112.)

Todos os negros de todos os sertões africanos conhecem essas falas de saudade. E é sempre ao som plangente do quissange que fazem as suas confidências, porque o quissange é como que a voz da raça. (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 178.)

Vieram homens de aldeias longínquas, onde tinha chegado a nova, mas muito deturpadas como é hábito entre os negros. (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 222.) (Grifamos)

A forma literária parece reclamar a defesa de uma valorização cultural imediata que pudesse “desejar mais do que esperar” (Ernst Bloch) e o faz no âmbito da realização textual, num universo de múltiplos experimentalismos. Embora percebamos na ânsia do narrador uma tentativa de imparcialidade ao adotar uma visão que olha por fora, não raro, ele rompe esse cerco e acaba interpretando um mundo com o qual, visivelmente, não tem intimidade, sobretudo quando generaliza: “Todos os negros de todos os sertões africanos”, “o *quissange* é como a voz da raça”, “cântico bárbaro”, “mas muito deturpadas como é hábito entre os negros”. Isso se dá, provavelmente, porque esse

narrador não pode fugir dos pensamentos ocidentais que o rodeiam, ou relembando as palavras de Bakhtin, esse narrador é formado em interação e em luta com o pensamento alheio, o que acaba por refletir nas formas de expressão da narrativa.¹⁶⁶

A tensão com a literatura de viagem se dá na expressão de uma consciência que manipula livremente os elementos dos quais pensa ter domínio. O que vigora na narrativa não são, portanto, personagens dialogando nem personagens monologando, mas movimentos impressionistas e uma visão unilateral com ganas de ser plural.

Ao lado da figura do ancião Mutombo Muculo, temos no Calânhi – a cidade sagrada dos lundas –, o último e mais famoso atirador de funda do país entre-os-rios, Iala Mácu, e por isso o povo o cognominou de “Mãe das pedras”. Tal como Mutombo Muculo, Iala Mácu é o cabeça da comunidade bungo, e o espaço narrado nasce de seu cotidiano, pois Iala Mácu, da mesma forma que Mutombo Muculo, tem família numerosa, sabedoria, experiência acumulada e também o respeito religioso pela velhice. Pai dos bungos, Iala Mácu também está apoiado na autoridade que lhe assegura a experiência acumulada pelo vivido e pelo que pôde aprender com seus ancestrais; passava os dias sentado no pátio para onde se abrem as portas das cubatas em que ele vive com suas trinta mulheres e, também como Mutombo Muculo, tinha um cão amarelo que só uiva nas noites de luar ou quando alguém morre:

É ali, à sombra das palhotas, que o régulo se entretém, como era de boa tradição dos velhos sobas bungos, entrelaçando os juncos, que pachorrentamente vai retirando de uma grande bacia de madeira cheia de água, fazendo esteiras. Quando as mãos lhe arrefecem de tantas vezes mergulhar na água leitosa dos juncos, Iala estende-as abertas ao sol e fala com o seu velho cão amarelo. Depois, fuma o cachimbo de tabaco e liamba e recomeça o trabalho. Mesmo quando os sobas, que são seus parentes, o vêm ver e pedir-lhe conselhos, êle atende-os trabalhando os juncos.” (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 119-120.)

Interessa-nos a figura do velho porque personagens como Iala Mácu e Mutombo Muculo polarizam o debate da forma textual ao dinamizarem o tempo da narrativa não somente por meio de suas ações, mas também pela sua própria figura textual: “à sombra das palhotas”, “entrelaçando os juncos”, “pachorrentamente”, “fazendo esteiras”, “fala com o seu velho cão amarelo”, “fumar o cachimbo de tabaco e a liamba e recomeçar o trabalho”, “pedir-lhe conselhos”, “trabalhando os juncos”, “aconselha-os”. É sempre um tempo marcado pelo cotidiano e, nesse sentido, resgatar o passado por meio dessa forma

¹⁶⁶ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; revisada por Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 317.

textual é sempre resgatar um tempo dinâmico que se liga a um mundo desconhecido com a finalidade de tentar capturar as suas contradições, sobretudo se lembrarmos que no texto de Henrique de Carvalho: “É difícil apurar datas entre o gentio, pelo modo irregular por que dividem o tempo, e sobretudo quando os fatos se referem a épocas anteriores ao tempo da pessoa que se interroga.” (Carvalho, p. 78.)

Diante dessa exigência de se narrar o cotidiano no texto de Soromenho, ao nos depararmos com uma argumentação conhecida de que o conto precisa suscitar um efeito no leitor e para tanto ele precisa ser lido de uma só assentada, sem interrupções, daí a necessidade de ser curto¹⁶⁷ (Edgar Allan Poe), pode ser que fiquemos tentados a concluir que sim, já que este seria outro modo de pôr em palavras a raiz primeira do conto. No entanto, ao abraçarmos tal teoria – do contista, diga-se de passagem –, estaríamos deixando de perceber que em Angola os contadores tradicionais trazem consigo a força da oralidade que permanece como um eco poderoso, e parece ser somente a partir dela que se podem repetir os gestos e os pensamentos que lhe foram negados outrora. Portanto, essa “leitura de uma só assentada” faz-se impossível num texto que só pode ser alcançado quando se senta à volta da fogueira para escutar, ou seja, ao contrário do que diz Poe, é justamente através da perspectiva desse narrador “descrevedor”, para usarmos uma expressão de Mário de Andrade,¹⁶⁸ que temos o desdobramento da narrativa justamente para dar conta do mundo narrado.

É claro que não podemos ser anacrônicos e perder de vista que, conforme nos diz Regina Pontieri, “Poe está num momento em que os Estados Unidos de então viviam um processo de rápida industrialização, sua classe média ganhando acesso ao universo do consumo, entre os quais o literário, e exigindo formas mais “digestivas” de

¹⁶⁷Estamos pensando aqui nos textos de Edgar Allan Poe escritos entre 1842 e 1847, destacando-se os renomados ensaios “Review of twice told tales” (1842), “Filosofia da Composição” (1846) e (1842) e “Hawthorne” (1847). O primeiro está em MAY, Charles E. *Short story theories*. United States of America, 1976. p. 45-51. O segundo encontramos em POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Editora Globo, 1999. p. 101-114. No ensaio “Filosofia da composição”, percebemos que o autor norte-americano retira da poesia a sua reflexão sobre a prosa que está justamente no terceiro ensaio citado, “Hawthorne”. In: *Obras em Prosa de Edgar Allan Poe*. Traduzidas, prefaciadas e anotadas por Júlio Cortázar. Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitária, 1969, tomo II. p. 321. Apud PONTIERI, Regina. *Formas Históricas do Conto: Poe e Tchekhov*. In: *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 92. Nos três textos, ressalta a preocupação com a unicidade do efeito a produzir sobre o leitor, como objetivo maior de qualquer obra poética. Vale a pena lembrar as palavras de Poe sobre o assunto: “Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. (...) resta a ver se há, na extensão, qualquer vantagem que contrabalance a perda da unidade resultante. – “A Filosofia da Composição”, p. 103.

leitura”,¹⁶⁹ enquanto Angola ainda está dando os seus primeiros passos na imprensa angolana (com o *Boletim do Governo-Geral da Província de Angola*).¹⁷⁰ O fato é que, contrariando a teoria de Poe que diz que “a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito”,¹⁷¹ aqui no texto angolano o tecer dos juncos é a fixidade e a circunstância ao redor de Iala Mácu, que lhe dão sentido para tecer e contar. O cotidiano, tanto de Mutombo Muculo quanto de Iala Mácu, além de um tempo limitado que permite a nossa percepção de que existe a consciência de outro – ainda que esse outro esteja, não raro, mascarado na consciência do narrador –, é também um referencial temporal-histórico negado pelo texto de Henrique de Carvalho; por isso, nos dois textos (“A árvore velha da Luba” e “A mãe das pedras”), o cotidiano é essencialmente o espaço em que se encontram os desejos mais íntimos, bem como as forças diárias onipresentes que frustram os anseios do vento, do batuque, da noite, da dança e cerceiam a realização do querer mais profundo. Iala Mácu, o bungo, quer a descendência garantida; Mutombo Muculo, o luba, deseja os ventos para alimentar *a força vital*¹⁷² que garantiria os ritos, a manutenção da tradição – o movimento do viver dos lubas. O mundo simbólico de Iala Mácu e Mutombo Muculo é regido por leis que não negam nem aceitam as do mundo capitalista, pois, por

¹⁶⁸ ANDRADE, Mário de. Pintor contista. In: *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002. p. 58.

¹⁶⁹ Regina Pontieri completa: “Entre elas, fazia sucesso pela época uma das tradições que Poe citará com frequência nos contos: o romance gótico inglês, de Walpole e Radcliffe. Assim, tendo se dedicado no início da carreira principalmente ao poema, forma que lhe parecia esteticamente superior, viu-se ele, entretanto, na necessidade de produzir para publicação sobretudo contos, que lhe deram rapidamente notoriedade, garantindo-lhe algum ganho econômico, sempre aliás insuficiente para suas necessidades. PONTIERI, Regina. Formas históricas do conto: Poe e Tchekov. In: *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê. p. 93-94.

¹⁷⁰ OLIVEIRA, Mário António Fernandes de. *A formação da literatura angolana (1851-1950)*. Escritores dos Países de Língua Portuguesa e Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997. Em 13 de setembro de 1845, data esta que é considerada a da fundação da imprensa em Angola, cujo primeiro órgão foi o *Boletim* citado.

A sua fundação marca também o início do primeiro período da história da imprensa em Angola até o aparecimento do semanário político, industrial e noticioso *A civilização da África portuguesa*, a 6 de dezembro de 1866, p. 20.

¹⁷¹ POE, Edgar Allan. Filosofia da Composição. In: *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Editora Globo. 1999. p. 104.

¹⁷² O conceito de força vital seria como um princípio de vida, uma concepção do mundo ou, para emprestarmos uma expressão cara a Lucien Goldmann, uma visão de mundo. Visão de mundo resultante, ela própria, da concepção do ser – todo ser existente – que ontologicamente as populações negro-africanas definem como uma força, uma potência ou uma energia vital. As características dessa potência são sua possibilidade de aumentar ou diminuir. Flutuação essa em que o aumento representa motivos de felicidade, sendo considerada a diminuição uma realidade lamentável. YAO, Komoe G. *Brasil e África em textos de Jorge Amado: convergências reais ou simbólicas de valores negro-africanos e afro-brasileiros*. 1996. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 27-28.

enquanto, se situam, ativamente, fora dele, mas o narrador em terceira pessoa está pronto a inseri-los contando a lógica de uma pré-colônia (a Lunda) em tensão, externamente, como uma pós-colônia.

A economia dos meios narrativos do qual nos fala Poe não é possível num espaço onde o idoso é permeado pela rotina diária de fazer esteiras, dar conselhos e contar histórias. Tudo isso sob o ponto de vista de um narrador que vê por fora – e tem como função denunciar a margem na qual se encontram os personagens e, diante disso, a “Mãe das Pedras” e a “Árvore Velha da Luba” vêm a fim de evidenciar uma história convulsionada que tem a face do grito, do querer falar, pois na memória de Ialá Mácu e Mutombo Muculo a coletividade se reúne compartilhando um conjunto de (con)tradições:

Murcharam as flores nos matos e nas planícies. Morreram queimadas pelo sol as borboletas de côres garridas. As formigas vermelhas comeram os pássaros que tombaram mortos de calor. E os homens mastigaram sofregamente as últimas lagartas verdes e pretas das árvores da beira-rio.

Foi um ano desgraçado, êsse em que os ventos pararam e o capim amareleceu rapidamente na terra crestada pelo sol que queimou as plantações e tornou os rios em ribeiros e os ribeiros em chão de areia escaldante.

As noites caíam sem que se levantasse na aldeia o som de um atabaque. Os moços deixaram de tocar *quissange*. E nem uma só mulher teve saudade das danças loucas do batuque. (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 95.)

Mutombo Muculo está morrendo e, com ele, a Luba. É preciso abandonar a terra porque “o capim amareleceu rapidamente na terra crestada pelo sol que queimou as plantações e tornou os rios em ribeiros e os ribeiros em chão de areia escaldante”. Foi um ano maldito contado pela trajetória de desgraças do chão da aldeia, pelas noites quentes sem batuque e sem dança. É interessante perceber que existe uma presença temporal explícita no texto “A árvore velha da Luba”. A simplicidade de se colocar no texto a presença de um ano marcado pela estiagem evoca a personagem a partir de uma cronologia do sujeito; a narrativa oferece aos seus personagens uma unidade temporal – o que era intemporal, não-histórico. A narração dá-lhes uma forma temporal, uma seqüência histórica que o integram numa dimensão vivida. Ora, num contexto em que o mundo está em ebulição pelos embates provocados pela guerra,¹⁷³ devemos perceber no

¹⁷³ Vale-nos lembrar do cenário desolador que se forma numa região africana bem próxima da Lunda: “Com o início da Segunda Guerra Mundial, o limite máximo legal para o trabalho forçado no Congo foi aumentado para 120 dias por ano para cada homem. Mais de 80% do urânio usado nas bombas de Hiroshima e Nagasaki vieram da superprotegida mina de Shinkolobwe, no Congo. Os aliados também precisavam de cada vez mais borracha para os pneus das centenas de milhares de caminhões, jipes e

texto a resistência diante da realidade vigente. Essa resistência vem de várias formas ao ler o texto: aceitação, reconhecimento, confronto, dúvidas, por parte de um leitor que não está familiarizado com o mundo africano.

Mundo este que se vale de uma lógica ancestral que não está ainda afinada com a lógica do capitalismo e não pode, ainda, inserir em seu texto personagens em conflito. Sob esse aspecto, vale-nos refletir junto com Adelino Torres que “a presença do capital não significa automaticamente capitalismo”, ou seja, “para se falar em capitalismo é necessário pelo menos haver um mercado generalizado com base no salário” (Torres, A. Op. cit., 1991. p. 122-123), o que não é o caso de Angola ainda em 1940. Adelino ainda completa, por meio de outro estudioso,¹⁷⁴ que em toda a Europa o capitalismo só se afirmou nos anos de 1820, quando conseguiu assegurar três princípios básicos: o preço do trabalho determinado no mercado; a criação de moeda submetida a um mecanismo automático; a livre circulação dos bens de país para país, sem obstrução nem preferência. Completa que, mesmo em Angola, onde os portugueses exerceram maior influência, essas condições não foram preenchidas durante todo o século XIX até, pelo menos, a Segunda Guerra Mundial (Torres, A. Op. cit., 1991. p. 35). Essas reflexões nos valem apenas para reiterarmos que, no momento de gestação da obra, não há um contexto tranqüilo¹⁷⁵ em Angola; portanto, a busca de uma forma textual que represente o cotidiano de Angola também não é tranqüila, sobretudo porque o país é marcado por formas usurárias de governo.

Percebe-se que a figura de Mutombo Muculo é não somente o representante-mor desse mundo em decomposição onde “murcharam as flores”, “morreram queimadas pelo sol as borboletas”, “pássaros que tombavam mortos de calor”, “os ventos pararam”, “o capim amareleceu”, como também é parte desse organismo vivo que respira e palpita a vida do luba, pois ele é o tronco da tradição, sobretudo porque a narrativa esclarece que “não há um só luba que não se tenha acorçado em frente à sua palhota nas noites

aviões militares. Parte dessa borracha saiu das novas plantações congolosas de borracha cultivada, mas os africanos também foram obrigados a entrar na selva, às vezes por semanas a fio, em busca outra vez da borracha nativa.” HOCHSCHILD, Adam. *O fantasma do rei Leopoldo: uma história de cobiça, terror e heroísmo na África Colonial*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999. p. 289.

¹⁷⁴POLANYI, K. La grande transformation. Apud TORRES, Adelino. Op. cit. p. 35.

¹⁷⁵Culturalmente, Angola é marcada pelo que Adelino Torres chama de burguesia metropolitana (cujos bens de raiz ou ligações profundas estão em Portugal, seja qual for o seu comprometimento na África) e por uma burguesia colonial (cujo poder, interesses e ambições têm como ponto de partida os territórios africanos). TORRES, Adelino. *O império português entre o real e o imaginário*. Lisboa: Escher, 1991. p. 34. De qualquer forma, Angola tem dentro de si vários grupos etnolingüísticos ao lado de brancos, negros e mestiços. Este último faria parte, no século XIX, do que Adelino chama de burguesia colonial. Mais tarde, esse mesmo grupo faria parte do que se convencionou chamar de cultura crioula.

quentes e brancas de luar para ouvir contar histórias, que depois são repetidas vezes sem conta nos longínquos acampamentos dos caçadores”. Um mundo inserido não mais no plano das metáforas ocidentais, mas no plano de um atavismo sobrenatural que circunda o espaço africano.

Note-se que nesse contar do cotidiano temos o predomínio do discurso indireto, que acaba por corroborar aquele narrador que olha por fora justamente porque, reiteramos, não tem intimidade com o universo narrado – embora, como diz Laura Padilha, a trajetória do produtor textual evidencie um “movimento de amor” pelas terras da Lunda. Ao evidenciar as reflexões de Iala Mácu – “falava-lhes no seu grande povo e nos feitos dos grandes sobas” (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 122) –, o narrador ressalta aos nossos olhos a distância que o separa do mundo narrado, provavelmente apostando na possibilidade de um discurso imparcial, ou nas palavras de Bakhtin:

O discurso indireto ouve de forma diferente o discurso de outrem; ele integra ativamente e concretiza na sua transmissão outros elementos e matizes que os outros esquemas deixam de lado. Por isso a transposição literal, palavra por palavra, da enunciação construída segundo um outro esquema só é possível nos casos em que a enunciação direta já se apresenta na origem como uma forma algo analítica – isso, naturalmente, dentro dos limites das possibilidades analíticas do discurso direto. A análise é a alma do discurso indireto.¹⁷⁶

O fato é que, quando o contar é resultado da memória de um povo ao ser tratado por um discurso indireto, essa memória tem a intenção, mas não a expressão da interioridade, pois ela continua sendo contada, e a própria forma de contar instaura-se enquanto recurso da transmissão de um saber e acaba por ser uma expressão consciente do rompimento, por exemplo, do relato daquele viajante do século XIX. A própria forma textual é uma resposta, sobretudo se pensarmos que ela resgata uma forma tradicional oral angolana, mas, ao mesmo tempo que mantém a matéria-prima do texto de Henrique de Carvalho, elabora as possíveis versões ao estender a trama. Aqui temos uma curiosa tensão – já delineada anteriormente pelas reflexões de André Jolles– entre o que seria um conto popular e um conto literário.¹⁷⁷

¹⁷⁶BAKHTIN, Mikhael; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Fratechi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1983. p. 145.

¹⁷⁷Além de André Jolles, vale-nos também a reflexão de uma estudiosa cubana sobre a diferenciação entre o conto popular e o conto literário. O conto popular teria uma sucessão de episódios, episódios subordinados, visão maravilhosa e realidade reduzida à moral ingênua, resolve o problema e os conflitos, é situado em outro tempo e espaço e tem uma linguagem de caráter impessoal. O conto literário teria um episódio único, o episódio é mais importante que a personagem, teria atitude realista e intenção de captar um momento insólito, interroga e apresenta problemas e conflitos, estaria enraizado na realidade do

Não queremos nos aprofundar numa seara infrutífera, ou seja, distinguir aquilo que pertence ao domínio do coletivo e aquilo que é criação do autor; o fato é que a mensagem desse texto é legitimada quando o narrador reconhece um depositário do saber local, que por sua vez se identifica com a comunidade vigente. O velho é a imagem percebida no texto como sinal de construção ou destruição da imagem do mundo cujo sentido ele sintetiza.¹⁷⁸ O papel dos velhos é esse “ver” e “aconselhar”; ambos são fundamentais nesse processo de reelaboração simbólica, pois são eles, via de regra, os guardiões contadores das estórias, condutores das cerimônias. E, querendo ou não, o ancião liga o novo ao velho, estabelecendo as pontes necessárias para que a ordem se mantenha e os destinos se cumpram. São pilares de sustentação da identidade angolana que, no vão das artimanhas do discurso colonial, conseguiram escapar como numa promessa de desalienação diante do espaço narrado:

Nessa terra nua, batida pelos pés de muitas gerações de lubas, que o homem deixou de cruzar por ter sido abandonada por um mau destino, viam-se de longe as suas velhas *melembas*. Em noites quentes de luar, sob as suas ramadas, abrigavam-se os cães selvagens, soltando uivos às estrêlas que tremeluziam doidamente, pulverizando de centelhas de oiro o azul do céu fundo da planície.

Eram nessas noites cálidas que os lubas contavam, ao redor dos clarões das fogueiras, nos terreiros das aldeias, as histórias fantásticas da terra abandonada, que eram as histórias dos *cazumbis* e dos homens que, em vida, se perderam na negra aventura das feitiçarias. (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 84.)

Ao pensarmos no espaço, aqui nos vale a noção de ambientação¹⁷⁹ que inova ao se projetar como um efeito de atmosfera sugerido pela decomposição do cenário, pela disposição dos objetos e a atuação das personagens, evocando sensações emanadas no ambiente. Ao evidenciar “a terra nua”, “batida pelos pés de muitas gerações”, “noites

narrador e tem um carácter pessoal da linguagem. *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra, 1985. p. 11. Apud. KOLLROSS, Claudimeiri Nara. *O maravilhoso, mítico e lúdico em resgate de formas: Lúcia Pimentel Góes e António Torrado*. Dissertação – (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. p. 39. Para José Carlos Leal, o conto popular possui as seguintes características: a antiguidade, o anonimato de autoria, a capacidade de persistir no tempo e o processo de divulgação. LEAL, José Carlos. *A natureza do conto popular*. Rio de Janeiro: Conquista, 1985. p. 12.

¹⁷⁸Sob esse aspecto, não podemos perder de vista que esse tipo de literatura de Soromenho foi importante na época em que foi escrita, mas hoje, tal como nos lembra Mia Couto ao ser perguntado sobre qual é a importância atual dos mais velhos na cultura africana, é preciso não perder de vista a pluralidade africana. Mia Couto responde: “Numa sociedade oral, os mais velhos são guardiões de valores, de saberes. Mas é preciso não mistificar. Existem culturas africanas diversas e, em cada uma, o lugar e o papel dos velhos é diverso. O continente africano é facilmente entendido por via de mistificações e estereótipos. Um deles é a romantização da natural generosidade e do respeito que as comunidades nutrem pelos idosos. Isso nem sempre sucede, e a miséria está desnaturando essa solidariedade onde ela existia antes. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil (Disponível em <http://www.estadao.com.br>. Acesso em 16 de junho de 2007.)

quentes”, “cães selvagens uivando às estrelas”, “céu fundo da planície”, o narrador chama a atenção para uma atmosfera que nasce sobretudo do espaço descrito e paulatinamente tenta passar a imagem de corrosão dos homens da região lunda; vai dando sinais de morte, mas o que avulta a nossa sensibilidade é “o contar ao redor da fogueira as histórias fantásticas da terra abandonada, que eram histórias dos cazumbis e dos homens que, em vida, se perderam na negra aventura das feitiçarias”.

De novo, aparece-nos essa tentativa de “dupla expressão”, pois também para tratar do mundo simbólico do colonizado esse narrador tenta ambientar-se com o mundo que percorre, esse olho-câmera fica frente a frente com as melembas,¹⁸⁰ símbolo da linhagem lunda, e com os cazumbis – espíritos da lunda. O significado especial da morte é simbolizado por meio da melemba que refunde o espaço lunda ao espaço vegetal. A melemba vem para dizer que morte não é apenas uma morte criadora; ela é igualmente um meio de estar continuamente presente na vida dos homens e mesmo em sua morte, porque, quando se nutrem com as plantas e animais saídos de seu corpo, os homens na realidade se nutrem com a própria substância dos poderes da ancestralidade. O ancestral reinicia o seu ciclo na melemba reafirmando o lugar tradicional nesta e desta árvore na memória mítica e no imaginário do povo angolano. A melemba representa a memória; é ela que continua dando vida ao solo pátrio, com sua presença sagrada, ou como diz Alfredo Margarido:

Mas para além do mundo branco, há ainda a manutenção dos valores tipicamente negros, como a presença da *melemba* como elemento sagrado e determinante da movimentação dos negros: (...) Aqui se prova, uma vez mais, a profunda capacidade de penetração de Castro Soromenho. As suas linhas de força são, muitas vezes, as do mundo negro, já que a *melemba* é não somente uma árvore, não somente um símbolo de realeza, mas sobretudo um elemento estático que define toda a dinâmica da sociedade. Todo o movimento do grupo se arquitecta e vive através das linhas que emanam desta árvore e dão um sentido aos grupos sociais. (...) É o sinal telúrico por excelência e aquele a que, portanto, há-de submeter-se toda a posição das sociedades lundas. Podemos dizer que Soromenho, apercebendo-se do facto, lhe dá um carácter de valorização da comunicação que se estabelece entre o homem e a terra através de um elemento que, saído da terra, nela estabelecido e dela vivendo, é, também, um elo lançado para a comunicação com os espíritos.¹⁸¹

¹⁷⁹ LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. p. 76-77.

¹⁸⁰ Quando uma aldeia se desloca para se alojar em campos agrícolas em pousio, as populações lundas transportam com elas um ramo de melemba para ser plantada. A aldeia só se instalará definitivamente se o ramo ganhar raízes. E explica-se que estas dependem não da botânica, mas da aceitação dos espíritos estabelecidos no local. HENRIQUES, Isabel Castro. *Percursos da modernidade em Angola: dinâmicas comerciais e transformações sociais no século XIX*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical; Instituto de Cooperação Portuguesa. 1997. p. 167-168.

¹⁸¹ MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo, 1980. p. 234-235.

Não se trata, assim, de qualquer ficção, mas daquelas advindas da tradição oral. *Lueji e Ilunga na terra da amizade* tenta deslizar silenciosa e continuamente para dentro do cosmos do que comporia o Império Lunda, concebendo a partir daí uma lógica para o mundo angolano, o que se evidencia fortemente, como vimos, na figura do mais velho e da melemba. O universo ancestral rompe as premissas européias e começa a dar sentido ao mundo angolano para além do mercado colonial.

O interessante é perceber que o autor vale-se da descrição para dar sentido ao universo oprimido. Lembramos aqui que Lukács condena uma atitude descritiva insistente que promove “uma série de imagens estáticas”.¹⁸² Segundo o autor, a descrição deve ter um papel funcional na narrativa. Assim, parece-nos que, ao tratar dos “cães selvagens a uivar lugubrememente”, “hienas a gemerem seu choro de fome”, tudo isso banhado pelas “noites quentes e abafadas da planície”, a descrição supera uma representação casual e crua, elevando a descrição ao plano da necessidade imanente do texto. Imanente porque descreve exaustivamente uma atmosfera impregnadora da decadência de um sobado – aliás, que se profetiza “no grito agudo de uma ave de agouro que emudece os grilos”, numa “música monótona e enervante” (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 94). A descrição não é gratuita ou solta ao longo do texto, mas cobre um significado textual de um narrador, no qual reconhecemos a supremacia do descrever sobre o narrar.

Lembre-mos de que esse “descrever” tem certa ligação com aquele narrador da literatura de viagem (e como veremos mais tarde, também com o narrador de *Lueji: o nascimento dum império*) principalmente porque tentam marcar exaustivamente a paisagem e a natureza que rodeia a Lunda. Ao optar pela descrição, parece-nos que Henrique de Carvalho e Castro Soromenho tentam passar ao leitor um universo simbólico. No entanto, a relação desse narrador de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* com o seu interlocutor, diferentemente do referente de Henrique de Carvalho, é historicamente responsiva. A concepção que o narrador onisciente do conto tensionado faz do destinatário do seu discurso é de que ele desconhece o mundo angolano, embora o esteja subjugando. O narrador do *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda* tenta confirmar para o seu interlocutor as boas intenções do império. Enquanto um vale-se do discurso colonial e de todo o aparato cultural/intelectual da época para

¹⁸² LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: *Ensaio sobre literatura*. Trad. de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d. p. 58.

certificar/ratificar a apropriação territorial, o conto tensionado, por meio do texto ficcional, exige uma reflexão do interlocutor diante do mundo narrado. Em suma, o narrador-etnógrafo ratifica o imperialismo, o narrador contador trata de um império.

Esse narrador do texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* reconhece, em 1945, a tradição oral que passa a ser reinventada por uma estética que tenta abraçar um campo semântico invalidado pela concepção européia. Isso acontece principalmente se relembrarmos do Ato Colonial¹⁸³ (1930) como produto e produtor de representações:

Podemos considerar a legislação uma “representação por excelência” pela qual uma sociedade ou um grupo concreto projeta uma imagem de si que, guardando uma relação dinâmica com a realidade que pretende traduzir, disciplinar ou mesmo obscurecer, não deixa constituir um espelho de como gostaria de se ver e representar. Nos termos de Manuela Carneiro da Cunha, se a lei não pode ser confundida com uma descrição da realidade, a realidade, na medida em que diz respeito à maneira como grupos da classe dominante, representa a ordem social.¹⁸⁴

Dessa forma, pensamos que aqui no texto a tradição não pode ser vista como um segmento inerte, apenas como sobrevivência do passado, mas, sim, como uma força modeladora. A descrição viria nesse momento histórico para resgatar no texto aqueles dinamizadores do culto, cultura, trabalho e ideologia de um povo,¹⁸⁵ e assim, para usarmos as palavras de Raymond Williams, teríamos “um fenômeno cultural [que] só adquire sua plena significação quando é considerado como uma forma (conhecida ou conhecível) de processo ou estrutura social geral”.¹⁸⁶ Nesse sentido, parece-nos válido pensar que a descrição do povo lunda passa a ser uma escolha “deliberadamente seletiva que oferece uma ratificação histórica e cultural de uma ordem contemporânea”.¹⁸⁷

Enfim, o texto tem um narrador distanciado que fica entre a palavra que toma para si e o silêncio que oferece aos mais interessados em falar, tensionando-se com a

¹⁸³ Segundo Fernando Rosas, Apud Omar Ribeiro Thomaz: “O Ato Colonial define, assim, o quadro jurídico-institucional geral de uma nova política para os territórios sob dominação portuguesa. Dentro da opção global do Estado português, abre-se uma fase ‘imperial’, nacionalista e centralizadora, fruto de uma nova conjuntura externa e interna e traduzida numa diferente orientação geral para o aproveitamento das colônias. [...] Sem subestimar a importância política e econômica do pós-guerra para a política colonial portuguesa, continua a parecer-nos adequado assinalar o marco do Ato Colonial como um momento privilegiado de mudança de rumo na colonização portuguesa do século XX. Não só política, ideológica, institucional e administrativamente, esse é um decisivo ponto de alteração da estratégia colonial vigente, como economicamente aí se iniciam [...] os processos de integração/especialização dos mercados metropolitano e colonial, que conhecem grande desenvolvimento quantitativo e qualitativo durante a guerra e no pós-guerra. ROSAS, Fernando. *História de Portugal*. Lisboa: Estampa, 1994. v. 7. O Estado Novo. p. 285. Apud THOMAZ, Omar R. Op. cit., 2002. p. 72.

¹⁸⁴ THOMAZ, Omar R. Op. cit., 2002. p. 71.

¹⁸⁵ BOSI, Alfredo. Colônia, Culto e Cultura. In: *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 11-63.

¹⁸⁶ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar. 1979. p. 108.

literatura de viagem; privilegia a descrição porque sua familiaridade com o mundo narrado é quase de empiria. Por outro lado, o texto que se quer contado pelos “poetas da Lunda” contrapõe-se a um documento legislativo vigente (Ato Colonial) que tem em seu cerne a missão de possuir e colonizar territórios distantes e incorporar “gentes exóticas” sempre com a desculpa de levar a “civilização” a Angola. Se esse tipo de documento é “produto e produtor de representações”, como diz Omar Ribeiro Thomaz,¹⁸⁸ o texto de Soromenho, ao resgatar a maka/malunda – mesmo que por meio de uma onisciência arbitrária –, é produto e produtor do esfacelamento dessas representações. Tudo isso permite, pela via de um reconhecimento do local, o resgate simbólico de sentidos que podem ajudar nesse caminho complexo a recompor uma identidade em frangalhos, sufocada por um sistema legalizado que tem em seu centro, por exemplo, uma forma legal de enquadramento da mão-de-obra mais ou menos gratuita e traduz, essencialmente, relações de produção de tipo escravagista tais como a situação dos contratados.

Num momento em que se vem investindo numa vasta produção do saber colonial do qual nos fala Omar Ribeiro Thomaz, e que “colonizar significa, antes de tudo, dominar: dominar recursos físicos e humanos, mas também dominar discursivamente, pensar e falar sobre os indivíduos e territórios subjugados, e com isto afirmar o poder colonial”,¹⁸⁹ tratar responsivamente da monotonia dos juncos, das fogueiras, dos tambores, da cosmogonia Lunda, significa, no mínimo, nadar contra a corrente. A partir dessas evidências, o narrador abre passagem para o que era submundo no discurso colonial virar mundo ficcional angolano; e aqui Castro Soromenho, enquanto detentor da pena, oferece testemunho da presença desse outro espaço no qual o narrador-contador é o mediador da realidade social. O narrador muito mais que se exprimir para si mesmo (o que não se exclui) quer comunicar alguma coisa a outros. É, portanto, nesse caráter de escrita aparentemente superficial que tenta se questionar sobre

¹⁸⁷Idem, p. 119.

¹⁸⁸THOMAZ, Omar Ribeiro. Op. cit., p. 71.

¹⁸⁹Um saber colonial que se concretiza por meio, por exemplo, das Conferências de Alta Cultura Colonial, promovidas pelo Ministério das Colônias na Academia de Ciências, em Lisboa, de março a abril de 1936, e o Congresso Colonial, um dos inúmeros eventos realizados no âmbito dos Congressos do Mundo Português, de 1940. Este saber se difundia num esforço de conhecer e dominar, representar e disciplinar o império como um todo. (...) Cabia a eles a criação de uma “continuidade” entre espaços distantes e diversos, definidos de forma “solidária”, como que compondo um “todo” político e espiritual: estamos na época do lema “Portugal, do Minho ao Timor” (p. 83-87). De acordo com o autor, temos ainda uma interessante cinematografia: o filme *Feitiço do Império* (1940), de António Lopes Ribeiro, ilustra não só a adesão de determinados núcleos intelectuais em torno do regime e a afirmação de certa mentalidade imperial, mas a disponibilidade de meios e recursos para realizações até então consideradas dispendiosas para um pequeno país como Portugal. THOMAZ, Omar Ribeiro. Op. cit., 2002. p. 193.

o que está acontecendo no momento de 1945 conturbado pela guerra, e a forma textual contorna-se de uma lógica própria que terá resultados enquanto debate sobre o que é ser angolano.

3.4 Uma forma literária metonímica da construção da identidade nacional angolana

*Que cada um de nós
lance a lenha que tiver,
mas que não chore
embora tenha frio.*

“Se choramos aceitamos, é preciso não aceitar”.
(António Cardoso – *É inútil chorar*)

Vimos no subcapítulo anterior que a forma está tensionada também pelo silêncio e pela palavra de uma memória que se quer recuperada a partir dos “poetas da Lunda” e do próprio texto de Henrique de Carvalho, o que nos levou a pensar na cosmogonia de um povo. Interessou-nos pensar que uma forma tensionada combate, pela forma literária, o poder e (d)enuncia o processo colonizador e imperialista que deixou seqüelas nos planos político e cultural de Angola; no entanto, como notamos, isso não se fez sem tensões no próprio texto.

Observaremos neste subcapítulo que, ao trazer uma rainha mítica bungo (Lueji), um herói civilizador luba (Ilunga) e um anti-herói desbravador quioco (Quinquri), o autor de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* tem como projeto literário representar a parte de um todo, ou seja, Angola. Isso é levado a efeito quando, ao tratar do universo lunda, “as formas são o abstrato de relações sociais determinadas, e é por aí que se completa a espinhosa passagem da história social para as questões propriamente literárias, da composição – que são de lógica interna e não de origem”.¹⁹⁰

Entendemos que o “abstrato das relações sociais determinadas” aqui neste texto são os rituais, a força vital, o espaço representado por Ilunga, Quinquri e Lueji. Tudo isso quer funcionar como uma espécie de “antídoto da alienação”.¹⁹¹ Nessa senda, Soromenho procura, na sua perspectiva ideológica, perceber a angolanidade como processo de consolidação da nação e vale-se de uma forma textual que tenta abraçar a totalidade do mundo luba, bungo, quioco.

A partir dessas reflexões, podemos fazer um paralelo com o Brasil. Para tanto, nos lembramos do texto “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”,¹⁹² de Alfredo Bosi. Com ele, é possível refletir que, se os romances alencarianos – tais como *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865) – fundaram um romance nacional brasileiro, a nossa

¹⁹⁰ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 51.

¹⁹¹ CARONE, Modesto. Anotações sobre o conto. In: *Boa companhia: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 10.

¹⁹² BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 176-193.

reflexão nos leva a fazermos um paralelo com a escrita primeira do viajante na Lunda. Nesses romances, Alencar compreende o mito, associado ao épico, como narração grandiosa de origem de uma instituição importante, como uma religião, uma civilização, ou, num nível mais modesto mas não menos válido para nossa discussão, das tradições nacionais de um povo.

Se por um lado a literatura brasileira nasceu do que Bosi chamou de “mito sacrificial”, talvez por força da maneira como se procedeu a ocupação do território brasileiro, por outro lado, dentro dessa perspectiva que faz do espaço o eixo centralizador, a narrativa de Soromenho fará da Lunda seu núcleo fundamental de significação em que reforça a dimensão desse balde cultural na trajetória poética, porque temos a sua visão do mundo lunda, seu juízo de valor e suas emoções empreendidas em sua primeira fase. Assim, a conexão vem para os nossos estudos apenas para dizer que, se no Brasil o início do Romantismo coincide com a expressão máxima da nacionalidade, da ênfase ao sentimento e da expressão do que se considera ser a feição do povo, numa estratégia inicial de independência textual¹⁹³ e nacional, que talvez tenha ficado mais marcante na figura de José de Alencar com o romance, por analogia, pensamos que Castro Soromenho, num outro tipo de texto e contexto, enveredou por esse caminho – a literatura angolana foi se tecendo enquanto sistema sob o mesmo anseio de libertação, agora num texto que mede forças entre o desejo de contar, de poetizar e acaba por silenciar os maiores interessados em falar.

A tematização das tradições a partir da História de Angola é uma das maneiras encontradas por Castro Soromenho para anunciar o seu propósito político literário de percepção do que poderia ser a nação angolana. O escritor tem a literatura como instrumento para refletir sobre o que representaria o seu país. Note-se como o autor expõe sua consciência e seu objetivo de procurar referenciais na cultura tradicional:

(...) para se compreender a presença das sociedades tradicionais nos novos países independentes da África ao sul do Equador, é preciso remontar à época pré-colonial e seguir o seu desenvolvimento durante o período colonial. Só a história desses dois períodos nos dá conhecimento para um entendimento sociológico no tempo presente.¹⁹⁴

¹⁹³ Ainda que nos romances citados de José de Alencar o modelo literário continuou sendo europeu (e tenha sido precursor do uso de uma “língua brasileira”), sabemos que essa independência textual é relativa, pois Peri, por exemplo, incorpora o modelo do cavaleiro medieval, com sentimentos que não são característicos dos índios brasileiros.

¹⁹⁴ SOROMENHO, C. *Lunda: da formação do império às fronteiras coloniais*. Documentos do Centro de Estudos Africanos da USP referentes ao curso de Sociologia II: África Negra – Estudo Histórico Sociológico- Pesquisa 1967/1968. p. 1.

Para pensar sobre essa questão na forma literária, vale lembrar que, para Ricardo Piglia,¹⁹⁵ o segredo de um conto bem escrito é que, na realidade, todo conto conta duas histórias, uma em primeiro plano e outra que se constrói em segredo. A arte do contista estaria em entrelaçar ambas e, só ao final, pelo elemento surpresa, revelar a história que se constitui abaixo da superfície em que a primeira se desenrola. Na concepção do teórico argentino, o conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto e “reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta”.¹⁹⁶

Tendo em vista esta “verdade secreta”, vale dizermos que Angola entra na década de 40 com um sistema colonial e os seus modelos e padrões políticos praticamente estabelecidos. O salazarismo manifestava-se na política de Angola por meio de um rigor acentuado, sobretudo economicamente, na busca de equilíbrio financeiro e pela centralização cada vez maior da administração colonial, reforçando a subjugação do povo angolano. O principal motor da economia colonial era a produção de matérias-primas, com destaque para o algodão e o café, bem como a exportação de diamantes. As produções do café e do algodão tinham obrigado a uma reordenação dos espaços. O interior do país fechava-se. Como sabemos, às cidades, no entanto, embora de forma tênue, os ecos dos movimentos mundiais (pan-africanismo, negritude) iam chegando. Nas principais cidades da colônia, instituições de caráter mais ou menos associativo, operativas desde o princípio dos anos 40, e que possuem os seus próprios órgãos de imprensa, reservam margens de liberdade para dar espaço “à questão angolana” que, entretanto, seguem de uma maneira ou de outra formulando. O que é ser negro se estende para a pergunta o que é ser angolano. A questão que se delineia é como dar espaço para o “mundo angolano” no texto literário.

Assim, as reflexões de Piglia só serão relevantes no texto angolano se pensarmos a partir do ponto de vista histórico, ou seja, abstraindo qualquer visão essencialista para pensar que a história em primeiro plano de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* é a recuperação de uma forma tradicional popular e a que se constrói “em segredo” é a que leva à percepção de um espaço periférico num momento de opressão.

Aqui no texto angolano, para expor essa “verdade secreta” que pode constar em qualquer forma literária, o narrador, por meio de sua câmera, revela a configuração do

¹⁹⁵ PIGLIA, Ricardo. Tesis sobre el cuento. In: *Crítica e ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, Universidad Nacional del Litoral, s/d. p. 87.

¹⁹⁶ Idem, p. 90.

mundo Lunda através de uma seqüência cinematográfica que não esconde a ânsia de “mostrar”.

É nesse desejo de expor a vivência lunda que observamos nesse conto tensionado como a forma que representa “o abstrato das relações sociais determinadas”¹⁹⁷ pode deixar evidente um projeto de nação. Ou seja, essa forma textual que privilegia a descrição, o discurso indireto e uma atitude responsiva diferencia-se não somente pelo espaço que escreve e como escreve, mas essa diferenciação encontra-se unida ao modo como a regra geral do universo angolano, visto por um narrador distanciado, foi adaptada a uma intenção histórica de contestação. Nesse sentido, “é próprio da imaginação histórica edificar mitos que, muitas vezes, ajudam a compreender antes o tempo que os forjou do que o universo remoto para o qual foram inventados”.¹⁹⁸

Para entendermos formalmente essas relações abstratas, é preciso perceber que Lueji é o elo feminino que une todos os outros personagens masculinos. Ela é filha de Iala Mácu, irmã de Quinguri e Iala, esposa de Ilunga, nora de Mutombo Muculo, mãe do futuro herdeiro da Lunda – Ianvo. A personagem ao lado dos outros personagens é a parte – a Lunda – pelo todo, Angola. Ela abriga a preservação da memória do bungo Iala Mácu e do luba Mutombo Muculo, a irmã astuciosa que enfrenta os irmãos com diplomacia, o braço agrícola que amaina a terra; é a promessa do prolongamento da geração ao esposar o kandaca (estrangeiro) Ilunga. Enquanto o homem faz-se pela circuncisão, a mulher nasce, caso contrário “o soba aconselha a expulsar das aldeias as mulheres casadas que não têm filhos” (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 119-120). A Lueji, como mulher, lhe é conferido desde o dia de seu nascimento as faculdades da fecundação e da fertilidade. Dentro dessas premissas, os filhos e a terra são os dois mais sólidos apoios do seu prestígio e de certa situação favorável que Lueji desfruta.

Parece ser justamente por essa capacidade de se tecer nas sutilezas que a figura feminina – Lueji – ganha tanta força e venha a configurar-se no romance de Pepetela como uma heroína problemática – Lu – que carrega consigo todas as contradições da nação, sobretudo a principal delas: tradição e modernidade. Aqui no texto de Castro Soromenho, a personagem dá vida ao texto, ao mesmo tempo que ganha a vida a partir de acontecimentos fulcrais da narrativa: é a única personagem que está sempre aos pés de Iala Mácu, cuida dele, sepulta-o e chora por ele por três dias (*Lueji e Ilunga na terra*

¹⁹⁷ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 51.

¹⁹⁸ BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 176.

da amizade, p. 150), momentos em que cuida da terra no lugar da falecida mãe, chora pelos alagoes de seu pai, recebe o lucano com a missão de oferecê-lo ao primeiro filho, o instante do casamento, quando ia todos os dias cultuar as divindades de sua *mahamba*¹⁹⁹ – na ocasião em que a Suana Murunda se põe em segundo plano para fazer valer a voz do Suana Mulopo (Senhor das Terras).

A personagem Lueji reclama o fechamento de um espaço recolhido sobre si própria, dinamizando-se exteriormente por meio do texto, de modo a projetar-se como origem. Assim, a figura da personagem feminina assinala precisamente as condições em que se organiza, transmite e utiliza os seus conhecimentos políticos. No mundo do africano, descrito pela narrativa, os elementos tempo, espaço e homem estão associados dentro de uma totalidade que os engloba e que ainda não está cercada pelas contradições impostas pela lógica do capital nem pela própria lógica capitalista. A forma literária responde – por meio de um narrador-contador – a um momento de perigo de perda da coesão cultural:

Em Calânhi, Lueji-iá-Cônti, a Senhora das Terras, continuava a ir, mal o dia clareava no horizonte da planície, para as lavras, nas orilhas do rio, acompanhada pelas servas. E ali passava horas, vigiando os trabalhos, como Cônti, sua mãe, lhe ensinara. Mas antes do sol vencer a curva do horizonte, todos a viam sentada na cadeira de madeira negra, coberta de desenhos alusivos ao amor, à fecundação e ao parto. Era ali que presidia as audiências e ditava as leis do povo, apoiando-se sempre no voto da maioria, porque a maioria tem sempre razão. E, por assim proceder, em breve ganhou os favores do povo, que acima de tudo ama a justiça.

Os sobas seguiam-lhe todos os passos, receosos de que a sua inexperiência pudesse ser explorada pelos ambiciosos de mando, seus parentes mais chegados, sempre a rondarem-lhe a casa e a tecerem intrigas, avolumando a cobiça de Quinguri sobre as suas terras, tudo para lhe oferecerem serviços em troca de honrarias. Mas Lueji a todos ouvia e a pouco dava crédito. (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 162-163.)

Existe na construção textual de Soromenho uma tentativa de buscar nas histórias da tradição angolana os elementos da formação da identidade que remetem à realidade de uma nação que se constrói no mundo moderno. A personagem Lueji vai se tecendo no decorrer do texto na certeza de ser continuidade, figurada em seu tom de sabedoria e paciência, e adquire no decorrer da narrativa uma identidade distintiva, de coesão cultural. É na coerência interna do mundo possível, construído no texto, que a ficção pode encontrar uma estrutura consciente que permitirá essa troca imaginária sobre os problemas reais do espaço angolano.

¹⁹⁹ Mahamba é o objeto mágico que representa o espírito dum antepassado. Feito toscamente de madeira.

A História de Angola retirada dos “poetas lunda” é uma das maneiras encontradas por Castro Soromenho para anunciar sua preocupação com a construção da nação. Todavia, conforme já dissemos, nessa empreitada textual, o diálogo não se potencializa, e trabalhar o “abstrato das relações sociais determinadas” não se faz sem tensões. Leia-se a o fragmento do poeta Jorge de Sena:

Tem Castro Soromenho a preocupação de escrever prosa poética, de atribuir à imprecisão da linguagem e da notação efectiva a maior responsabilidade no evocar de um ambiente. Mas por que, quase sempre, não há diálogo, e é apenas dito quem e o que falou, há sempre, entre o leitor e a narrativa, uma cortina de prosa, que não deixa distinguir o que realmente se passa, mas sim o que o autor nos transmite do que se passou. Castro Soromenho possui o talento literário e a experiência suficiente para lutar contra esta tendência. (...) O que interessa acentuar, a propósito de Castro Soromenho, cuja obra se tem desenvolvido tão isolada e seriamente, é como a literatura, sendo africanizante, pode libertar-se do exotismo fácil, para tentar uma *tradução* discreta de alheias mentalidades.²⁰⁰

A reflexão do crítico português Jorge de Sena vem após a publicação do livro *Calenga* (1945). Vale-nos a comparação com uma reflexão mais atual:

(...) A literatura africana hoje está se rearrumando para se acertar com as mudanças dos últimos 30 anos no continente. Os africanos estão se demarcando dos temas da luta anticolonial, de uma certa folclorização da sua própria identidade. Para se ser “africano” foi, durante décadas, quase obrigatório explorar um certo tipo de cenário e de temáticas. Havia os tais velhos proverbiais contando histórias à volta da fogueira; havia o inevitável feiticeiro, havia as crenças e as fábulas tradicionais. Tudo isso amarrava o escritor africano a uma imagem exótica e estereotipada. Hoje, vários são os autores que estão escrevendo com o único propósito de fazerem literatura, com toda a liberdade de o fazerem do modo que entendem. Sem a preocupação de corresponderem ao rótulo de “africano”. E por que estão menos presos a uma idéia esquemática e redutora da sua própria realidade, eles estão produzindo uma literatura de grande qualidade e que merece ser conhecida no Brasil.²⁰¹

Note-se que a partir dos dois escritores essa opção textual que leva em conta um passado mítico não se fez/faz com tranquilidade. O grande impasse na perspectiva do crítico Jorge de Sena é “como a literatura, sendo africanizante, pode libertar-se do exotismo fácil, para tentar uma *tradução* discreta de alheias mentalidades”. Guardadas as suas devidas proporções, a reflexão do crítico português parece ir ao encontro do que pensa o escritor moçambicano: “destruir as amarras que prendem o escritor africano a uma imagem exótica e estereotipada”. Mas vale dizer que mais do que fazer parte de

²⁰⁰ SENA, Jorge de. *Crítica*: Calenga de Castro Soromenho. Editorial Inquérito: Lisboa, nº 187/09/1946-Mundo Literário.

²⁰¹ COUTO, Mía. Vivemos a vertigem do Caos. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil. (Disponível em: <http://www.estadao.com.br>. Acesso em 16 de junho de 2007.)

“uma certa folclorização da identidade de Angola”, Lueji faz parte da formação do país. Assim, encontrar uma forma textual que represente o que ainda não é um país, nesse momento de concepção da obra, parece ainda ser um dilema da forma literária angolana.

A personagem Lueji não evolui dentro do enredo, que dispõe de acontecimentos em ordem linear, mesmo porque é essa a idéia: tratar do passado com desejos de refletir sobre o presente. Todas as sensações, percepções e sugestões íntimas de Lueji são sempre cercadas pelo narrador. A partir da personagem feminina – a dona dos filhos e a mestra da terra –, sentimos que todas as suas atitudes carecem de importância, pois tudo está na força que as desencadearam, no entrançado sutil que as precede e as acompanha; portanto, ela é representante, no texto, de um tipo de temática e de cenário que exigem ser sinal da diferença.

Lueji ganha sempre novas dimensões; ainda que seja cercada pelas decisões masculinas, ela apresenta-se na materialidade do livro como um conjunto e, dentro dele, habitam as partes fragmentadas de um corpo único que é a Lunda. O objetivo dessa voz no texto será então o de pôr em funcionamento um efeito de verdade e merece a adesão do leitor à emoção do acontecimento.

Pires Laranjeira analisou o furor literário da primeira metade do século XX (1903- 1947) da seguinte maneira:

A literatura colonial estende as suas milhares de páginas aos leitores europeus ávidos de novidades tarzanísticas. Vigoram as temáticas da colonização, dos safáris, da aventura nas selvas e savanas numa panóplia de atração exótica. O negro é figurante ou personagem irreal. E o período em que o romance ou a novela de Castro Soromenho ainda não se desprenderam de um certo etnologismo mitigado, em que o negro ainda é observado através do filtro administrativo e preconceituosos, como facto e fator de curiosidades.²⁰² (Grifamos.)

Nas palavras do estudioso português, observamos que existe um preço a se pagar pelo que Temístocles Linhares chama de uma literatura com “localismo aparente”.²⁰³ É verdade que o autor angolano escreve para europeus, mas só podemos entender o texto de Soromenho como atração exótica se pensarmos que realmente, na Lunda, “o negro é figurante ou personagem irreal”, o que é questionável. O que Pires Laranjeira chama de “exotismo fácil” vem com o desejo de abraçar, por meio do desdobramento narrativo, a complexidade do mundo lunda que também é bungo, quioco, luba numa forma

²⁰² LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. p. 37.

²⁰³ LINHARES, T. Op. cit., p. 19.

tensionada com outras formas, inclusive com a forma tradicional recuperada (maka/malunda).

Parece existir um desejo de descoisificação do espaço narrado; isso se faz por meio desse localismo aparente, ou seja, num momento em que, em Angola, os pequenos camponeses africanos eram expropriados pela violência porque os colonos recém-chegados precisavam de suas terras, porque o governo não queria africanos ricos (formando uma burguesia nacional), porque as grandes companhias e os grandes proprietários precisavam cada vez mais de mão-de-obra. Aumento dos horários de trabalho; a agravação da discriminação racial no recebimento de salários (os operários brancos recebiam sempre salário mais elevado do que os operários negros); a expulsão dos bairros africanos para fora da cidade; impostos avassaladores; a proibição das manifestações da cultura nacional (História de Angola, MPLA, p. 170, s/d) – escrever uma narrativa na qual se põe a memória de um povo, nesse momento, ainda que seja, de certa maneira, para mistificar o que viria a ser uma nação, é ainda dar-lhe uma forma.

Nesse sentido, também as relações que o narrador estabelece com o mundo narrado transcendem o contexto que, conforme Mia Couto, “amarra o escritor africano a uma imagem exótica e estereotipada” e subordinam-se igualmente a um efeito crítico. Pois a narração, como vimos reiterando a partir de nossa leitura de Omar Ribeiro Thomaz, interroga fundo as nuances da ideologia colonialista vigente. Isso significa trabalhar o “abstrato das relações sociais determinadas” que não passa no texto angolano, por exemplo, por uma perspectiva do maravilhoso tal como a compreendeu Vladimir Propp e André Jolles²⁰⁴, mas, sim, a perspectiva de uma força vital que compõe o mundo Lunda:

Soltaram-se os ventos sôbre as planícies do Sul. Correm em tropel manadas de antílopes. Seus compridos cornos riscam a negro o capinzal amarelo.

²⁰⁴ PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. A primeira edição é de 1928. A partir de um repertório literário que abarca os contos populares russos, o autor determina sua estrutura e chega a uma definição do conto maravilhoso, mas não deixa de ser interessante pensar que para o estudioso russo a perspectiva folclórica foi bem-vinda, enquanto para o escritor moçambicano a “folclorização” é sinal de estereótipo do mundo africano. Claro que isso acontece pelas disparidades nacionais e pelo discurso do conquistador ter se valido de todo o cosmos africano justamente para subjugar-lo. De qualquer forma, não estamos querendo dizer que não é possível fazer uma morfologia do conto angolano, mas, sim, que não podemos entender o conto angolano do ponto de vista do maravilhoso. Para Jolles, o conto é uma forma que permanece através dos tempos, recontada por vários, sem perder sua “forma”; no entanto, para ele, o conto só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de “Contos para Crianças e Famílias”. Portanto, o conto também para Jolles não pode ser concebido sem o elemento “maravilhoso”. JOLLES, A. O Conto. In: *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste*. São Paulo: Editora Cultrix: São Paulo, p. 181-204.

Ao longe, vinte caçadores marcham, em linha, a favor do vento, com os seus arcos e flechas. À frente, soltando de momento a momento gritos agudos, vai Ilunga, o maior caçador da Luba. Os outros são os seus antigos companheiros e *irmãos* de circuncisão, que como êle andaram nas aventuras das caçadas a fogo nas campinas do Norte. Vão a correr atrás dos antílopes, de que só vêem as pontas dos chifres, porque seus corpos estão submersos no capinzal, mas fazem-no por simples prazer. A fuga desordenada dos bichos diverte-os e excita-os. Sabem que os não podem alcançar. Não é correndo em campo aberto que costumam caçar. O que estão fazendo não passa de uma simples brincadeira que os faz rir às gargalhadas. Atiram ao vento dichotes sôbre o mêdo dos antílopes. Perguntavam ao vento se êle alguma vez correu tanto no céu como aqueles bichos que levam no focinho o cheiro do homem. E correm, mais e mais, armas ao alto, enebriados, com o vento a encher-lhes os olhos de lágrimas. Mas logo que perderam de vista o bailado de cornos sôbre o capinzal agitado pelo vento, como mar sôlto em onda larga, pararam, ofegantes, e atiraram-se para cima do capim, largando as armas.

E ali estiveram, descansando os corpos luzidios de suor, afogados no capim sêco, até que o sol passou por cima das suas cabeças. Espreguiçaram-se, estenderam os olhos pela planície, e seguiram vôo de uma panda. Depois, Ilunga largou um grito agudo e meteram-se ao caminho. (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 175-180.)

Ao lado do culto às mahambas, temos um espaço composto por “irmãos de circuncisão”, “caçadas a fogo nas campinas”. Para compor esse mundo outro, note-se ainda que, ao lado de Lueji, a natureza torna-se um elemento essencial para a descrição de Ilunga porque situa o herói num enquadramento físico e mental, de forma a agigantar as dimensões de um futuro “rei da Lunda”; os seus atos pautados na tradição ganham prestígio e engrandecem-se por meio da relação intrínseca que existe entre Ilunga e a natureza, que passa a ser um elemento fundamental não somente para a criação poética, mas também para a criação das personagens. Aqui, no entanto, essa relação é mais evidente, pois não se dá por uma atmosfera espacial implícita, mas explícita, pois representa a expressão de todas as experiências do povo e de todos os ritos.

Ao contrário do texto de Henrique de Carvalho, existe um esforço no domínio criativo por parte do produtor textual de alicerçar esse personagem-natureza a uma exaltação do valor daquele que respeita os códigos da terra em que vive. A natureza colabora ora como oponente, ora como coadjuvante, dando vazão a prodígios vários. Nesse sentido, a literatura angolana faz-se por meio de uma prosopopéia, isto é, a natureza vai adquirindo vida e dialoga com o leitor; de qualquer modo, tal natureza parece aderir à causa transformando o país num imenso corpo uno que, num processo metonímico, gera imagens que nomeiam o “estado de coisas” do sistema colonial.

Ao lado de Lueji, o recheio do texto está também no par opositivo²⁰⁵ construído no corpo textual entre Ilunga e Quinguri. Figura mítica, Quinguri, após sair da Lunda, teria chefiado os Imbangalas ou os Jagas (as controvérsias em torno do herói civilizador se estendem entre os historiadores e antropólogos) – isso passa a ser um dos pontos que tensionam a mundividência Lunda. É por meio de Quinguri e Ilunga que podemos evocar a História da lógica desse processo material e simbólico no mundo ancestral. Quinguri desrespeita os desejos de seu pai, Iala Mácu, e deseja o lucano (símbolo máximo do poder bungo – uma pulseira feita de veias humanas dos sobas vencidos, que se herdavam com terras e gentes e o direito de vida e de morte), em volta do qual gira a disputa de soberania entre os irmãos (Lueji e Quinguri).

Ilunga e Quinguri vão sendo tecidos como pares opositivos dentro das contendas internas, das quais Quinguri, inicialmente, é o seu protagonista, já que é ele que prejudica a coesão da tradição ao impor-lhe fissuras que vêm acompanhadas do total desrespeito aos preceitos consagrados. Assim, Quinguri é o máximo representante das situações desregradadas em que a regra passa a ser o interesse individual; já Ilunga, ao lado de Lueji, representa os interesses da coletividade.

No texto, as informações sobre Quinguri e seu irmão Iala vão se acumulando: “se aborrecem com os conselhos paternos”, “questionam a tradição”, “não atendem aos chamados do pai” e, nas planícies cheias de todos os ventos, eles ouviram muitas vezes o tambor de Calânhi, mas “encolheram os ombros e riram as suas grandes gargalhadas” (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 127-128). Dessa forma, se os feitos de Ilunga, mestre do arco e da flecha, grande caçador que se recusa a sair do lado do pai, obediente às tradições, reforçando constantemente o sentido de pertença sincera ao seu grupo, vão ao encontro da tradição, os feitos de Quinguri vão *de* encontro à tradição.

Tudo isso para dizer que tanto Ilunga como Quinguri estão ligados ao simbólico, um enquanto confirmação e outro enquanto contradição, mas ambos partícipes de um espaço que possui a sua lógica própria. Quinguri, que consiste num movimento de rompimento das tradições alentando um futuro; e Ilunga, que consiste num movimento

²⁰⁵ LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. de M. do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa. 1978. O teórico da escola de Lotz interessa-nos por sua perspectiva de abordagem do espaço no texto artístico. Para ele, as relações espaciais comandam a visão que temos do mundo e, do mesmo modo, a estrutura do espaço do texto tornar-se-ia um modelo da estrutura do espaço do universo. E, também, sob esse aspecto das tensões dialéticas propiciadas pelas oposições espaciais encontradas no texto literário, não podemos deixar à margem o estudo de Antonio Candido, “Degradação do espaço”, em que a oposição de espaços existentes em *L’Assommoir* (Zola) propicia o acompanhamento do processo de degradação da personagem Gervaise, “uma espécie de náíade presa nas malhas da civilização urbana,

de estaticidade do passado porque, ao mesmo tempo que é um herói empreendedor, é também aquele que deve manter a tradição.

Em *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, o escritor, ao poetizar o mundo de Ilunga e de Quinguri, o faz porta-vozes de concepções muitas vezes conflitantes, justamente para inventar no texto um espaço de debate a respeito de elementos que pensam Angola. Assim, se enquadrássemos o texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* em qualquer teoria que tenha em vista o exótico ou o maravilhoso, estaríamos, de novo, apartando a forma angolana, bem como o angolano da diversidade que pelo menos no momento em que a obra foi gerada lhe era peculiar.

Dessa forma, tanto Lueji como Ilunga e Quinguri fazem parte do modelo histórico e nacional lingüístico do espaço angolano, de tal maneira que se tornam – no enredo – a base organizadora de certo tipo de cultura:

(...) os modelos históricos e nacional-lingüísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma ‘imagem do mundo’ – de um completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura. Na base destas construções, tornam-se significantes até modelos espaciais particulares; criados por este ou aquele texto ou por um grupo de textos.²⁰⁶

Ao pensarmos nesses “modelos históricos articuladores e nacional-lingüísticos que tornam-se a base organizadora do espaço” Lunda, lembramo-nos do texto “Adequação nacional e originalidade crítica”, de Roberto Schwarz.²⁰⁷ Nele, ao expor uma idéia social de forma, o autor diz que esta trata-se de um esquema prático, dotado de lógica específica, programado segundo as condições históricas a que atende. Esse esquema prático não se esgota a partir das manifestações da cultura de um povo, mas contradiz um interesse econômico-político, e o povo Lunda – metonímia do povo angolano – é ele mesmo forma textual para contrapor-se a um sistema de exclusão.

O senso de linearidade que orienta o foco narrativo de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* vai justamente na direção urgente de se estar afinado com as discussões que se formavam em Angola entre os agitados anos das décadas de 1940 e 1950 – lembrando, aliás, que já circulavam em Lisboa as idéias da Casa dos Estudantes do Império (1944), que promovia discussões conectadas com o cenário internacional. Portanto, um texto

suspensa entre *mundus* e *immundus*”. CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

²⁰⁶ LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. de M. do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa. 1978. p. 359-375.

como *Lueji e Ilunga na terra da amizade* não somente traz para a cena textual o universo simbólico do povo africano, como também aprofunda os elementos que os configuram, tentando passar a imagem em corrosão do corpo angolano. Nessa perspectiva de recuperar o passado no presente, a forma de contar transforma-se numa oposição importante, já que recupera o olhar numa outra dimensão textual e abraça a grande questão que vem se delineando na década de 1940: o que é ser angolano se estende para a pergunta o que é ser um país angolano.

Parece-nos que Castro Soromenho tentou aprofundar-se nos meandros do que seria uma angolanidade; para tanto, aparentemente, vale-se da palavra dos naturais da região Lunda, e tem dificuldades de cedê-la no texto. Com isso, ele transforma os mistérios e/ou práticas comunitárias em fatos estéticos aos quais dá nova dimensão do processo de produção oral angolano que não pode estar atrelado, nesse momento, às leis teórico-formais do ocidente, principalmente porque o europeu está declarando – mesmo que no romance – o “definhar da arte de narrar”²⁰⁸ –, enquanto o mundo angolano está ansioso por falar de si.

Ora, inserir figuras como a bungo Lueji, o luba Ilunga e o futuro quioco Quinguri num cenário que tenta legalizar a injustiça por meio de subterfúgios que justificam a colonização é, no mínimo, fazer propaganda contra o discurso português. Ambos os personagens – Quinguri e Ilunga – são faces complementares de uma equação que se desdobra no desmantelamento das forças responsáveis pela manutenção dos grupos como comunidade solidária no próprio espaço angolano. Se foi urgente no texto alencariano trazer para a cena personagens (Peri/Iracema) que estivessem ligados à construção nacional, no texto angolano, Ilunga aparece como um herói que conquista todos por meio de uma trajetória impoluta e lhe é conferido o direito de assumir o seu lugar na memória lavrada por Iala Mácu e Mutombo Muculo. Ilunga parece encarnar, inicialmente, em sua plenitude, a força característica de um herói épico, já que não lhe faltará o reconhecimento de todos e o amor de Lueji como troféu final. Descrito sempre como belo, forte, destemido, o herói, ao partir das terras da Luba, enfrenta o seu destino.

Tudo isso num momento em que o pluralismo cultural não fazia parte dos planos portugueses; ao contrário, mascarava o preconceito social, econômico e racial por meio de uma política dos assimilados:

²⁰⁷ SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 24-45.

²⁰⁸ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 200.

(...) tornava-se evidente que considerar um indivíduo “assimilado” era arbitrário e incontrollável. Por outro lado, mesmo havendo um crescimento do número de “assimilados” na década de 1930 e 1940, cabem três observações. A primeira é que o número de “assimilados” progrediu muito lentamente; a segunda é que milhares de africanos “civilizados” não requeriam a condição de “assimilados”, porque esta lhes obrigaria a pagar um montante maior de impostos; e a terceira refere-se ao fato de os “assimilados” serem na maioria das vezes “ex-indígenas”, o que fazia com que fossem tratados como cidadãos de segunda classe, alvos de preconceito racial, econômico e social.²⁰⁹

Trabalhar “o abstrato das relações sociais determinadas” na forma textual aqui é uma escolha teórico-política, e o escritor angolano tem a literatura como um instrumento para refletir o/e sobre seu país, o que equivale a perceber que tratar de Lueji, Ilunga e Quinguri é falar de uma parte para alcançar o todo. A matéria narrada está diante de uma realidade histórica que intenta “tutelar” os africanos. Note-se a descrição do plantio da árvore cuangana no texto *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*:

A árvore que Ilunga primeiro plantou, que hoje é a mais desenvolvida, foi a *mujangana* ou *mudiangana*. As duas que se lhe seguiram, de menor crescimento, foram dispostas inclinadas uma para a outra, como símbolo da primeira entrevista que os dois ali tiveram.

Este grupo de árvores está hoje muito desenvolvido, sendo certo que as duas menores entrecruzam os seus troncos e ramagem, e que a *mudiangana*; que simboliza a recepção, as assombra com sua grande copa, dando a este quadro natural um aspecto aprazível.

O monumento lá está, e como me foi possível, desenhei-o; a lenda é como fica exposta. (Expedição Portuguesa ao Muantiânva – 1884-1888. In: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*, p. 69-70.) (Grifos do autor.)

Abaixo, ao exercer a sua onisciência durante todo o texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, o narrador mostra-nos o encontro entre Ilunga e Lueji que nos é apresentado na figura de um território simbólico:

Uma manhã, Ilunga levantou-se antes de os caçadores saírem das cabanas e foi enterrar uma estaca de *mujangana* ao pé da pedra onde encontrou Lueji no dia em que chegou a Calânhi.

Quando, horas depois, a Suana Murunda veio ao terreiro com as suas servas e viu o pé de *mujangana*, o coração começou-lhe a bater apressadamente, e as faces afoguearam-se-lhe.

— Oh! Oh! Oh! – fêz ela.

— Foi Ilunga – disse uma das servas.

As mulheres bateram palmas e riram alto. Elas sabiam que o nome daquela árvore vem de *cuangana* – receber – e que os homens só a plantam no lugar onde se encontram com uma mulher, quando ela é eleita.

²⁰⁹ HERNANDEZ, Leila Leite. Op. cit., 2005. p. 515.

E como viam que Lueji gostava de Ilunga, mostraram-se muito satisfeitas.

Para corresponder àquele gesto de Ilunga, Lueji mandou limpar o chão à volta da pedra e deitou água na estaca de *mujangana*. A terra em redor foi molhada e batida, e nunca mais ali nasceu uma só erva.

A partir desse dia, Lueji e Ilunga iam sentar-se na pedra do terreiro, para conversarem e beber vinho de palmeira. E, nas noites brancas de luar, Ilunga tocava *quissange* e cantava para ela ouvir as canções do seu país perdido.

Logo que a estaca de *mujangana* deu os primeiros sinais de vida, Ilunga plantou duas árvores em frente da pedra, inclinadas uma para a outra, como símbolo do seu amor por Lueji. (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 196-197.)

Antes do trecho acima, no conto *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, “Lueji sentou-se na pedra, cruzando as pernas à maneira árabe”, “E as servas acocoraram-se no chão, à sua volta”, “atrás dele (Ilunga), em fila indiana, vinham os companheiros com o arco e a flecha”, “Cruzaram-se os olhares de Lueji e Ilunga”, “curvaram-se e apanharam terra que esfregaram no peito”, “pôs-lhes nas mãos a chimbúia” (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 188-189). Ao articular o encontro de olhares e retomá-lo no espaço descrito no excerto citado, o mundo textual nos é mostrado por um código preciso de movimentação, e nele essa forma de contar, mesmo distante, opera transformações que são visíveis na superfície do todo no texto: retoma-se a pedra de Iala Mácu, as servas da rainha, o arco e a flecha, a terra que esfregaram no peito como símbolo de paz e hospitalidade, o lucano e a chimbuía – todos eles autorizando uma travessia desse espaço narrado, sobretudo quando Lueji convida Ilunga para sentar-se ao seu lado na pedra símbolo das decisões, ao encontro de um centro simbólico que cada leitura/leitor desloca e lhe atribui um valor significativo principalmente porque “foi em frente das árvores que Ilunga plantou, que os bungos fizeram o seu pacto de amizade. E, desse momento em diante, o seu país passou a ser conhecido por Lunda – amizade – e eles, por lundas. E foi à sombra das árvores de Ilunga e Lueji que eles ditaram as leis da tribo e de onde partiram para as conquistas que fizeram da Lunda um dos maiores impérios da África Negra” (*Lueji e Ilunga na terra da amizade*, p. 206-207). Assim, as tensões dessa forma textual se dão porque o mundo de Lueji é representante de: “um processo ao mesmo tempo material e simbólico: as práticas económicas dos seus agentes estão vinculadas aos seus meios de sobrevivência, à sua memória, aos seus modos de representação de si e dos outros, enfim, aos seus desejos e esperanças”.²¹⁰

Vale sempre reiterar que, enquanto produção estética, o texto de Soromenho tenta contradizer o “estado de coisas” em que se encontrava o universo angolano.

²¹⁰ BOSI, A. Olhar em retrospecto. In: *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. p. 377.

Assim, o forte dessa forma textual é quebrar esse mundo simbólico do colonizador cuja condição se faz a partir dum enlace de trabalhos, de *cultus*, de ideologias e de culturas.

Por fim, ao tratar da “terra da amizade”, *Lueji e Ilunga na terra da amizade* passa a ser metonímia da nação angolana. A própria forma desse texto radica-se no fato de o país viver um processo de transformação tão rápido e com uma realidade tão multifacetada cultural e economicamente que o texto se adapta e se revela como a prática narrativa mais adequada: o texto retirado da boca do povo e a tentativa de abraçar essa totalidade no desdobramento da criação ficcional, sempre tendo em conta os seus estreitos laços com a temática da oralidade. Arelada à idéia do conjunto dos valores culturais do mundo negro, a tematização de uma forma tradicional popular é uma maneira de recuperar uma manifestação simbólica e, ainda, um meio de afirmação de uma cultura que foi subjugada pela hegemonia da escrita. Num curioso paradoxo que somente o momento histórico pode explicar, a tensão ratifica-se justamente porque, enquanto forma literária, o narrador não consegue adentrar o mundo narrado, mas, de qualquer maneira, reitera-se a perspectiva bakhtiniana da expressão dupla do texto, e nesse sentido:

(...) uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmear elementos não-literários: impressões, paixões, idéias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. [...] Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens, do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não-literários.²¹¹

²¹¹ CANDIDO, A. Os elementos de compreensão. In: *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. p. 33

4. LUEJI: O NASCIMENTO DUM IMPÉRIO: AS AMBIGÜIDADES DE UMA FORMA LITERÁRIA.

4.1 Pepetela: a nação em debate

*Não há lugar achado
sem lugar perdido.
Casam-se além, as falas de um lugar,
no encontro da memória
com a matriz.
A ausência, só,
impõe ao corpo a urgência do equilíbrio
não entre o corpo e as formas
da paisagem
mas entre as margens da permanência a haver.
(Ruy Duarte de Carvalho-Aprendizagem do dizer festivo)*

Nascido na “orgulhosa cidade das acácias” (Lueji, p. 309), Benguela, em 29 de outubro de 1941, temos o angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, cujo codinome de guerrilha é Pepetela (é uma palavra que, na língua umbundo, significa “pestana”), que acabou sendo assumido como nome literário do autor.

Tentando lembrar-se e entender como foi articulando um ponto de vista crítico ao sistema colonial e às desigualdades sociais, ele recorda que sua casa em Benguela localizava-se “na fronteira do asfalto”, pois, para além de sua rua, já começava a “sanzala” (o que em Luanda chama-se “musseque”). Benguela, “irmã gêmea de Luanda”, segundo Carlos Ervedosa, uma cidade assumidamente mestiça, na qual o menino Artur convivia tanto com crianças brancas como negras:

“(…) Eu tinha 8,9 anos e, para mim, era absolutamente normal ter amigos de todas as cores – a minha casa estava na fronteira, aquilo a que Luandino chamou de ‘fronteira do asfalto’ (...) Portanto, eu tinha amigos dos dois lados. E na escola – a escola era relativamente liberal –, também havia crianças que vinham da sanzala, da cidade branca – do centro – e, no nosso largo nós jogávamos, sobretudo futebol, todos em conjunto. Portanto, aí do ponto de vista humano, houve sempre uma disposição para não ser a cor das pessoas... Até que em um certo momento – 12-13 anos –, (...) comecei a aperceber-me de que os meus amigos que moravam de um lado tinham mais facilidades do que os meus amigos que moravam do outro lado. E eu comecei-me a aperceber de que havia diferenças, e sobretudo os meus amigos brancos tinham comportamentos estranhos – para mim – em relação aos meus amigos negros ou mestiços. E, não sei por que, isso sempre me perturbou...”²¹²

Desde a infância, parece-nos que Pepetela percebe Angola como um terreno mestiço, onde se cruzam matrizes culturais muito diversificadas. Esse menino nascido

²¹²Entrevista concedida a Michel Laban. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. (Orgs.) *Portanto... Pepetela*. Luanda: Livraria Chá de Caxinde, 2002. p. 21.

na “fronteira do asfalto”, além de ser herdeiro da geração de 1950 – uma época em que a prioridade era criar condições para a luta, em que era urgente a necessidade de dar legitimidade aos sentimentos de auto-afirmação de uma comunidade, vista como periférica –, também já tem consciência do duplo no qual Angola está montada, e essa consciência vai sendo tecida por meio das várias leituras empreendidas pelo futuro grande autor em língua portuguesa.

Esse processo de desconforto e percepção das diferenças é mola propulsora de toda a obra do escritor, que parece ter a obsessão da escrita desde os 14 anos, quando escreve um romance policial ambientado em Hollywood. Aos 17 anos, vai para Portugal completar o liceu e estudar Engenharia em Lisboa. Nessa idade já havia lido boa parcela da literatura brasileira, como José Lins do Rego, Guimarães Rosa, Jorge Amado, que contribuem fortemente para a formação literária do escritor angolano, misturada com os norte-americanos, mais Eça de Queiroz e a literatura francesa. Assim, Pepetela bebe de várias fontes – sem preconceitos – a fim de concretizar a sua obra literária, como se devolvesse para o mundo *um afinamento dos instrumentos recebidos*. Então, não somente o ato das leituras várias como também o seu próprio passado de menino transformam-se numa experiência em que o ponto de referência é a participação concreta e completa do experimentador, uma experiência cujo ponto central é o caminhar da própria vida do autor.

Vale lembrar que essa conscientização entra em ebulição nos anos 60,²¹³ pois prossegue em efervescência a luta literária que se confunde com luta libertária contra o colonialismo. Na busca por novos caminhos aparece aquela semente plantada por Castro Soromenho, pois nos anos 60 temos “de certo modo o ressurgimento da linha cultivada por Castro Soromenho na sua primeira fase, com a diferença principal de que nos anos 60, em vez de recriarem lendas pré-coloniais, os escritores tentaram focar as sociedades tradicionais e o ponto de vista do africano em conflito com o sistema colonial”.(Hamilton, 1975, Op. cit. p. 128). Mas, mesmo assim, de acordo com Margarido, esse segundo momento “é um retomar da criação, que já não está submetida aos modelos europeus, mas encontra-se finalmente libertada de todos os constrangimentos. Ela anuncia o combate; ela convida ao combate”. (Margarido, Op.cit. p. 343).

²¹³ Segundo Russel Hamilton, “podemos formular três classificações altamente generalizadas: a literatura reivindicatória, a de circunstância e a modernizada. Embora encontremos obras das três classificações em qualquer período do desenvolvimento da literatura de Angola, a reivindicatória caracteriza mais o movimento dos anos 50 e início dos anos 60”. HAMILTON, Russel G. *Literatura africana, literatura necessária I*: Angola. Lisboa: Edições 70. p. 183.

E é nesse momento que a problemática da literatura angolana toma corpo de forma mais complexa, pois a literatura é também capaz de ressuscitar o passado para alentar o futuro. A grande questão é como encontrar o equilíbrio que justifica o passado sem maquiá-lo e prognosticar um futuro sem idealizá-lo, ou ainda, nas palavras de Russel G. Hamilton, “em termos mais imediatos, para o escritor angolano, o problema é encontrar esse equilíbrio dentro do contexto da revolução social e cultural”. (Hamilton. Op. cit. 1975, p. 173-174).

Pepetela faz parte desse momento e dessa busca pelo equilíbrio que, sem dúvida, passa pela compreensão da própria História angolana e, por conseguinte, pela busca da consciência nacional, a publicação de *Predadores* (2005)²¹⁴ está aí para comprovar esta procura incessante. O seu itinerário estudantil-militante comprova a sua trajetória, pois passa por um internato dos padres maristas no Lubango, vai para Lisboa (frequenta a Casa dos Estudantes do Império), segue para Paris, forma-se em Sociologia na Argélia e ingressa no MPLA (Movimento Pela Libertação de Angola) em 1969. Mas em 1964, juntamente com Adolfo Maria, Henrique Abranches, João Vieira Lopes e Kasesa, Pepetela funda o Centro de Estudos Angolanos, que tinha como principal objetivo auxiliar a luta do MPLA – nunca prescindindo do texto escrito, como, por exemplo, o *História de Angola* (1965), manual de alfabetização, estudos monográficos de regiões onde havia luta armada. O fragmento abaixo faz parte do texto de abertura de *História de Angola*:

“É necessário que um revolucionário conheça a história de seu país. (...) Se um militante estudar a história do seu país, aprenderá como é enorme a força e a coragem das massas populares, aprenderá como elas sabem encontrar maneiras inteligentes e habilidosas de se defenderem e derrotarem os seus inimigos. (...) Conhecer a História de Angola é conhecer a vida dos povos de Angola, as suas lutas pelo progresso, a sua luta contra o domínio estrangeiro. É conhecer como se formou a grande pátria angolana, ao longo dos séculos. (...) Conhecer a nossa história é, pois, saber como se desenvolveram os vários povos que habitam em Angola; como lutaram entre si; como se uniram; como lutaram contra o invasor europeu; como foram influenciados pelo colonialismo; como reagiram a ele; como se formou a unidade do povo que luta pela libertação da sua pátria e pela libertação dos mais explorados.”²¹⁵

Ainda que o trecho acima evidencie uma escrita do sociólogo a serviço do partido, tal livro é da maior relevância para a análise da produção literária de Pepetela, pois nele já está inserida uma série de questões que serão (re)criadas ficcionalmente

²¹⁴No romance *Predadores*, Vladimiro Caposso representa um grupo social sanguessuga que vale-se do aparelho estatal e de negócios escusos para ascender socialmente.

pelo autor em seus contos,²¹⁶ em suas peças de teatro e romances, como as diversas revoltas populares contra o domínio português, a sua própria participação no MPLA, o reinado de Lueji, a invasão holandesa em Angola, o embate entre sul-africanos e angolanos, entre outros. Portanto, existe uma continuidade interna à sua obra, refletindo constantemente seu interesse pela História angolana, antiga ou recente; deixa sempre evidente a sua vontade de debater sobre a História de Angola a fim de procurar novos caminhos, só que agora sai o militante e entra o escritor crítico da situação de seu país. Assim, se a década de 1950 foi para o benguelense de preparo intelectual, a de 1960 foi de debate aliado ao combate. Nas décadas seguintes de 1970 e 1980, percebe-se a apropriação de um passado épico²¹⁷ que outrora fora roubado ou, nas palavras de Inocência Mata, “vive-se um período e um processo de canibalização dos signos e símbolos literários construtores de um passado histórico de contaminação épica”.²¹⁸

De qualquer forma, interessou-nos delinear um pouco o momento em que os passos de Pepetela foram selados, mas o que nos vale não é fazer um percurso através das suas obras,²¹⁹ mas refletir, *a priori*, que se antes a preocupação era o entendimento de mecanismos sociais que gerariam a luta, com a personagem Ngunga retratada antes da independência por exemplo, agora, numa forma histórica, no caso *Lueji: o nascimento dum império* (1989), nos leva a procurar a chave que decifre o ser angolano - o que é perceber os conflitos novos nascidos com a nova ordem. O romance histórico talvez seja a forma mais apropriada para problematizar as questões nacionais do presente. Dentro do romance, o mito nacional coletivo do passado (século XVI), cuja

²¹⁵MPLA. *História de Angola*. Edições Afrontamento, s/d. p. 5.

²¹⁶ Publicou em 1962, em Angola, o conto “As cinco vidas de Teresa”, na *Antologia Novos Contos d’África* (1962). Nesse conto, segundo José Carlos Venâncio, “denuncia-se o sistema colonial personificado em Manuel, um rapaz europeu, bem empregado em Benguela, que toma Teresa, negra e costureira, por prostituta, recusando-se a casar com ela depois de a ter desvirginado, embora, no fim, até gostasse dela”. VENÂNCIO, José Carlos. *Uma perspectiva etnológica da literatura angolana*. Lisboa: Ulmeiro. 1993. p. 114.

²¹⁷Para pensar na literatura de Pepetela, aqui estamos partindo do conceito universal de épica enquanto recitação de feitos heróicos remotos, num tempo mítico passível de ser incorporado no romance moderno mediante um processo de transformação – ou modelização – dos seus elementos estruturais. Esse processo assume no romance histórico laços estreitos com a tradição oral e uma importância de reorganização temporal. LEITE, Ana Mafalda. *Modalização Épica nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Vega, 1995.

²¹⁸MATA, Inocência. *Literatura Angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além. p. 26.

²¹⁹*Muana Puó* (escrito em 1969 e publicado em 1978 ao lado da peça teatral *A corda*); *As aventuras de Ngunga*, em 1972 (tem sua primeira edição comercial em 1977); em 1980 a publicação de *A revolta da Casa dos ídolos e Mayombe*. Em 1984, publica *Yaka*; em 1985, *O Cão e os Caluandas*, e *Luandando* em 1990, *A geração da utopia* (1992), *O desejo de Kianda* (1995), *A Gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997), *A montanha da Água Lilás: fábula para todas as idades* (2000), dois romances policiais – *Jaime Bunda, agente secreto* (2001) e *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003) – e *Predadores* (2005).

personificação é Lueji, convive com a feitura de um bailado, no presente (1999), representado pela bailarina de origem mestiça, Lu. A forma romance debaterá então quais questões vieram à tona com a transição da era do império do Muantiânvua à do capitalismo europeu. Essa questão delinea-se – politicamente- desde o *História de Angola*:

“Do ponto de vista científico temos que considerar que a História de Angola é como a História de qualquer país colonial: ela mostra o desenvolvimento da contradição entre uma economia capitalista e uma economia não-capitalista, entre os invasores e os invadidos, enfim, entre os exploradores e os explorados. O resultado final dessa parte da História de Angola é o seguinte: a economia capitalista domina a economia ainda não-capitalista que, por isso, dá um passo em frente na senda da História, na marcha para o socialismo. Como efeito, os exploradores dominaram os explorados e instalaram um regime de terror e de opressão; no final, os explorados revoltam-se unidos e passam à frente dos exploradores, expulsam-nos, ou absorvem-nos. Queimarão a fase econômica anterior e libertar-se-ão da exploração que os oprimia. Instalarão uma sociedade justa e, então, o Povo angolano dará um novo passo em frente na senda da História, ao lado de toda a Humanidade.”²²⁰

Pepetela, militante guerrilheiro, político, professor e sociólogo fez parte de todo o processo de construção do sentimento nacional angolano, pois sua trajetória pessoal e literária está atrelada a reivindicações de autonomia e soberania nacional. Assim, a experiência histórica do autor é determinante na configuração de uma forma literária, sobretudo se pensarmos que elaborar o romance *Lueji: o nascimento dum império* (1989) pode ser associado à capacidade do escritor de incorporar os movimentos da história da qual o próprio autor e agora o próprio romance são testemunhas.

Se antes²²¹ a literatura ficcional com a novela *Nga Muturi* (1882), de Alfredo Troni, e o romance *O segredo da morta* (romance de costumes angolenses, publicado primeiramente em folhetim em 1929 e mais tarde em 1935), de Assis Jr., já deixa prever um ambiente literário marcado pela mistura africano-européia, ambos delineando a formação de um sistema literário²²² calcado a partir da configuração de um espaço

²²⁰ MPLA. *História de Angola*. Afrontamento, p. 179.

²²¹ Antes tínhamos os romances coloniais como, por exemplo, Pedro Félix Machado, que publicou o romance *Scenas d'África* numa primeira edição em folhetim na *Gazeta de Portugal*; data de 1892 a reedição do romance. Lília da Fonseca, escritora natural de Benguela que se iniciara como jornalista e poetisa em *A província de Angola*, publica em 1944 o seu primeiro romance, *Panguila*, que, segundo Carlos Ervedosa, nos dá uma imagem fiel da sociedade colonial daquele tempo. ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana*. União dos Escritores Angolanos, s/d.

²²² Não queremos polemizar a idéia de sistema literário angolano cuja formação teria começado com o romance *O segredo da morta*, de Assis Jr., apenas destacar que a formação desse sistema está atrelado aos pares dicotômicos que permeiam a literatura angolana e que esse sistema, por sua vez, está vinculado, não raro, a uma reinterpretação do espaço. O romance *Lueji: o nascimento dum império* não foge a essa regra ao tratar da Lunda e de Luanda ao mesmo tempo. A esse respeito, sugerimos a leitura de CHAVES, Rita.

angolano – mais tarde, com maior aprimoramento estético, que passará por Castro Soromenho até Luandino Vieira, entre outros –, o romance vem contrapondo-se ao tratamento daqueles pares dicotômicos predominantemente focalizados pelo *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*.

Lueji: o nascimento dum império põe em cena outras subdivisões, reavaliando outros pares dicotômicos. Em lugar de branco/negro, civilizador/civilizado, explorador/explorado, colonizador/colonizado, no romance, vamos encontrar a discussão entre cidade/campo, coletivo/individual, tradição/modernidade, passado/presente, pensamento ocidental/pensamento africano. Todavia, alternando-se os paradigmas que devem mover a nova sociedade, fundada na contradição plantada pelo sistema colonial, a obra procura agora, em 1988 (ano da finalização do romance *Lueji: o nascimento dum império*), debater o modelo calcado pela nova ordem social. Nesse sentido, “o legado do colonialismo não foi a modernidade, mas as ordens sociais heterogêneas que são a norma do mundo ex-colonial”.²²³

Para pôr em pauta essa “ordem social heterogênea”, é preciso trazer para a cena do debate esses pares dicotômicos preconizados pelo discurso colonial. Na senda de Anatol Rosenfeld, pensamos que, ao fazê-lo, Pepetela constitui-se “tempo não cronológico”, ou seja, a sua consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. Em cada instante, a sua consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade, presente, passado e, além disso futuro, como horizonte de possibilidades e expectativas.²²⁴

Logo, se cada momento contém todos os momentos anteriores, é importante levar em consideração – para a reflexão do romance moderno – que a relação entre vida e obra faz parte de uma percepção não-biográfica, mas de que esse romancista faz da

A Formação do Romance Angolano: Entre Intenções e Gestos. São Paulo: Coleção Via Atlântica, 1999. Valem também as reflexões de Inocência Mata: “A primeira grande diferença que se percebe numa viagem a partir das manifestações literárias do séc. XIX ao sistema literário angolano centra-se nos modos de diálogo com a Terra, isto é, na polarização ideológica dos modos de dizer a Terra, suas motivações e urgências de diferenciação: partindo de uma linguagem celebrativa sobre a natureza (que é, sem dúvida, um dos *topoi* do discurso de identidade) – celebração primitiva e regionalizante, como na epígrafe que cita José da Silva Maia Ferreira –, a comunicação, a cumplicidade, a comunhão e a identificação com o espaço evidenciam, doravante, numa linha conflitante, as figurações do país em dissonância com a situação colonial, nos idos de 50-60-70, décadas marcadas por uma complexidade de fatores que enformam a matéria e o projecto da nação, melhor, a idéia dela.” MATA, Inocência. *Literatura Angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Coleção Mar Profundo, 2001. n. 3. p. 87-88.

²²³PRATT, Mary Louise. Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante? In: *Literatura e História: perspectivas e convergências*. São Paulo: EDUSC, 1999. p. 50.

²²⁴ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto e Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 83.

sua obra um significante de uma realidade que já tem em seu interior uma forma e um sentido, ou nas palavras de Bakhtin, ao lado de Castro Soromenho: “o homem é o centro do conteúdo-forma a partir do qual se organiza a visão artística e de que se trata de um homem dado nos valores de sua atualidade-presença no mundo”.²²⁵ Pepetela, enquanto “centro do conteúdo forma”, tem “consciência do subdesenvolvimento”²²⁶, do qual faz parte. Logo, em Angola:

“A idéia de nação nasceu do homem consciente, no meio social que o une a todos os homens da sua condição e vítimas do mesmo processo repressivo destruidor. É a cultura que ‘conscientiza’ o homem. E a idéia de nação é um fato cultural antes de ser moral e depois político. Por isso é que a sanha do colonialismo se abateu feroz e assassina sobre todas as expressões de cultura angolana que antecederam a reivindicação política de ser nação. Pretendia matar a idéia de nação que une os homens para a luta pela liberdade nacional.”²²⁷

Se a idéia de nação – um conceito moderno, como enfatiza Benedict Anderson (1989) – nasceu de um homem consciente que compartilha de sua condição de vítima de um sistema repressor, é o romance histórico que melhor retratará essa condição periférica enquanto comunidade imaginada²²⁸ justamente para questionar aquela identidade imaginada por Henrique de Carvalho.

Ao falarmos de romance histórico, lembramo-nos de Georg Lukács, que defende que o romance histórico não constitui um gênero específico dentro de uma teoria classificatória do romance, mas é a feição decisiva que o romance assume ao incorporar a matéria viva no mundo, isto é, a história.²²⁹ O romance é a única configuração que possibilita uma reconciliação problemática entre atividade e contemplação, ou seja, entre o indivíduo e o mundo. É a sociedade que dá potência interior à narrativa, em que atritará com outras forças e revelará algo de si. O interessante é pensar que esse “algo de

²²⁵ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 201.

²²⁶ CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 154.

²²⁷ ANDRADE, Costa. *Literatura Angolana: Opiniões*. São Paulo: Edições 70, 1980. p. 86.

²²⁸ Segundo Benedict Anderson, “ela é imaginada porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão e sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão. ANDERSON, B. *Nação e Consciência Nacional*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 14.

²²⁹ Para levar a efeito nossa reflexão sobre o romance histórico lemos: LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s/d; SILVA, Arlenice Almeida da. *O épico moderno: o romance histórico de György Lukács*. 1998. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, sob a orientação do Professor Dr. Paulo Eduardo Arantes; JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? In: *Novos Estudos CEBRAP*, março, 2007, n° 77, p. 185-203; ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. In: *Novos Estudos CEBRAP*, março 2007, n. 77, p. 205-220. MACEDO, José Marques Mariani de. *Doutrina das formas e poética dos gêneros no jovem Lukács*. 1997. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

si” dentro do romance *Lueji: o nascimento dum império* representa o resgate de uma tradição oral,²³⁰ o que não é uma particularidade pepeteliana.²³¹ No romance pepeteliano a recuperação da tradição oral se dá por meio do mito nacional. Sob esse aspecto, recordamos o texto do teórico alemão publicado em 1936 que muito contribuiu para o estudo do romance como gênero da modernidade literária, Walter Benjamin:

“A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segregase.”²³²

Note-se que Walter Benjamin diz não ser possível que a tradição oral e o romance estabeleçam elos de comunicação. Sem contestar a reflexão do teórico alemão, alguns pontos levantados pela formação do romance angolano vão introduzir outras questões que confrontam a linha literária ocidental, sobretudo se pensarmos que o percurso histórico de Angola é outro; portanto, a resposta textual também será outra.

Constantemente, por meio do texto, pretende-se observar de que forma as idéias estão fora do centro, em relação ao seu uso europeu. Assim, quanto mais o autor está imbuído das várias articulações da nova ordem, o romance permite mais debate dentro dum ciclo que não se fecha, denunciando a tensão inerente à estrutura da sociedade. Logo, especificamente esse romance *Lueji: o nascimento dum império* acaba por mostrar certa singularidade no fenômeno literário produzido dentro de um universo cultural marcado por uma dinâmica que não é precisamente aquela tida por universal. O autor, por sua vez, por sua própria experiência histórica, tem consciência disso:

“Evidentemente, eu penso que a nossa literatura precisa de – ir à tradição – e eu, sempre que posso, tento ir, procurar raízes. Isto é uma sociedade com muitas fontes – não só fontes propriamente africanas, mas que são diversas, conforme as regiões, conforme as etnias; mas, depois, toda a influência européia, quer de Portugal, quer do resto da Europa, quer do próprio Brasil, etc. Há um caldear de culturas, aqui, e nós temos que ir

²³⁰Entendo o conceito de tradição oral como quaisquer valores culturais transmitidos oralmente de geração em geração abarcando as formas breves como conto, provérbio, adivinha, narrativas ou canções, músicas, danças e os próprios rituais sagrados.

²³¹Guardadas as devidas diferenças, lembramos que Rita Chaves já apontou tal característica no texto *O segredo da morta*, de Assis Jr. CHAVES, Rita. Assis Jr: “A opção pelo gênero”. In: *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Coleção Via Atlântica, 1999. p. 63-95.

²³² BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 201.

procurando raízes daquilo que faz uma certa identidade. E aí, sim, aí é uma busca consciente de ir buscar certos valores, certos referenciais à cultura tradicional. Mas eu penso que todos os escritores o fazem mais ou menos – de uma forma mais directa ou menos indirecta.”²³³

Sempre ciente da cultura de um resultado histórico mestiço, para validar/problematizar as memórias de um povo, o texto *Lueji: o nascimento dum império* trabalha “as idéias fora do lugar”²³⁴ à medida que evidencia os conflitos impostos por esse “põe” e “repõe” de idéias européias. A forma romance questiona a forma ocidental, e essa tensão depende da experiência histórica de Pepetela, e dele também vai depender a profundidade dos questionamentos elencados. Logo, adotar o romance histórico é também adotar a sua maneira de tratar as ideologias, pois Pepetela é hoje o único nome angolano quase que exclusivamente identificado com o romance como forma de expressão.²³⁵

Cada forma tem recursos que explicitam a sua orientação na vida, já que estamos na esfera ideológica. Nas palavras de Bakhtin, “cada gênero é capaz apenas de controlar certos aspectos definidos da realidade. Cada gênero possui princípios definidos de seleção, formas definidas de ver e conceber a realidade, um objetivo definido e uma profundidade de penetração”.²³⁶ A seleção do romance é feita a partir de um passado histórico vindo de uma literatura colonial; a forma escolhida é o romance; a realidade é concebida por meio de seus antagonismos; o objetivo do romance *Lueji: o nascimento dum império* é debater sobre tais ambigüidades; a profundidade de penetração só pode ser avaliada por meio do reconhecimento histórico.

O interessante é pensar junto com Frederic Jameson²³⁷ que o romance histórico pode vir à tona por meio de uma roupagem completamente diferente daquela concebida

²³³PEPETELA. Literatura. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tania. (Orgs.) *Portanto... Pepetela*. Luanda: Livraria Chá de Caxinde, 2002. p. 30.

²³⁴SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: formas literárias e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 30.

²³⁵Segundo Rita Chaves: “Associado ao mundo da escrita, esse gênero literário exerceu desde sempre uma impressionante atração sobre os escritores angolanos, em que pese à sua inserção num universo cultural marcado pela tradição oral. A despeito desse fascínio, a obra de seus companheiros, como José Luandino Vieira, Arnaldo Santos, Costa Andrade, Manuel Rui, Henrique Abranches, entre outros, divide-se entre contos e romances, romances e poemas, poemas e contos. Embora tenha publicado alguns contos nas antologias da famosa Casa dos Estudantes do Império, ainda no tempo de estudante em Lisboa, e, por duas vezes, se tenha enveredado pelo teatro, é como autor de narrativas longas que ele se inscreve no projeto literário angolano.” CHAVES, Rita. *Pepetela: romance e utopia na história de Angola*. In: *Via Atlântica*. São Paulo, 1999. nº 2, p. 218.

²³⁶BAKHTIN, M.; MEDVEDEV, P. N. The elements of the artistic construction. In: *The formal method in literary scholarship: a critical introduction to Sociological Poetics*. Baltimore: Johns Hopkins, 1991. p. 131.

²³⁷JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? In: *Novos Estudos CEBRAP*, Fundação Carlos Chagas, 2007. Março, nº 77. p. 187. Em tal texto, Frederic Jameson dialoga com o *Romance*

no século XIX.²³⁸ A retomada da tradição oral tem uma caracterização social que deve ser entendida “como um código secreto histórico a ser decifrado”.²³⁹, e tal temática aparece-nos no romance quando o autor esmiuça o passado e lhe dá significação completa, o que desestabiliza a descrição impessoal da forma literatura de viagens. A própria experiência de Angola deu origem a esta forma e, por conseguinte, a experiência de um sujeito histórico consciente do subdesenvolvimento de seu país.

Pensamos que através dessa experiência histórica o gênero romanesco, como crê Bakhtin, é capaz de uma inesgotável renovação. Essa renovação encontra seu lugar no interior do enredo imposto por uma nova ordem; é necessário que exista uma relação lógica e coerente entre os fatos percebidos e a forma estética que os traduzirá. Nessa senda, para Perry Anderson a produção de um romance histórico moderno está condicionada aos acontecimentos históricos mundiais ou de cada país. Vale-nos expor suas reflexões sobre a ficção da América Latina:

“Mas foi claramente a própria experiência da América Latina que deu origem a essa imaginação de seu passado. Resta saber em que consistiu essa experiência. (...) O que elas traduzem, essencialmente, é a experiência da derrota – a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, do lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período. Daí a centralidade do romance sobre ditadores nesse conjunto de escritos. As formas distorcidas e fantásticas de um passado alternativo, de acordo com essa leitura, seriam originadas a partir das esperanças frustradas do presente, bem como de muitas reflexões, advertências ou consolações. É difícil negar a força desse diagnóstico. Mas deveríamos lembrar que os temas das duas obras seminais de Carpentier, escritas bem antes dos anos sombrios da carnificina e da repressão no continente, foram a Revolução Haitiana e o impacto da Revolução Francesa no Caribe. (...) Poderia Saramago, um escritor de romances históricos cuja carreira tardia foi acesa pela Revolução dos Cravos, ser considerado um descendente colateral dessa origem que agora parece estagnada?”²⁴⁰.

Se para Perry Anderson “é a própria experiência que dá origem à imaginação sobre o passado”, aqui no romance em questão não é diferente. Para refletirmos sobre

Histórico de Georg Lukács, pela literatura russa de Tolstói e pela literatura britânica de Georg Eliot (pseudônimo de uma escritora feminina). Segundo o autor, “o romance histórico articula uma oposição entre um plano público ou histórico (definido, seja pelos costumes, acontecimentos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual, denotado pela categoria narrativa que denomina personagem. A arte do romance histórico consiste na habilidade com que essa interseção é configurada e exprimida, em uma invenção singular que se produz de modo imprevisível em cada caso”. (p. 185-203.)

²³⁸No ocidente, no século XIX, Walter Scott é o precursor do romance histórico, que teria como principal característica ser uma prosa narrativa ficcional cuja ação decorreria no passado. Frederic Jameson e Perry Anderson discutem, nos ensaios já citados, que essa forma tomou novos rumos porque a forma romance se adequou às novas estruturas históricas de cada país.

²³⁹LEITE, Ana Mafalda. É então de palavras a extensão dos caminhos! Oralidade e história em *A lenda dos homens do vento: o tempo do meio*. In: *Mar Além*. 2002. p. 79.

essa imaginação diante do passado no textos temos, por exemplo, a versão escrita pelo explorador Henrique de Carvalho, recuperada pelo romance *Lueji: o nascimento dum império*, dizendo que a história que originou Lueji se passou no Império Lunda culminando com o casamento entre a rainha Lueji e Tchibinda Ilunga, um príncipe luba. Os irmãos de Lueji não assumem o poder após a morte do rei porque são responsáveis pela morte do soberano Kondi e, por isso, foram deserdados pelo pai. Inconformados com a união do casal e a conseqüente aliança entre Lunda²⁴¹ e Luba, assim como os aristocratas lundas (os tubungos) serão opositores dos projetos da rainha. Da união entre o casal nasce o primeiro e único filho Yanvu, o Muantiânvua que daria origem a uma seqüência de Muantiânvuas, os imperadores da Lunda. Por outro lado, no romance, temos a personagem imbangala Ndonga, que desconstrói esse mito e diz que Kondi morreu quando Kinguri era muito pequeno e não podia governar, apesar de ser o herdeiro. Os Tubungo escolheram Lueji, mais velha, para regente do irmão, enquanto ele fosse menor. Lueji encontra-se com Ilunga e este quebra todas as tradições ao oferecer a Lueji “a presa de um elefante”, Lueji “cometeu o sacrilégio de comer com Ilunga”, pois a posição de Lueji proibia-a de receber no seu acampamento outro homem. Diante da quebra da tradição, Kinguri viu-se obrigado a defender o seu trono. Ilunga seria um feiticeiro e teria expulsado Kinguri da Lunda (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 418).

A experiência por parte do escritor da qual nos fala Perry Anderson deu origem no romance- a uma nova possibilidade de percepção da História, pois a versão da personagem Ndonga contraria a versão escrita por Henrique de Carvalho. E aqui perguntaríamos, na mesma linha de Perry Anderson, poderia Pepetela, um escritor também de romances históricos cuja carreira foi acesa pela Casa dos Estudantes do Império e pela Luta da Independência, ser considerado um descendente colateral dessa origem? Pelas suas produções posteriores²⁴² e pela crítica, sabemos que sim. O romance histórico contraria a forma textual do ocidente, pois aqui o romance não somente se alimenta da tradição oral, como também nasce dela e por isso dá a palavra a outros

²⁴⁰ANDERSON, Perry. Op. cit., p. 218-219.

²⁴¹João Vicente Martins defende a tese de que a fundação do Império Lunda e a formação da etnia Tchokwe, assim como a chegada do ferro a Lunda, se não forem anteriores, podem ter tido lugar no século VII da Era Cristã. MARTINS, João Vicente. *Os Tutchokwe do Nordeste de Angola*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 2001. p. 39.

²⁴²Desestabilizar a história não é um fato novo na obra de Pepetela. Os romances *Mayombe*, escrito em 1971 na frente de guerrilha e publicado em 1980, *Yaka* (1984). Os romances posteriores a *Lueji: o nascimento dum império- A geração da utopia* (1992) e *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997) e por que não dizer, *Predadores* (2005), estão aí para comprovar.

personagens. O romance, portanto, não é apenas a representação de um período de transição histórica, mas também, e em larga medida, a encenação de uma revolução no sentido de uma mudança sensível – já que o romance trata dos resultados trazidos pela colonização e uma contra-revolução à medida que a própria forma debate esse resultado problemático. Assim, o discurso histórico primeiro em Angola tem um compromisso com a “verdade colonial”, enquanto a ficção de Pepetela tem um compromisso com a verossimilhança²⁴³, ou nas palavras de Antonio Candido “se a História representa o desejo da verdade, o romance representa o desejo da efabulação, com a sua própria verdade.”²⁴⁴

Ainda refletindo sobre o romance histórico pensamos junto com Frederic Jameson que tal forma literária precisa de um “daqueles eventos históricos paradigmáticos” que para o estudioso seria uma guerra. Aqui no romance angolano além da guerra civil que está subjacente ao debate, temos também a própria cisão metrópole e colônia e a união forçada da estrutura rural e uma estrutura cidadina. A guerra civil trouxe a personagem Cuvale, Cândido, para a cidade e a mesma guerra culminou na morte do pai da personagem Uli. O romance veio preencher um desejo de nação e de história porque pode tratar das ambigüidades geradas por tais cisões que marcaram tanto o exterior das personagens como o seu interior.

Ao unir o século XVI pré-colonial e um momento pós-independência, o romance é o resultado da divisão entre metrópole e colônia e da fusão forçada dos vários grupos etnolingüísticos²⁴⁵ de Angola. Ainda que Angola tenha conseguido sua independência

²⁴³O romance contesta, por exemplo, a versão de Henrique de Carvalho sobre o Quinguri sanguinário e põe o próprio Tchinguri falando: “Eu, Tchinguri, herdeiro legítimo da Lunda pelo poder do sangue, fui caluniado a partir daí pelos covardes Tubungo, temerosos da força que eu podia representar, inventaram sacrifícios humanos em cujo sangue me banhava nas noites de Lua cheia, inventaram até que para me levantar ou sentar tinha de espetar dois punhais nas costas de dois escravos, trespassados assim pelo meu peso. Tudo fizeram para o povo temer o reinado de Tchinguri, o mais despótico de todos os chefes que a Lunda jamais teve, Lunda esta conhecida pela brandura dos costumes, quando à fraqueza se chama brandura e à traição generosidade.” p.72.

²⁴⁴CANDIDO, Antonio. Timidez do romance. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática. 1989. p. 99.

²⁴⁵Para compreender melhor esse processo sugerimos a leitura do texto “O processo de constituição dos estados nacionais e as questões culturais” A partir dele podemos compreender que os traços essenciais que constituem o fundo comum da civilização negro-africana estão pautados num “mosaico cultural”, ou seja, o mundo africano é um todo integrado onde se relacionam não só aspectos sociais mas também o tempo e o espaço em que se vive. Para o africano a vida social em toda a sua totalidade insere-se numa constante busca de um equilíbrio de um sistema de forças que se expressam desde os tempos primordiais (deuses, ancestrais e mortos das linhagens) até à sociedade presente segmentada nos diversos espaços: étnico, clânico, linhagem e da aldeia, agora sempre tensionadas com o aspecto do sistema econômico de mercado e do sistema tradicional que os envolve.” SERRANO, Carlos. “O processo de constituição dos estados nacionais e as questões culturais”, In: *Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa – reflexões sobre a história, desenvolvimento e administração*. Seminários FUNDAP, Secretária da Administração e Modernização d Serviço Público. s/d. p. 85-101

de Portugal em 1975, as guerras internas continuam sacrificando o país ainda na década de 1980. As zonas rurais foram negligenciadas e, ao longo dos anos, muitas pessoas fugiram da guerra para as cidades, a ausência de oportunidades nas áreas rurais tornava mais atrativos os centros urbanos, apesar da pobreza. Além disso, de certa forma, delineia-se a ascensão de uma classe média em Angola e a destruição dos laços clânicos pela necessidade de fugirem e se refugiarem em outras zonas.

Sendo assim, o romance histórico aqui não se constitui somente pela descrição de costumes e valores do povo lunda ou pela representação de um momento grandioso na figura da rainha Lueji, ou pela história das vidas particulares da bailarina Lu e do futuro médico Uli, ou porque a narrativa se deu anteriormente ao seu autor, mas principalmente porque o próprio romance é organizado por meio das ambigüidades provocadas pela história, pela sobreposição de uma estrutura citadina em cima de uma estrutura mental e social rural, pelos impasses entre o mito coletivo e o mito individual artístico, ou seja, a própria forma romance veio debater as problematizações da sociedade angolana. O texto tal como está configurado veio preencher um desejo de nação e história porque pode tratar das ambigüidades que são resultados de uma experiência histórica, sempre tendo em vista que a composição desse romance não está destinada a resolver ficticiamente os conflitos ideológicos ou a remediar a desordem de uma ideologia, mas trazê-las para o plano do debate, e a própria forma transforma-se numa resposta histórica.

A experiência histórica de Pepetela aliada ao espaço em que vive converte-se na própria obra como empreitada estética. Assim, “uma estrutura romanesca, nos seus aspectos mais nitidamente estéticos, tem como primeiro autor o complexo histórico, social, psicológico, ideológico, de que o escritor é testemunho. O escritor não instaura uma forma, revela-a”²⁴⁶ ao refletir sobre a transformação da Angola contemporânea. Assim, desde os seus contos, sabemos que o sociólogo Pepetela não é indiferente à situação de Angola. Pelas protagonistas do texto *Lueji: o nascimento dum império*, Lu-Luanda e Lueji-Lunda é que constróem as duas cidades simbólicas, e percebe-se uma tensão criada pela própria formalização estética, a *maka* (polêmica, debate, como se usa na terra) agora é sobre as contradições geradas pela sobreposição e união forçada entre o espaço rural e o espaço nascido com o crescimento das cidades. O próprio legado capitalista que se abateu sob Angola e que, conforme vimos com Adelino Torres no capítulo do Soromenho, não foi um processo sem contradições- haja vista o retrato

mordaz que Pepetela faz da nova burguesia formada desde a independência de Angola, já anunciada pela reflexão de Aníbal de *A geração da utopia*: “o homem sim é o maior predador de si próprio. Para deixar o inimigo vencido apodrecer ao sol.” (p. 194)- e ratificado em *Predadores*.

Portanto, o romance histórico, além de consistir na vital representação desses aspectos, consiste também na habilidade estética de narrar a interpenetração do presente e do passado, a minuciosidade descritiva do espaço Lunda no século XVI, o debate sobre a estética realista animista na voz do bailarino Jaime, a morte do pai de Uli, que se recusou a participar da FNLA,²⁴⁷ a orfandade de Cândido, de etnia cuvale, por conta da guerra verídica com os sul-africanos, a devoração do mito por parte de Uli, agora com formação cristã, que acredita ter uma relação incestuosa com Lu – só que eles não têm nenhuma relação de parentesco –, a própria cisão da narrativa, já que, para tratar de um mundo fragmentado, marcado por guerrilhas internas, é preciso colocar em cena a voz de vários focos-narrativos.²⁴⁸

Aparece-nos no texto também, um escritor-narrador em decadência que retira a sua narrativa intrometendo-se nos mujimbos e na própria pesquisa de Lu, uma bailarina roteirista que se aliena no passado sugando a memória da avó porque não tem memória sua; Afonso Mabiala, que se suicida por achar que nunca mais fará um bailado como o de Lueji; um narrador onisciente que se vale, não raro, do discurso indireto livre, mas se abstém da solidão narrativa, embora tudo saiba e tudo veja, principalmente em relação ao passado; um bailado sendo coreografado inicialmente nos moldes europeu (mas sempre um bailado que intenta repetir *fouetés*, *glissades* e *espargattas* ao lado dos passes cuvale de Cândido), da alienação do presente representada pelas insígnias do poder lunda: o lukano, a rosa de porcelana e a lua; contendias étnicas entre o luba Ilunga, o imbangala Ndongo, o tchokwe Tchinguri, a lunda Lueji – resolvidas no passado e em ebulição na década de 1980; a corrupção na figura do mecenas artístico Senhor Eugénio. Por todas essas questões, o romance histórico *Lueji: o nascimento dum império* permitirá inferirmos que o único mito no qual o homem pode e deve acreditar é o da

²⁴⁶ZERAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Trad. Ana Maria Lisboa: Estudos Cor, 1971. p. 64.

²⁴⁷ Como sabemos, a independência de Angola não foi o início da paz, mas o início de uma nova guerra aberta entre os três grupos nacionalistas que tinham combatido o colonialismo português (MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola, FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola e UNITA – União Nacional Para a Independência Total de Angola). Cada um deles era apoiado por países estrangeiros, dando ao conflito uma dimensão internacional.

²⁴⁸ Por meio dos narradores que desfilam pelo texto, nós vamos tendo acesso a um mundo de problemas que a perspectiva da independência levanta. Pelas vozes deles, entre outros, descortina-se o panorama

sociedade como um todo, e a única realidade que ele pode e deve conceber é a das relações/reações sociais.

O romance *Lueji: o nascimento dum império*, que tem o seu título calcado no passado mas se inscreve também no tempo presente (tempo inacabado) como forma aberta, em curso de constituição, ao confrontar-se com outra forma literária (*Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*), faz-se testemunha do devir literário de uma época nova, na qual se constrói como forma ainda indefinida²⁴⁹, pois essa forma – para tentar debater as contradições do presente – vale-se do provérbio da avó, denuncia uma opção do romance por uma escrita que busca a oralidade que tenta, enquanto forma, recuperar as formas tradicionais da arte de contar, descreve minuciosamente o “chamar a chuva”, a caçada ao leão, os oma-kisi, o jardim da rosa de porcelana, os chyeies. Intentando sempre expor de forma provocativa os impasses trazidos pela junção entre cidade e campo. Mais tarde veremos que tudo isso é rodeado por tons que ficam entre a utopia e a ironia de se reconstruir interna e externamente o que sequer tinha existido antes.

Dissonâncias estas percebidas por aquele menino da “fronteira do asfalto”, escritor precoce, leitor ardoroso, militante guerrilheiro, político, professor, sociólogo, que ao valer-se do romance histórico acaba representando em seu interior um passado distante sem conexão para a existência contemporânea. Ao problematizar as questões do presente ao lado do passado, converte a própria obra como empreitada estética montada no plano do debate. Para fazê-lo, retoma através de duas personagens emblemáticas, Lu-Luanda (cidade) e Lueji-Lunda (campo), os resultados dos anseios encetados pelo Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA).

Por fim, a experiência individual que a consciência toma como ponto de partida por sua relação com os acontecimentos é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da situação histórica. A equação está montada e esse despertar – personificado por Walter Benjamin no “anjo da história”- esta se distanciando de algo em que fixa a vista, “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos

dum complexo processo em ebulição: contendas étnicas, corrupção e tantos outros fantasmas surgem como faces variadas da cisão trazida pela invasão colonial e pelo resultado dessa invasão.

²⁴⁹ Sugerimos a leitura da Dissertação de Mestrado de TEIXEIRA, Valeria M. B. *A recuperação da cultura tradicional angolana a partir da releitura do mito, da lenda e da História em Lueji (o nascimento dum império)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária sob a orientação da Profa. Dra. Rita de Cássia Natal Chaves, 1999. Para além da proposta comparativa, a estudiosa observa

pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”²⁵⁰ Parte do impulso do romance histórico aqui estudado pode também estar aqui. Configurar o romance no duplo é tentar compreender a rede de significados que está subjacente do geral para o particular, ver por meio da forma a mudança das coisas, dos atos, da História, mostrando também que a forma romance é capaz de focalizar simultaneamente a estrutura e o processo.

também que a presença da História e do mito no romance é um recurso da narrativa e uma técnica ficcional da contemporaneidade, que trabalha o hibridismo de vários discursos.

²⁵⁰BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 226

4.2 O nosso espaço é outro

*Há um lugar
que invade outro lugar
e este lugar
estará presente noutra
Lembranças registrada
desmentindo datas
não confundidas, só
porque para sempre assim
regularmente
a confirmar a história*

(Ruy Duarte de Carvalho – *Aprendizagem do dizer festivo*)

Para perceber essa estrutura e esse processo vale-nos lembrar junto com Antonio Candido que “embora filha do mundo, a obra é um mundo.”²⁵¹. E o mundo de Luanda tem em sua base o mundo da Lunda. A narrativa ao recuperar esse espaço permite-nos recordar que a Lunda foi de difícil acesso²⁵² e que Henrique de Carvalho teve de fazer tratados com o povo Lunda a fim de efetivar a dominação.²⁵³

Assim, a fim de vislumbrarmos a estrutura romanesca é preciso relembrarmos que a Luanda do romance está estruturada a partir de um passado solidificado numa Lunda como zona fronteira mercantil no século XIX. A Lunda foi bastante cobiçada por ingleses, belgas, alemães e pelos portugueses nos fins deste século por ter uma imensa produção de diamantes que marca toda a economia dessa região angolana, e ainda no ano 2000 foi palco de conflitos²⁵⁴ entre as várias vertentes políticas, já que foi

²⁵¹CANDIDO, A. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades: p. 123, 1998.

²⁵²Lembramos que “Os Tchokues (...) invadiram a Lunda por volta de 1880 e conseguiram expulsar o Muatiânvua Mushiri em 1887. Os Tchokues ocuparam o antigo Império da Lunda de 1888 a 1898. Porém, por essa época, os belgas ocuparam essa região do Congo e os Tchokues só ficaram independentes na parte angolana do território. Entretanto, os portugueses começaram a ocupação da parte angolana da Lunda. Henrique de Carvalho entrou na Lunda no fim do século XIX e começou a ocupação. Finalmente, em 1920, uma grande batalha deu-se entre os Tchokues e os portugueses em Kalendende. Os portugueses venceram essa batalha e dominaram toda a Lunda da margem esquerda do Kassai. Em 1920, termina, pois, a independência da Lunda, e é o fim desse ciclo. MPLA. *História de Angola*. Afrontamento, s/d. p. 154.

²⁵³1887 é o ano da ocupação da capital do Império Lunda, a Mussumba, pelos quiocos. Mas a data corresponde também à retirada da missão portuguesa, que, sob o comando de Henrique de Carvalho, procura criar uma situação em que a dominação portuguesa fosse autorizada pela corte Lunda e pelas populações lundaizadas. Os portugueses foram obrigados a recuar, pois o Estado Independente do Congo ocupou o território Lunda, que Henrique de Carvalho já havia inventariado. CASTRO, Isabel H. *Percursos da modernidade em Angola: dinâmicas comerciais e transformações sociais no século XIX*. Instituto de Investigação Científica Tropical e Instituto de Cooperação Portuguesa: Lisboa, 1997. p. 23.

²⁵⁴Ficamos sabendo através do Jornal on-line *Notícia do Jornal Apostolado* que Bangalas e Cokwés ainda em 2006 brigam por uma área rica em diamantes que fica na região da Província da Lunda-Norte. Reproduzimos um trecho da notícia: (...) «Quería informar que aos 04-08-2006 pelas 10 horas no município do Kapenda Kamulemba, na área de garimpo denominada por Fabú localizado em Muanha Gando registou-se a tentativa do filho do rei Kulachingo de controlar a referida área, alegando ser território da Baixa de Cassange e assim ser pertença dos seus ancestrais», afirmou o subintendente Castro Hilário. A reacção dos cokes da região não se fez esperar «tendo de seguida resultado em briga, pois a

a principal fonte da receita do partido da UNITA. O espaço de Luanda está montado em cima de um território que representou, no passado, lucro e resistência.

Ainda dentro da perspectiva de que “a obra é o mundo” ao falarmos em lucros, de imediato, aparece-nos a ascensão da cidade. Estas nasceram principalmente “dum ciclo zigzagueante característico da presença portuguesa em Angola: guerra-comércio-guerra-comércio” alimentadas “durante quase três séculos, por multidões de gente em pânico que eram levadas acorrentadas do interior para ser enfiadas nos navios que partiam de Luanda, o maior porto negreiro de toda a história.”²⁵⁵. Não queremos nos estender sob o risco da superficialidade histórica e, principalmente, de deixarmos lacunas que não poderemos preencher neste trabalho²⁵⁶, mas vale dizer que Angola foi zona de escoamento negreiro desde o século XVI e Luanda (o maior porto negreiro do Atlântico) foi montada numa intrincada rede de movimentação do tráfico negreiro que por sua vez constituiu e fomentou desde o “descobrimento” presídios, portos, feiras e igrejas que conheceram uma fase de maior crescimento a partir do século XIX.

De todo modo, Luanda é o lugar onde se formavam as elites angolanas²⁵⁷ mais antigas e poderosas da colônia portuguesa e onde foi palco principal das discussões para

outra parte entendeu ser usurpação de poder», disse o oficial da Polícia. Castro Hilário recordou que na área de garimpo, Fabú, «os outros elementos da localidade em referência já foram proibidos a realizar o garimpo, pelo facto das forças policiais terem já fustigado algumas áreas naquela região, mas que persistem na prática de extracção ilegal de diamantes, disse. In: <http://www.apostolado.info/artigo.cfm>.

²⁵⁵ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O Trato dos Viventes- Formação do Brasil no Atlântico Sul*. Companhia das Letras, 2000. p. 85

²⁵⁶ Lembremo-nos de que a Angola portuguesa “nasce” com Paulo Dias de Novais em 1575, no entanto, as cidades entendidas não somente como entreposto mercantil nascem praticamente no século XIX, a partir do avanço das metrópoles europeias para garantirem a posse do território em Angola, haja vista a cobiça de Leopoldo II pela região do Congo. Tudo isso aconteceu especialmente após o tratado de Berlim (1884-1885) Antes disso temos pequenos aglomerados urbanos administrados independentemente, denominados de províncias e circunscrição administrativa. Nestas regiões os portugueses são obrigados a recorrer ao sistema dos presídios, que funcionam como uma espécie de ilhas: trata-se de fortalezas instaladas no território do inimigo, permitindo pelo menos, assegurar a proteção dos comerciantes que aparecem no sistema de ocupação português como os pontas-de-lança da atividade colonizadora. Além dos presídios, nestes aglomerados urbanos eram importantes também o porto com seu posto de contabilidade cuja principal função era de “dar conta” do embarque de escravos e “produtos da terra”. Somados a ele, a cadeia e a igreja (representantes, respectivamente, da Ordem temporal e da divina) marcavam a presença da “civilização ocidental” na África. Foi aí que a burguesia se desenvolveu e exerceu seu papel revolucionário e aí também nasceu o proletariado industrial. Por seu papel de destaque no mundo de que hoje somos parte, a cidade se impôs como componente ativo da maneira de ser de nosso tempo. CASTRO, Isabel H. *Percursos da modernidade em Angola: dinâmicas comerciais e transformações sociais no século XIX*. Instituto de Investigação Científica Tropical e Instituto de Cooperação Portuguesa: Lisboa, 1997. p. 109-112. MACEDO, Tania. “A presença de Luanda na literatura contemporânea em português.” In: *Angola e Brasil-estudos comparados*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002. p. 68-69.

²⁵⁷ Essa elite que preferimos chamar de mestiça teria participado fortemente da formação do MPLA e parece-nos que os personagens do romance são herdeiros dessa elite. Marcelo Bittencourt a chamaria de uma elite crioula. O termo crioulo seria segundo ele “uma mestiçagem de tipo cultural, ou seja, o crioulo tanto pode ser o negro como o branco ou o mestiço. É a presença simultânea de elementos das culturas africanas e europeia no seu comportamento que caracterizaria Lu, por exemplo. No entanto, embora Lu

a independência de Angola. Tais informações são relevantes neste subcapítulo porque estamos sempre pensando junto com o teórico húngaro, Lukács, que defende que o romance histórico não constitui um gênero específico dentro de uma teoria classificatória do romance, mas é a feição decisiva que o romance assume ao incorporar a matéria viva no mundo, isto é, a história.

Sendo assim, vale lembrar que o espaço narrativo pode ser lido como duas histórias: a história que se passa “quatro séculos atrás”, no século XVI – na qual temos a recriação do mito Lueji e a narração da formação do Império Lunda –, e que se passa “quatro séculos depois”, no século XX, que põe em cena a montagem de um bailado que representará o mito da rainha Lunda. No passado existe uma permuta de forças entre a menina Lueji e Tchinguri; no presente temos Lu, co-autora do livro, com cerca de 22 anos, que se alimenta do passado para tentar preencher a solidão artística e pessoal do presente. Lu representa a condição do indivíduo em conflito com a situação do presente, o que a leva a endossar um passado no qual o mundo parecia pleno de sentido.

Assim, se pudermos pensar bem que o local – no caso a Lunda, serve para marcar alguns aspectos históricos de Angola talvez possamos refletir como, em um país periférico, a elaboração de um mundo ficcional coerente sofre de maneira acentuada o impacto da sobreposição de um espaço marcadamente campestre/rural em cima de uma cidade que traz consigo todas as contradições do capitalismo. Assim, aqui neste subcapítulo tentaremos entender algumas questões que aparecem na narrativa: como é possível a conexão de um passado rural com a existência contemporânea citadina? Como ler um espaço que está intimamente ligado à lógica do Muantiânvua e agora tem de arcar com a lógica do capital? Como o país deve recuperar valores passados sem assumir uma posição apenas regressiva? Em que condições? Estes impasses nos servem de introdução para percebermos quais são os desafios que a forma romance enfrenta ao vislumbrar um novo espaço que tem que arcar com a lógica de um mundo globalizado e ao mesmo tempo com o seu falseamento.

tenha a capacidade de atuar nesses dois campos – europeu e africano- Marcelo Bittencourt diz que a cultura crioula seria a síntese entre ambos. Lu não consegue fazer a síntese embora viva à procura dela. De qualquer forma, esse não é um termo que transite com tranquilidade pela História. BITTENCOURT, M. Op. Cit., p. 33. Vale ler também Mario Antonio que analisa o verbete em inglês, francês e português. OLIVEIRA, Mario A. F. “Crioulidade e Literatura em Angola.” In: *A formação da literatura angolana (1851-1950)*. Escritores dos países de Língua Portuguesa 13 /Imprensa Nacional –Casa da Moeda. 1997. p. 11-18

Para nos auxiliar com tais questões, pensemos num primeiro momento junto com Raymond Williams através de seu livro *O campo e cidade*.²⁵⁸ Embora neste livro privilegie a literatura inglesa, vale-nos refletir junto com ele que a sociedade industrial é urbana e a cidade é, pois, o seu cenário por excelência. A cidade instaura uma nova ordem e foi, a seu tempo, criadora.²⁵⁹

O próprio Pepetela, como vimos, já nos alertara em seu *História de Angola* sobre os resultados da História de um país colonial que, em resumo, mostra o desenvolvimento da contradição entre uma economia capitalista e uma economia não-capitalista, mas vale dizer que “Alguns desses efeitos são mais antigos que a ordem capitalista, porém o modo de produção capitalista continua a ser, em termos do mundo, o agente mais eficiente e poderoso de todos estes tipos de transformação física e social. A cidade é apenas uma maneira convencional de se ver essa espécie de transformação; e o campo, como agora quase todos sabem, é sem dúvida outra.”²⁶⁰

Nesse sentido, a identidade e a comunidade tornaram-se mais problemáticas, em termos de percepção e avaliação, à medida que foram aumentando a magnitude e a complexidade da organização social. A transição de uma sociedade predominantemente rural para uma predominantemente urbana é um processo de transformação em todos os sentidos. Note-se os excertos:

— Tudo isso é verdade, Lueji. Tens de acreditar nele. Tchinguri sempre falou nos seus homens, sobretudo no Kandama. Nunca escondeu nada.

— Mas agora estás a incitar os homens contra os Tubungo?

— Quem incitou o meu pai contra mim? Não foram os Tubungo? E por quê? Porque não queriam um rei que pensasse pela sua cabeça, que procurasse ter a sua própria força. Se agora tu preparas um exército no Kalanhi e eles acham bem, é porque estão aterrorizados por minha causa. Por um lado, o teu exército vai neutralizar o meu. Por outro lado, não é muito perigoso tu teres um exército, porque pensam que te podem manobrar, o que não fariam comigo.

²⁵⁸WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²⁵⁹Segundo a professora Tânia Macedo, existem três momentos que acompanham a cidade: “o primeiro adquire a feição da *cidade portuguesa no além-mar*, no segundo momento, localizado a partir dos fins do século XVIII, teríamos a *cidade colonizada*. Suas ruas, instituições e representações simbólicas não ostentam mais o reflexo brilhante de Lisboa, pois começam a retratar o nativismo nascente. E o terceiro movimento é a inserção em uma nova ordem não mais colonialista, pois a colônia começa a tornar-se sujeito de sua própria história. Iniciam-se aqui os movimentos em prol da autonomia, ainda que incipientes, e os letrados engajam-se decisivamente neles. Esse momento engendra uma literatura tendente a negar os modelos tecnoformais do colonizador e funda-se uma nova escrita, cujo traço singularizador é a proposta de nacionalismo. (...) Em África será a *cidade re-criada*, a partir de sua fase africana, e não mais européia, a mola propulsora de uma literatura nacional.”(Grifos da autora) MACEDO, Tânia: A presença de Luanda na literatura contemporânea em português. In: *Angola e Brasil-Estudos Comparados*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002. p. 69-70.

²⁶⁰WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Companhia das Letras: São Paulo, 1990. p. 393

— Ou foi o lacrau do Kakele que te aconselhou a formar um exército? Duvido, não lhe convém, aceita apenas porque tem medo de mim. E espera te manobrar sempre. É o guardião de todas as tradições que fazem dos lundas um povo infeliz porque pouco respeitado, nunca gostaria de ver um soberano forte. Por isso aconselhou Kondi sempre contra mim. E Kandala é a mesma coisa.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 140-141.)

“— Duvidar do Kandala é duvidar de tudo e eu não posso. Senão como vou reinar? (...) Absurdo não acreditar naquele que a ajudou a fazer vir a chuva e reforçar a sua potência. Nunca poderia viver com aquela suspeita, antes morrer. Por isso tinha de matar a suspeita à nascença, para sua própria sobrevivência. E quem alimentava a suspeita? Tchinguri, o que não cria em nada, nem respeitava o espírito do próprio pai. Uma grande raiva começou a subir nela contra o irmão adorado, ao mesmo tempo que chorava para dentro por ter de o afastar definitivamente da sua vida.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 192-193.)

Os personagens do passado Lueji, Chyniama e Tchinguri discutem até que ponto as tradições são válidas e quem lhes pode dar legitimidade. Para tratar da situação presente de Angola, a narrativa mostra-nos três argüidores de concepções muitas vezes conflitantes, já no passado, provavelmente para inserir no texto um espaço de debate a respeito dos confrontos entre a tradição e a modernidade no momento em que estavam vivendo, no século XVI, ou seja, a própria narrativa demonstra que o povo lunda tem o seu próprio processo de reflexão diante das transformações do mundo. A raiz das questões do século XX é a mesma do século XVI: tradição, crença, renovação, poder, mas as problematizações agora no ano de 1999 – tempo da narrativa- estão em conflito pelo modo de produção capitalista que, conforme já lembramos, passa a ser em termos do mundo, o agente mais eficiente e poderoso de todos os tipos de transformação física e social.

Numa Angola onde grande parte da população parece viver no limiar da pobreza²⁶¹, aparece o discurso de Lueji, a sua trajetória encarna as virtudes que uma soberana deve ter: acreditar na tradição, crer num kandala, caso contrário seria melhor a morte. Assim, a idéia de país incompleto vem juntar-se a outra, a de um país de duas faces. Uma face estaria voltada para o passado que o povo ainda não sabe, no século XX, definir; logo, é preciso descrevê-la minuciosamente em 1988, ano da finalização da narrativa. A outra face – voltada para o presente – igualmente indefinida, precisa do passado para explicar-se.

²⁶¹ Ainda no ano 2005, 34, 9% da população angolana é urbana, a esperança de vida é de 40,1 anos, a taxa de alfabetização para idades iguais e acima de 15 anos é de 42%, a taxa de participação escolar é de 30%, a mais baixa dos países que têm o Português como língua oficial. Tais projeções nos fazem pensar o quão pior não deveria ser na década de 1980. SOUSA, Rui Oliveira de. Angola XVII.... Assim queiram os angolanos. In: *Mundo Português*. 25 de fevereiro de 2005. p. 27

Logo, se por um lado a inteligência, a sabedoria, a prudência e a persuasão de Lueji denunciavam nas entrelinhas os elementos que deveriam compor o invólucro de uma nação e Lueji seria modelo de uma sociedade tradicional e também coordenadora simbólica do que poderia conferir estabilidade a uma sociedade que se encontrasse desordenada, por outro lado, essa mesma tradição emperra o seguimento nacional no século XX de um dos países mais ricos em recursos naturais do continente africano:

“No tempo da colonização, o Dundo cresceu como capital do diamante. A parte residencial, feita para os administradores e técnicos estrangeiros, toda de vivendas com jardins, piscinas, campos de tênis, lembrava uma cidadezinha da Inglaterra. Depois da independência se degradou com a quebra da produção, mas depois a Companhia foi desmembrada e aceitas novas concessões de capitais estrangeiros. Nas ruas sombreadas havia intenso tráfico de americanos, holandeses, filipinos, portugueses, belgas, pertencentes às diferentes empresas com interesses nos diamantes. E a cidade voltou a crescer, apesar de já não ser a capital administrativa da Província da Lunda-Norte. Não era isso que lhe dizia estás em casa. Era na vida calma das aldeias à volta, nas peças protegidas no Museu, nas fogueiras iluminando as chanas, nos cânticos ritimados.” (Lueji: *o nascimento dum império*, p. 354 e 355.) (Grifamos)

Através do narrador onisciente fica evidente que a questão é o estabelecimento de conexões novas no contexto de toda a ordem urbana da capital do diamante, o Dundo, que “lembrava uma cidadezinha da Inglaterra” e conexões novas também diante do sistema humano que a cidade concentra. A narrativa tenta trabalhar essa imposição abrupta de uma nova consciência que tem de conviver com o estrangeiro em seu próprio país. A capital do diamante contrasta com as fogueiras iluminando as chanas nos cânticos ritimados; as duas ordens são colocadas lado a lado para que se possa ver a nova ordem humana e social como um todo. A Mussumba, capital itinerante da Lunda, é colocada ao lado de vivendas com jardins, piscinas, campos de tênis. A terra africana é dessacralizada para ser integrada ao sistema simbólico de representação ocidental. Concomitantemente, vemos que a cidade traz uma nova ordem que engloba as diversas práticas de caçadores e a vida pastoril. O conflito fica evidente nas palavras do bailarino kuvale,²⁶² Cândido:

²⁶²Sabemos que os portugueses ainda tiveram que enfrentar um embate no início da década de 40 com os kuvale, o que não deixa de demonstrar a insatisfação causada pela dominação portuguesa e a sua contestação. Tal informação é relevante porque o personagem Cândido é sempre retratado como aquele que tem “orgulho de sua raça”. PELISSIER, René. *História das Campanhas de Angola- resistências e revoltas (1845-1941)* Vol I, Lisboa: Editorial Estampa, 1986. p.267-275. *apud* BITTENCOURT, Marcelo. *Dos jornais às armas- trajetórias da Contestação Angolana*. Lisboa: Veja, 1999. p. 72. De qualquer forma, através do livro já sugerido no decorrer desse trabalho, *Vou lá visitar pastores: exploração epistolar de um percurso angolano em território kuvale (1992-1997)*, é como se passássemos com o autor por cada vão do espaço kuvale: “Cumprir minha missão . Conduzi-te ao

“Essas crenças só servem para escravizar. Por isso quis ser professor. Para libertar aqueles jovens que vão para lá cheios de superstições, pois praticamente todos vêm do campo. Qual é o cidadão que quer estudar Agronomia ou Pecuária? E o meu trabalho é esse. Mostrar que, se tem mentalidade científica, o gado produz mais e as pessoas obtêm mais bens, vivem melhor. Essa é a minha luta de todos os dias. Também como professor de dança, mostrando que a tradição deve ser utilizada, mas num sentido de progresso, de libertação das pessoas.”(Lueji: *o nascimento dum império*. p. 456.)

Esse trecho faz parte de uma conversa entre três argüidores do ano de 1999, tempo da narrativa. Os bailarinos Jaime, Cândido e Lu debatem as contradições entre a tradição e a modernidade. Para Cândido, “a tradição deve ser utilizada, mas num sentido de progresso”; para Lu, “não está certa de que as crenças escravizem”; e Jaime prefere ser crédulo. A percepção da paisagem pastoril que se contrapõe à paisagem citadina é um processo social que veio com a cidade. Trata-se do que a nova ordem fez a Cândido, “nascido nas faldas da Serra da Chela, na transição do mato verde para o deserto, guardou rebanhos da família desde muito cedo, percorrendo com eles a zona de transição à procura de água e de melhores pastos” (Lueji: *o nascimento dum império*, p. 428); um personagem que, com cinco anos, na altura da independência, na lendária luta dos kuvale com os sul-africanos, ao mesmo tempo que brinca de se esconder dos invasores, perde o irmão e o pai e sempre tenta relembra-los – num estranho paradoxo – por meio de danças guerreiras e passos kuvales. A lembrança da Serra da Chela é a evocação – na fala do bailarino – de um tipo de vida, um tipo de sentimento que não pode mais sobreviver; a “mentalidade científica” opõe-se às superstições.

Pensamos através da fala de Cândido que a passagem do campo para a cidade está sob a pressão de uma mentalidade mercantil e não pode ser superada pelas novas controvérsias sociais, afinal, “qual é o cidadão que quer estudar Agronomia ou Pecuária?”. Sob esse aspecto, “a divisão e oposição entre cidade e campo, indústria e agricultura, em suas formas modernas, representa a culminação crítica do processo de divisão e especialização do trabalho que, embora não tivesse início com o capitalismo,

mercado da Nação e coloquei-te perante o sujeito de quase tudo o que quero dizer-te: os Kuvale, pastores, os Mucubais do imaginário angolano. Mas, antes de entrar no vivo da matéria, sugeria-te que passasses ainda por outro mercado, o Municipal, no centro da cidade. Aí encontrarás mais mulheres kuvale, sentadas ou deitadas no passeio, a vender óleo de *mupeke*. Do óleo de *mupeke* voltarei a falar-te, e há outros detalhes interessantes que poderão estar ligados à presença destas mulheres aqui. Mas por enquanto capta apenas, de relance, o porte delas e sobretudo o das meninas a que nenhuma estratégia de resguardo consegue disfarçar as graças. Faz bem à alma.” p. 22

foi desenvolvido dentro do capitalismo a um grau extraordinário e transformador”.²⁶³ A cidade trouxe a divisão e a especialização no trabalho, como a diferença na paisagem trazida pela ascensão da indústria em forte contraste à agricultura:

“Chegaram ao lago e caminharam à borda dele, até ao sítio dos ceptros de Kaweji. Não havia ninguém. Lueji puxou o punhal que agora sempre usava, se abaixou ao nível do solo e cortou alguns pés de rosas de porcelana. Sentaram depois a olhar o lago, os ramos de flores no colo. Se ouvia ao longe o batuque, ritmo que entrava em todas as coisas, no azul mais azul da água, na mancha rosa no meio do verde, na terra vermelha e negra donde brotavam os fetos e as begónias.

— Sou a soberana, mãe, mas nada posso fazer. Até para vir ao lago tenho de vir disfarçada.

A mãe não respondeu. Só olhava o lago. Mas no canto do olho, tremeluzia uma lágrima.

(*Lueji: o nascimento dum império*, p. 54 e 55.) (Grifamos.)

“A baía de Luanda tinha cor tão azul quanto o céu. Água absolutamente parada, como um lago. Para o ser faltava no entanto muita coisa. Faltava retirar dela os navios e as plataformas de petróleo vindas para revisão e que a poluíam, faltava acrescentar fetos e begónias e sobretudo rosas de porcelana. A terra vermelha em cima, nas vertentes das barrocas, já a tinha. Lu olhou a baía com saudade, sonhando com um lago oval.

(*Lueji: o nascimento de um império*, p. 76.) (Grifamos.)

“Cândido aceitou e entraram no prédio, cujas escadas estavam mais uma vez às escuras.

— Nunca mais vai haver luz aqui – queixou Olga.

— Mas por quê? – perguntou Cândido.

— Sempre que se põem lâmpadas novas, roubam-nas. Continua a haver falta na cidade.”

(*Lueji: o nascimento dum império*, p. 455.)

De um lado, temos um contexto campestre estabelecendo um contraste consciente com a poluição da cidade. O narrador onisciente elabora essas reflexões partindo da previsão de um futuro incerto (1999), pois, dentro do romance, essa oposição entre campo e cidade é uma atmosfera construída de modo a transformá-la num contraste histórico, no qual as virtudes são encaradas como coisas claramente passadas, pertencentes a uma época anterior, perdida, da vida rural. Temos aqui a observação direta de um novo complexo de relações físicas e sensoriais, uma nova maneira de ver que é vivenciada como uma nova espécie de sociedade. O que se torna problemática é a tensão entre a aldeia campestre e a aldeia global rodeada por lâmpadas, prédios e assaltos.

²⁶³WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Companhia das Letras: São Paulo, 1990. p. 407.

Assim, esse escritor do livro sabe que a geografia está intimamente relacionada com o ser angolano e, por conseguinte, falar da geografia Lunda é propor um imaginário espacial do que fora um forte império ancestral de Angola. Nos dois parágrafos anteriormente citados, o lago oval de Lueji e a baía de Luanda estão distantes apenas na paginação, mas próximos na descrição de um espaço que se quer uno, pois falta apenas “retirar dela os navios e as plataformas de petróleo vindas para a revisão e que a poluíam”.

A forma romanesca toma contornos de realidade à medida que proporciona a experiência do mundo contemporâneo ao visualizarmos a degradação do meio ambiente, e também ao problematizar o cotidiano de Angola – o romance passa a ser a promessa de um acerto estético e objeto privilegiado de reflexão crítica. A sociedade entra na História que, pela própria escrita, penetra-a. O foco do romance *Lueji: o nascimento dum império* corresponde à dualidade da composição da própria forma e do próprio país. Logo, o campo e a cidade são realidades históricas em transformação tanto em si próprias quanto em suas inter-relações:

“— Sim, tens razão – concordou Cândido. – Desenterrar é palavra imprópria. Querem reforçar, assim está melhor. As religiões só amarram o homem. Nunca estiveram no campo, não é? Pois não sabem o que se faz em nome dessas crenças e religiões. O homem é impotente perante a Natureza, deixa de subjugar por ela, não há nada a fazer, os espíritos é que sabem se deve chover ou não, o deserto avança e o gado morre, são espíritos que o querem porque alguém cometeu um crime contra eles. E as obras necessárias não se fazem e o homem continua escravo da Natureza ou dos outros homens mais poderosos. Os tais que defendem as tradições para que tudo se mantenha na mesma e eles conservem ou reforcem o seu poder sobre a sociedade. Isto não é teoria, passa-se ali na minha região. E nas outras. E venho para Luanda, onde deviam nascer as idéias mais avançadas, e afinal o que vejo? Intelectuais, artistas, rezando aos deuses ou com amuletos.” (*Lueji : o nascimento dum império*, p. 453.)

Parece-nos que a herança do passado, além de ser um entrave à expansão do moderno, é também parte integrante de seu processo de reprodução. Acreditamos que a realização da obra consiste não em eliminar, passo a passo, essas tensões vitais, até nada restar de ambigüidades, mas, sim, de colocar lado a lado imagens que retratam um mundo vivo, em ebulição; tanto a visão de Cândido, Jaime e Lu, como de Tchinguri, Lueji e Chyniama são aceitas para o debate, a narrativa está aberta.

Diante das idéias de Cândido – “E venho para Luanda, onde deviam nascer as idéias mais avançadas, e afinal o que vejo? Intelectuais, artistas, rezando aos deuses ou com amuletos” –, dá-se o direito à réplica, tanto é que o texto exige o reconhecimento

de forças das quais Angola faz parte, mas que podem sempre esquecer, e com as quais é preciso aprender, em vez de tentar controlá-las; caso contrário, correm o risco de se apropriar de forças que não são as suas. Isso fica mais claro em uma entrevista dada por Pepetela a Rodrigues da Silva em 1997 (aliás, ano da publicação de um outro romance histórico *A Gloriosa Família – o tempo dos flamengos*):

(...) Temos que inventar o nosso próprio modelo, o nosso próprio sistema, político, económico, etc. E quando digo “nós”, digo África. Que tem uma tradição política e económica e toda uma História diferentes das da Europa. Isso tem que ter algum peso quando se está a pensar em sistemas. Não estou a pensar propor nenhum. O que acho é que temos de ter tempo – calmo- para nos sentarmos debaixo da árvore, porque só debaixo da árvore é que funcionamos.²⁶⁴

Tal fato fica mais evidente na narrativa quando Lu conta-nos sobre Carlos Muana, físico doutorando nos Estados Unidos: “Muana tinha escandalizado um professor vindo da Europa, ao dizer que não se podem rejeitar simplesmente os fenômenos apenas porque se não conhecem ainda as suas causas. O professor estava possesso, pois como era possível um aluno brilhante de física defender idéias feiticistas, idealistas, obscurantistas contra toda a lógica materialista? E Muana repetia que a Ciência não pode esconder a cabeça debaixo da areia para não ver o que parece evidente.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 167-168). Confronta-se aqui a visão do angolano Muana e do pensamento de Cândido. Diante da ascensão da cidade, a “nova” mentalidade instaura-se não sem conflitos.

No texto, à medida em que a ciência/tecnologia tenta desfazer qualquer tipo de “equivoco” metafísico, a forma artística angolana tenta renovar e apurar a visão, em Angola, dessa mesma dualidade da qual Cândido faz parte. Ou melhor, o que a ciência ocidental desautoriza, a experiência estética volta a sancionar. Dessa forma, o próprio texto nasce do duplo, pois a ex-colônia e a metrópole continuam em presença uma da outra, só que agora filtradas pela experiência estética. De qualquer forma, inscrever-se no ano de 1989 na atualidade internacional não significa eximir-se –tal como quer Cândido- daquilo que é/são, a própria forma necessita exibir o vínculo dual não mais entre metrópole e colônia, mas como o desenvolvimento dum descompasso perverso expressa uma dubiedade intrínseca ao país.

É esse debate que merece celebração, pois o romance em questão toma a sua forma a partir das ambigüidades textuais. Ao inserir no romance o campo e a cidade,

cuja tendência no corpo textual é niveladora, em princípio, denunciam-se as desigualdades/defasagens latentes de uma sociedade que se quer industrializar/modernizar. Esta mesma sociedade que tem em seu cerne o culto à tradição, para dar conta das novas perspectivas globalizadas, não tolera as desigualdades que podem ser justificadas dentro dum sistema tradicional. De todo modo, tanto fora do texto, como dentro dele é imprescindível resgatar “o mundo que significam” para dar forma tanto ao que tem que se tornar um país, na década de 80, como o que tem que se constituir como uma forma narrativa:

“Mais precisamente, digamos que do conjunto mais ou menos contingente de condições em que uma forma nasce, esta retém e reproduz algumas – sem as quais não teria sentido – *que passam a ser o seu efeito literário*, o seu “efeito de realidade”, o mundo que significam. Eis o que interessa: passando a pressuposto sociológico uma parte das condições históricas originais reaparece, com sua mesma lógica, mas agora no plano da ficção e como resultado formal. Neste sentido, formas são o abstrato das relações sociais determinadas, e é por aí que se completa, ao menos a meu ver, a espinhosa passagem da história social para as questões propriamente literárias, da composição que são da lógica interna.”²⁶⁵ (Grifamos)

Na perspectiva do bailarino Jaime, trazer para a cena do debate “o mundo que significam” é construir “uma espécie de cumplicidade coletiva, que reforce a coesão do grupo” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 454). Coesão esta que se constrói enquanto forma porque gradativamente, conforme já observou Gabriela Antunes²⁶⁶, os personagens vão se unindo por parágrafos, por uma conjunção, por um ponto, uma vírgula e condensar-se-á numa só consciência arrastando-nos para a onisciência de um contador que parece saber que é na diferença que este debate tem que encontrar coerência. Portanto, se todos são cúmplices na fala de Jaime, não deve/deveria haver separação – no plano do devir- entre o que foram e o que querem ser.

A própria forma de debate permite pensarmos que qualquer tentativa de síntese está condenada ao malogro, pois ao se dividir o texto entre dois mundos – o passado e o presente –, parece-nos que o texto se divide entre dois instrumentais que, conforme já dissemos, se traduzem numa só consciência; esta, por sua vez, está em conflito. A crise textual está em unir estes dois mundos: o sagrado de antes que é posto na periferia pelo

²⁶⁴ SILVA, Rodrigues da. Política. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia C. de. (Orgs.) *Portanto... Pepetela*. Luanda: Livraria Chá de Caxinde, 2002, p. 39

²⁶⁵ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: formas literárias e processo social nos inícios do romance brasileira*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, p. 51.

²⁶⁶ Reler Pepetela. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia. (Orgs.) *Portanto... Pepetela*. Luanda: Livraria Chá de Caxinde, 2002. p. 59.

colonizador e a modernidade contemporânea, que também se vê subjugada pelos países desenvolvidos. Para subverter tais impasses é preciso tornar mais pessoal o que para a colônia era impessoal.

Para tanto, a narrativa expõe minuciosamente o mundo que se constrói dentro dum espaço que se radica numa quase ilha, ao redor do Kalanhi, ponto umbilical que representa todo o país Lunda. Protegidos e resguardados pela forma do cágado, mais um compartilhar intrínseco com a mãe natureza. Na forma do cágado verificam-se as estratégias de inacessibilidade militar e pontos de organização espacial de outrora. Lueji – enquanto soberana idealizada – tem as características de um cágado. “Muito bem, Lueji, como vejo és prudente como um grande e velho chefe, o cágado.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 51) Então, o que se enfatiza é uma concepção de sociedade (marcadamente rural), em contraposição às pressões de uma nova era. Logo, para tratar do presente, é preciso desmistificá-lo, seja através de um rompimento textual com o texto do colonizador, seja pela minuciosidade insistente das ambigüidades Lunda-Luanda e, mais tarde, Lueji-Lu, seja no debate instaurado pela própria forma. A meticulosidade em falar do passado, a insistência em tratar da natureza adquire uma dimensão do corpo social em que Angola está montada. Angola só pode ser encarada à luz dos fatos que explicam as bases constitutivas da civilização de que ela é parte, do “mundo que significam”/significaram: o cágado, a Mussumba, o rio Kalanhi.

Na disputa pelo trono entre Lueji e Tchinguri observa-se a profunda articulação estratégica para a guerra, e percebemos que o espaço era emblematicamente hierarquizado e segue uma distribuição baseada na tradição lunda – “cubatas em construções circulares e as chipangas²⁶⁷ dos nobres ficavam mais perto da oganda²⁶⁸ real de Lueji”. A dinâmica do espaço faz-se em função de estratégias militares: à frente observando com os “olhos” méssu ficava o Kalala, o comandante das forças da vanguarda, e na ponta de trás, no “mazembe”, isto é, na cauda, ficava o Kanapumba, o comandante da guarda real, que habitava mais próximo da rainha. Trata-se da incorporação do interior do território numa atitude de quem compreende que é preciso estender a reflexão iniciada na Lunda, por Tchinguri, Lueji e Chinyama.

²⁶⁷ Paliçada de proteção à volta da casa dos nobres. Definição do glossário do romance *Lueji: o nascimento dum império*.

²⁶⁸ Paliçada de proteção à volta da residência do rei e suas mulheres. Definição do glossário do romance *Lueji: o nascimento dum império*.

Aqui vale refletirmos com Isabel Castro Henriques²⁶⁹, pois, segundo ela algumas correntes da historiografia relativa à África contemporânea aceitam, sem discussão, a idéia de uma perfeita coincidência entre o mapa e o território, esquecendo que o mapa não é mais do que um sistema de símbolos. Assim, pensamos que a própria narrativa vem para debater que o território não é o mapa. O território, mesmo marcado outrora por interesses econômicos, de acordo com o romance da década de 80, deve ser visto diante de sua própria origem, ou seja, a forma do cágado, para que se possa compreender “as angústias do tempo presente”.

Dessa forma, o olhar do escritor espalha-se para dentro do que precisa tornar-se uma nação e “a conjunção entre o romance e o curso do mundo capitalista permite de alguma forma estudar a fundo as relações entre romance e Estado-nação, mais exatamente a realidade geopolítica da forma-nação no âmbito do capitalismo enquanto sistema mundial de acumulação e governo”²⁷⁰. O movimento de percepção da Mussumba não pode ignorar a importância de, inclusive no nível do simbólico, envolver o interior. O curso do mundo do qual nos fala Paulo Arantes precisa ser percebido no interior da Lunda, e também do interior da “terra vermelha à beira do grande lago [que] se chamava Luanda, onde o Sol morria todos os dias, deitado na água salgada” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 22).

É preciso entender que nesse momento de concepção da obra “a realidade geopolítica da forma-nação” significa compreender que para os africanos a terra não tinha o valor de troca, pois ela pertencia ao grupo graças à mediação dos espíritos; para os europeus, a terra adquiriu o seu sentido comercial a partir do momento em que pôde ser apropriada por um indivíduo que, pelos caminhos comerciais, pôde propor essa apropriação por meio do mercado comercial. Tudo isso para dizer que o valor de uso social e simbólico opõe-se ao valor de troca no que se refere à terra. Portanto, no tempo passado, enquanto “forma-nação” a própria narrativa responde a Cândido que “mostrar

²⁶⁹No entanto, ainda que a autora diga que as fronteiras políticas podem ser representadas graficamente introduzindo nas práticas africanas um elemento que delas estivera ausente: a representação cartográfica, o mapa, instrumento indispensável à organização, à gestão, e à exploração do território colonizado (p. 12), e ainda que a autora esteja falando de uma apropriação do sujeito e do espaço, a própria narrativa *Lueji- o nascimento dum império*, na sua forma dual, permite entrever que a forma do cágado é uma representação cartográfica angolana, ou seja, a própria forma põe lado a lado uma cartografia cujo resultado são as fatalidades históricas que a delinea (Luanda) e uma cartografia primeira, da Lunda. Questiona-se, assim, na própria obra, a cartografia do colonizador. HENRIQUES, Isabel Castro. *Território e Identidade- A construção da Angola colonial (c. 1872- c1926)*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa. 2004.

²⁷⁰ARANTES, Paulo. Nação e reflexão. In: ABDALA, Jr. Benjamin & CARA, Salette de A.(Orgs.) *Moderno de nascença – figuras críticas do Brasil*. São Paulo: BOITEMPO: 2006. p. 40

que a tradição deve ser utilizada, mas num sentido de progresso, de libertação das pessoas”, não é assim tão fácil. Tal personagem tem a marca da lucidez e da obnubilação porque perde de vista que a tradição está introjetada no espaço do qual ele e as superstições vieram. Tal fato fica evidente principalmente se lembrarmos de que a mãe de Uli, desconfiada dos Bancos estrangeiros, ao ascender economicamente, enterrará o dinheiro dentro de garrafas de cerveja no fundo do quintal de sua casa.

A construção de um novo espaço (da Mussumba) segue toda uma orientação mítica, pois revela, através da planta de um cágado, um animal que também representa a transitoriedade do tempo, este tão bem alegorizado no livro *A Parábola do cágado velho* (o autor inicia a escritura em 1990 e o publica em 1996). Marca-se a força de interpenetração entre homem e natureza, ou melhor, entre cosmos lunda e o cosmos do espaço natural. Antes da tomada de posse do território, Lueji plantou uma mulemba (como vimos no conto de Castro Soromenho, é uma árvore sagrada na qual habitam os espíritos) na qual seria erguida a oganda real como parte da cerimônia de implantação da nova Mussumba. Tudo isso está introjetado em Lu:

“Lu, deitada, pensava na maneira maravilhosa como as coisas estavam a correr. Tinha de telefonar à avó e contar, agradecer os conselhos e as crenças da velha. Por isso não tinha vontade de dormir, esperando a madrugada, aquela madrugada que acordou diferente. Se sentia nos primeiros raios iluminando o Kalanhi, fazendo-o se distinguir aos poucos do verde das suas margens. Eram os pássaros que piavam de outra maneira ou não pipilavam mesmo? Era talvez o modo de cada um despertar, o gesto dos braços afastando o sono e desentorpecendo o corpo. Os odores, os ruídos, as cores, tudo era diferente. Até o peso do ar. E cada habitante de Mussumba, sem ser adivinho, notou, com um peso no coração, que esse ia ser um dia decisivo. O que ia suceder ninguém sabia ainda.”(*Lueji: o nascimento dum império*, p. 385.)

Na interpenetração temporal, o antigo (esperando o resultado sobre se haverá ou não a guerra entre Lueji e Tchinguri) e o novo (na euforia de Lu pelo andamento do bailado) continuam em presença um do outro – é o que parece mostrar a experiência social de Lu, sobretudo quando filtrada pela onisciência do narrador. O discurso da conquista outrora utilizou tanto os homens quanto a natureza como instrumento para a realização de um propósito dominante. A minuciosidade do passado é feita por meio de um duplo que exprime a falsa ordem dentro das tensões de uma nova ordem. O homem/natureza é percebido não mais como objeto, é interno(a) e criador(a):

“Os ruídos chegavam de todos os lados, indicando a grande efervescência na nova Mussumba. Eram as machadadas nas árvores para cortar paus para a paliçada e para as

casas, era o barulho dos pilões farinhando o massango para a refeição, os gritos das crianças que corriam, ajudando e brincando ao mesmo tempo, as falas gritadas das pessoas comandando. Os chefes de aldeia do Kalanhi estavam ali e orientavam a sua gente por equipas. Tinham limpadado o terreno de arbustos e capim, só deixando as árvores. A rua principal estava traçada e dos dois lados se ergueriam as chipangas dos muatas que chegavam da antiga capital. A localização de cada chipanga tinha sido escolhida por Lueji, respeitando certas hierarquias vindas da tradição ou inventadas no momento por ela. Ainda não pensara na distribuição dos terrenos para as lavras, isso ficava para depois. Mas os chefes de aldeia tinham tido tempo de estudar bem o território e reservar para ela as melhores terras. Se fossem demasiadas para as necessidades da sua casa, ela sempre podia distribuí-las pelos nobres que quisessem premiar mais tarde.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 234.)

Ao tratar do passado o narrador onisciente vale-se bastante da descrição minuciosa. Quando pensamos no ato descritivo lembramos do ensaio já citado “Narrar e Descrever”.²⁷¹, de Georg Lukács. A descrição da natureza, tão cara a Pepetela sobretudo no romance *Mayombe* (escrito em 1971 e publicado em 1980) e *A geração da utopia*, (escrito em 1991 em Berlim e publicado em 1992, “A chana”) também no romance *Lueji- o nascimento dum império* não é gratuita pois retoma de novo a relação entre homem e o seu próprio espaço representado pela mulemba.

No ano de produção do romance *Lueji: o nascimento dum império*, a partir de uma consciência estética e técnica que mediatizam no romance uma tomada de consciência da vida social, é possível destrinchar os códigos sociais que a estrutura sócio-espacial de Luanda carrega consigo. Sendo assim, o romance é o lugar onde se dá o confronto direto entre uma forma literária e uma estrutura social, já que o campo e a cidade, por serem ao mesmo tempo impalpáveis, são também reais:

De modo geral, o teor narrativo da prosa de ficção, e particularmente o romance, presta-se melhor do que a poesia a um tratamento deliberado da idéia de pátria, estado-nação e o conceito de nacionalismo. (...) ²⁷²

O excerto de Hussel Hamilton é específico sobre o romance *A geração da utopia* que, aliás, trata ficcionalmente do ano de 1982, quando a independência política já havia sido alcançada e os anos são de decepção, no entanto, o trecho é válido por que confere ao romance o lugar da discussão sobre pátria, estado-nação e nacionalismo.

Nessa discussão, no romance aqui trabalhado, cada elemento tem o seu lugar e sua força única que não pode ser negligenciada sob o risco de abalar toda a estrutura

²⁷¹ LUKACS, Georg. Narrar ou descrever ? In: *Ensaios sobre literatura*. Trad. Leandro Konder, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. s/d.

espacial e, por conseguinte, cosmogônica. “(...) É por isso que, quando se toma posse de um território – isto é, quando começa sua exploração –, são realizados rituais que repetem de maneira simbólica o ato de Criação: a área não-cultivada é primeiro cosmicizada, antes de ser habitada. (...)”²⁷³ Tudo isso com a finalidade de –enquanto forma textual romanesca- reorganizar o caos que representa um espaço não-ritualizado e, por conseguinte, tratar do caos da contemporaneidade que não tem ritos – na visão de Lu – e os procura no passado. Para tanto, o autor tem a consciência é quer deixar exaustivamente explícito de que o tecido do discurso da identidade passa insistentemente pelo tecido minucioso do conhecimento da região.

Eis aí um dos grandes desafios da forma literária, já vislumbrado pelo conto tensionado de Soromenho. Assim, “para além da cor local e seus derivados, vem ao caso agora pesquisar nos elementos da forma romance as condições de possibilidade da representação daquela comunidade especial que justamente carece de tal forma para se constituir e se ver como realidade – em suma, uma excelente explicação histórico – estrutural do porquê do papel privilegiado de instrumento de “descoberta” do país desempenhado pelo romance.”²⁷⁴

A obra enquanto forma está tentando compreender quais são os códigos sócio-espaciais que permeiam a sociedade angolana. As tradições reenviam não ao fazer, mas ao ser, não a um eterno retorno, mas a uma tentativa de compreensão de uma nova ordem no conjunto social. Tentativa que se faz, como vimos, na própria maneira de escrever o texto, assim, a nova matéria social origina uma forma de romance construída por meio do debate. De todo modo, essa visão mitificadora do espaço, da sacralização da terra, de uma natureza aconchegante, companheira, em que todos são bem-vindos e estão interligados, talvez não possa mais se ligar às abstrações de uma sociedade mais complexa e mais mercantilizada no século XX.

O espaço Lunda corresponde a uma sociedade pautada na ancestralidade que possui determinada ordem, determinada hierarquia, e sobretudo determinados valores ou ideais próprios para as garantirem. Portanto, a própria organização narrativa é também um espaço de dois movimentos narrativos, pois o romance poetiza a construção

²⁷²HAMILTON, Russell G. A utopia se despedaça. O espaço e o tempo num romance de Pepetela. In: *Lavra e Oficina*, Luanda, II série, (10): 10-12, 1999.

²⁷³ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. José Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992, p. 21.

²⁷⁴ARANTES, Paulo. Nação e reflexão. In: *Moderno de nascença. Figurações críticas do Brasil*. ABDALA, Benjamin & CARA, Salete de A.(Org) São Paulo, Boitempo, 2006. p. 35-36

da Mussumba, que outrora fora narrado pelo discurso da conquista, e põe lado a lado os resultados dessa nova cidade: poluição, superstição, tradição.

Para Henrique de Carvalho, por sua própria formação, pela política de terra conquistada, o “mundo que os Lundas significam” teve apenas o significado de exploração das alteridades. Assim, no romance, à medida que temos conhecimento do passado, a organização narrativa faz-se reiteradamente também como um espaço de dois movimentos temporais, pois, se em um gênero temos o espaço Lunda a ser explorado em todos os seus aspectos, no romance esse mesmo espaço é resgatado para problematizar a situação atual de um país. Descrever o mundo idealizado que ainda não fora corrompido pelo colonizador para perceber as contradições do narrar um mundo moderno (1999) que se identifica com as ideologias do colonizador, pôr em tensão as exigências de Cândido. Vejamos como um dos personagens de *A geração da utopia* reconhece que existem duas Angolas que permanecem, mesmo depois da independência:

Há duas Angolas, elas de defrontaram. Duas Angolas provenientes dessa cisão da elite, a urbana e a tradicional. Isto de forma grosseira, é evidente, porque sempre houve pontos de passagem entre os diferentes sectores. Felizmente nesta guerra houve um empate, nenhuma destruiu a outra. Mas continua a haver duas Angolas. Temos de tapar esse fosso, voltar a criar as pontes.²⁷⁵

Embora a narrativa acima tenha sido escrita na década de 90, ela foi percebida ficticiamente por Aníbal, um personagem que desde 1960 participou ativamente tanto dos ideais da Casa dos Estudantes do Império²⁷⁶, como da luta armada pela independência, viu nascer o país, experimentou e acreditou num projeto socialista. Tudo isso para perceber que os impasses vistos aqui neste subcapítulo não se esgotam na

²⁷⁵PEPETELA. *A geração da utopia*. Lisboa: Publicação Dom Quixote, 1992. p. 306

²⁷⁶Segundo vários depoimentos colhidos por Marcelo Bittencourt, dos quais destacamos o de José Maria Nunes Pereira: “O papel principal da Casa era um papel um pouco semelhante ao da infância dos futuros militantes, aquele período da nossa infância da geração dos anos 50 (...) Essa gente em Angola convivia ainda juntos, o colonialismo moderno, (...) que iria separar mesmo as classes sociais de menor poder de renda, brancas das mestiças e das pretas, esse colonialismo ainda não tinha chegado. (...) Havia uma certa convivência racial e uma partilha de valores culturais, valores éticos, estéticos muito grandes. Daí, na literatura angolana, (...) o que identifica mais o mestiço, branco, o preto é a nostalgia do tempo da infância, em que todos brincavam juntos, esse é o problema, o grande desafio. Todos nós queríamos voltar a poder fazer um grande desafio. (...) A Casa, por outros mecanismos, permitia a sobrevivência dessa convivência. (...) Ali nós tínhamos de volta brancos, mestiços e pretos dividindo mesas, dividindo conversas, dividindo namoradas, dividindo divisões, oposições ideológicas. Então, a Casa foi muito importante, na medida em que criou um caldo de cultura, de convivência, de engajamento ideológico de pretos, mestiços e brancos no geral (...) De certa forma agregou, facilitou uma certa homogeneidade na consciência nacional, não digo independente de ser branco, mestiço ou preto, mas apesar de ser e com o

narrativa de Pepetela. Lunda e Luanda, a cidade e o meio rural, dois mundos em debate no texto *Lueji: o nascimento dum império*. A primeira é representante do legado de uma filosofia e vivências pré-coloniais, e a outra é um espaço ambíguo que debate o duplo que Angola se tornou. O interessante é que esse duplo é sempre resgatado por um cuvale que renega as credices, mas insiste em dançar os passos de seu grupo etnolingüístico:

“— Não queria voltar ao mesmo, mas francamente, Lu, vocês desiludem-me. Brincam com essas coisas, uns brincam, outros não, mas dizem que brincam... E não vêem as conseqüências. Imagina os bailarinos que vieram da Lunda. Não têm o vosso nível de instrução. Acreditam totalmente no feitiço. E que vão dizer quando para lá voltarem? Os artistas da cidade também acreditam, até põem panela com água para afastar os cazumbis. Isso reforça as suas credices e vai lhes dar um argumento fortíssimo para convencerem os seus lá na Lunda. Ora os artistas têm uma responsabilidade muito grande na educação do povo. Pelo que dizem ou criam e pelo exemplo. E é esse o exemplo? Gostava que pensasses nisso, Lu. O que pode ser uma brincadeira na cidade, sem mais conseqüências, é de uma importância terrível no campo. Luanda tem de começar a pensar em termos do resto do País, não viver só para si.”(*Lueji: o nascimento dum império*, p. 455.)

O ponto de vista de Cândido é rebatido por Jaime:

“Mais um a engrossar a tribo dos anarquistas – suspirou Jaime.
— Como querem fazer um país com cada um a agir como pensa e se marimba para o coletivo, para as regras seculares e sagradas?” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 451.)

Em alguns excertos expostos neste subcapítulo as formas seculares e sagradas foram lembradas nas cerimônias que fizeram parte da construção da nova capital e tiveram a finalidade de sacralizar o espaço e se apropriar da energia positiva que emana da natureza. Assim, o espaço narrado é descrito na narrativa a partir de todas as insígnias necessárias à circunstância de reconhecimento por parte de Luanda e de vitória por parte da Lunda. Nesse sentido, à medida que Lueji repete um gesto ancestral, ela reatualiza o momento de criação, à medida que Lu, junto com o interlocutor, recupera esse momento e reconhece a cosmogonia de outrora, como diz Inocência Mata: “... portanto, através do fundamento do verossímil e não do verídico, o império de Lueji expande-se em conotações e significações para além da sua territorialidade geográfica (e política, obviamente) para construir uma territorialidade espiritual recortada por uma

facto de ser preto, mestiço e branco, ela homogeneizou, (...) antes da formação, a socialização. BITTENCOURT, M. Op. Cit. p. 156-157.

identidade sociocultural”.²⁷⁷ Mas, agora, o cuvale Cândido exige que Luanda – herdeira do campo – dê o exemplo para o resto do país, pois a capital “acredita no feitiço”, “põe panela com água para afastar os cazumbis”. Cândido não assume a sua cultura e não suporta o peso do que agora tem que se construir como um país.

De qualquer maneira, o movimento fundamental é o da memória que resgata tudo aquilo que possa propiciar a compreensão dos caminhos percorridos. No espaço está contida uma carga aural de memória mítica, não somente ao carregarem consigo as mahambas, como também o fato de a nova Mussumba ser em forma de cágado – a questão está em como pensar em termos do resto do país, não viver só para si se o próprio “evoluído” abraça a cultura de seu próprio grupo etnolingüístico e não consegue executar os passos de dança ao lado de Lu; na narrativa, Cândido dança sozinho e Lu tem que se adaptar a partir dos passos cuvale.

A forma instaura-se como ruptura e, nesse sentido, vale reiterarmos as palavras de Mary Louise Pratt de que “o legado do colonialismo não foi a modernidade, mas as ordens sociais heterogêneas que são a norma do mundo ex-colonial”.²⁷⁸ A heterogeneidade denuncia uma tensão entre campo (coletivo, tradição e organização) e cidade (progresso, modernização, desenvolvimento, caos), o que evidencia uma divisão e um conflito de impulsos ainda não resolvidos, que a narrativa permite encarar em seus próprios termos, pois a forma foi produzida pelo processo social, daí a postura de Cândido. A experiência da Lunda transformando-se em Luanda é a forma desse romance histórico, em suma, a herança do passado não é entrave à expansão do moderno, mas parte integrante de seu processo de reprodução, contanto que agora esse processo seja debatido pelos angolanos. A forma (d)enuncia – de imediato – a reinvenção de uma estratégia que consiste em articular a sua ficção com as exigências de um pensamento novo diante do país real, que se tece no texto como um país em conflito.

Enfim, para retomarmos as nossas questões primeiras de como é possível a conexão de um passado rural com a existência contemporânea cidadina? Como ler um espaço que está intimamente ligado à lógica do Muantiânvua e agora tem de arcar com a lógica do capital? Como o país deve recuperar valores passados sem assumir uma posição apenas regressiva? Em que condições? foi necessário mostrar em que medida a

²⁷⁷MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*, Lisboa: Mar Além, 2001. p. 206.

²⁷⁸PRATT, Mary Louise. Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante? In: *Literatura e História: perspectivas e convergências*. São Paulo: EDUSC, 1999. p. 50.

obra tenta trabalhar o mundo de Lunda-Luanda: as superstições ao lado das falsas promessas do estrangeiro e o mundo mestiço que tem de conviver no ambiente urbano. A conexão de um passado rural com a existência contemporânea citadina é possível apenas diante da compreensão do mundo que significaram e que significam, o que pôde ser visto através do ponto de vista dos bailarinos e do Físico Carlos Muana. O espaço que está intimamente ligado à lógica do Muantiânvua e agora tem de arcar com a lógica do capital só pode ser lido ao tentar estabelecer as “pontes” que aqui no romance são estabelecidas através da própria forma e da reflexão diante dessa nova ordem. O país deve recuperar valores do passado sem assumir uma posição regressiva, segundo Lu, para “buscar força para lutar no presente. Só para isso serve o passado.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 415), no entanto, é preciso cuidado para não se eximirem do que foram, como quer Cândido. O mundo que significam deve fazer parte do que querem *ser e ter*.

Contudo, o desenvolvimento da cidade levou ao desenvolvimento do estilo de vida urbano, uma influência fundamental na formação da sociedade contemporânea que parece relacionar-se de muitas maneiras com a subjetividade de Lu. A questão que veremos no subcapítulo seguinte é que se o “nosso espaço é outro” como resolver os conflitos atuais que se manifestaram com a colonização e estão ainda por serem resolvidos na atualidade. Se o espaço na década de 80/90 é de ruptura e de debate, como conciliar o legado do mito coletivo, herança da Lunda, com o mito individual, herança do ocidente?

4.3 Os nossos mitos são outros

*A intenção de um lado
uma proposta vaga
uma moral herdada
Do outro lado
o curso das palavras
os sons
e os gestos
seguidos uns aos outros
um som
que obriga a um gesto
e gera um som liberto
que o confirma
Um bolbo de emoção
autônomo de força para florir
à revelia da intenção primeira*

(Ruy Duarte de Carvalho – *Aprendizagem do dizer festivo*)

Para adentrar a narrativa pepeteliana foi preciso inicialmente compreender a partir de quais premissas ela foi construída. Assim, interessou-nos no subcapítulo acima a dualidade campo–cidade não enquanto determinante da obra, mas como um motivo que debate questões reais da contemporaneidade angolana (1989). Aqui neste subcapítulo levaremos em consideração as contradições advindas dessa cisão, a dualidade mito coletivo *versus* mito individual. O problema da forma aqui é um problema das relações entre o coletivo, representado por Lueji, e a individualidade, representada pelo mito artístico Lu.

De imediato, pensar no mito exige que se estabeleça um sentido atribuído a esse conceito, tarefa que, segundo Mircéa Eliade,²⁷⁹ um dos principais estudiosos da matéria, não é nada simples, uma vez que, dada a multiplicidade de tipos e funções do mito, dificilmente poderíamos chegar a um denominador comum apto a unificá-los. De acordo com Mircéa Eliade, a definição “menos imperfeita” é a que descreve o mito como uma história sagrada que narra uma ação praticada por entes sobrenaturais num tempo primordial, dando origem a alguma coisa (o cosmos, uma ilha, um animal, uma planta, a morte, etc.) cuja existência é uma realidade passível de ser verificada ainda no momento da enunciação do mito (Eliade, Mircea. 2004, p. 11-12).

Logo no início do romance ficamos sabendo por Kondi que Lueji é descendente de um ente sobrenatural:

“— Assim está escrito no ngombo de Kandala... Lueji, tomei uma decisão. O lukano não pode passar para fora da minha família, essa é a tradição dos Tubungo. Nós

²⁷⁹ ELIADE, M. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva. 2004.

descendemos directamente de Tchyanza Ngombe, a mãe Nhaweji, a grande serpente que criou o Mundo, assim como o fogo e a água. Nenhuma outra linhagem descende directamente dela, tu sabes. Mas os teus irmãos não merecem o lukano. Como fazer? Só há uma solução. Entrego-te o lukano.” (Lueji: *o nascimento dum império*, p. 20.)

Os mitos fundadores surgem do desejo de guardar uma memória comum, da necessidade de inventar, no sentido de descobrir, um passado exemplar para reconhecer modelos e, aqui no texto, debater a identidade da nação. Lueji – descendente da “grande serpente” – faz parte de um mito de origem concebido no século XVI e interessará a Lu-personagem às portas do ano 2000, por narrar o seguimento do que é visto como uma realidade ancestral, pois Lueji seria sua centavó.

O mito é compreendido pelas comunidades que o criam como uma história verdadeira; a sua função é sagrada, visto que repõe os gestos paradigmáticos da criação e dos acontecimentos grandiosos que um dia tiveram lugar impondo ao espaço o exemplo e o conhecimento que o povo tem hoje, e é nesse quadro que se tece a história de um povo e seus fatores de diferenciação no que concerne ao domínio da filosofia, sensibilidade e mundivisão. No texto, o mito é bem-vindo porque pretende não somente conjecturar sobre quem são, de onde vieram, mas também discutir para onde vão diante da fatalidade histórica que lhes foi imposta, entender qual o lugar que Angola ocupa num tempo em que “manusear o caniço” está em forte confronto com o espaço tecnológico que o cerca.

O romance *Lueji: o nascimento dum império*, publicado em 1989, requer uma visão de mundo centrada nas relações sociais entre indivíduos, e isso envolve a percepção de que os tempos mudaram, porque, no século XVI – segundo a narrativa –, o indivíduo era totalmente voltado para o coletivo, como elemento dum quadro cujo significado depende de entes sobrenaturais como a mãe Nhaweji e Tchyanza Ngombe.

Mas por que tratar do mito numa obra contemporânea? O mito nos ajuda a descobrir os conflitos ocultos da sociedade moderna²⁸⁰ (século XX) e vê-los com toda a

²⁸⁰Mia Couto ao ser perguntado numa entrevista “como se vê como criador e promotor dos mitos moçambicanos” responde: “Ninguém, em bom senso, escreve um livro com intenção de ser criador de coisa tão séria. *Macunaíma*, confesso, causou uma impressão fortíssima em mim. Mas não li nele os mitos fundadores do Brasil. Aquela era uma nação de Mário de Andrade, feita de fantasmas e personagens que procuravam com urgência o teto de uma entidade maior que eles próprios. Isso também ocorre com os personagens de *Terra Sonâmbula*: o menino e o velho, que vivem dentro do ônibus queimado e vão lendo um caderno de um sobrevivente, notam que, cada vez que lêem, a paisagem mudou em volta. É o sonho que faz mover a estrada. Num país em que a estrada tinha morrido.” Entrevista concedida a Ubiratan Brasil. (Disponível em <http://www.estadao.com.br>. Acesso em 16 de junho de 2007). Pepetela não criou o mito, mas recuperou mitos fundadores em Angola e, ao mesmo tempo, tenta compreender qual é a funcionalidade da recuperação desse mito na modernidade. Se, tal como crê Mia

carga contraditória que chega a Angola. Ora, Lueji representa o mito coletivo e Lu, o mito individual, a começar pelo nome monossilábico de Lu.²⁸¹

Os mitos de Lueji podem ser vividos na coletividade no século XVI, mas não mais na individualidade²⁸² do século XX, portanto é imprescindível tratar de um assunto arraigado a toda filosofia e mundividência de Angola, não para negar a validade do mito, mas para dizer o que fazer com ele, pois agora temos um mundo basicamente centrado no homem e no qual o indivíduo é responsável por sua própria escala de valores sociais, morais e culturais. Nesse sentido, o romance destaca-se por utilizar uma experiência passada como a causa da reflexão presente e debater sobre qual é ou deveria ser a imagem de Lu enquanto partícipe de uma nação, com o legado de um discurso imperial que não a inclui ou com uma memória oral desvalorizada ou que tende a desaparecer. Fazemos das perguntas de Ana Mafalda Leite as perguntas personificadas na personagem Lu: “quais são os registros Históricos que suportam a História de Angola? A História colonial? A História oral?”.²⁸³ O romance não responderá tais perguntas, mas as debaterá enquanto forma. Para tanto, a narrativa põe em cena a personagem Lu, que retoma o mito do ancestral para pôr em debate a produção de uma nova forma social que está atrelada à sua tradição oral.

Couto, em *Macunaíma* “aquela era uma nação de Mário de Andrade, feita de fantasmas e personagens que procuravam com urgência o teto de uma entidade maior que eles próprios.” Penso que a recuperação do mito aqui no romance *Lueji: o nascimento dum império* também é feita de fantasmas e personagens que procuram tanto no passado como no presente aquilo que são/foram, nunca sem tensões internas ao texto.

²⁸¹Aqui estamos lembrando a reflexão de Ian Watt sobre a maneira pela qual o romancista ocidental/inglês tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-a de maneira particular. Essa reflexão é bem-vinda num romance angolano se pensarmos que todos os nomes estão voltados para o coletivo e têm um significado. Parece-nos que, ao batizar a personagem de Lu, se por um lado o autor quer fazê-la especular com Lueji, por outro lado sugere que Lu deve ser encarada como indivíduo particular no contexto contemporâneo, ou que pode ser qualquer uma. A importância do nome aparece no romance quando Lueji resolve perpetuar o nome do filho Yanvu: “Se o filho de Yanvu for Yanvu em tudo, no nome e no parentesco, então ele pertencerá à minha linhagem. E o filho dele também. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 463). WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19

²⁸²O surgimento da cidade trouxe as contradições do mundo ocidental para o cenário angolano, o individualismo foi uma dessas contradições. Segundo Ian Watt, o termo individualismo surgiu em meados do século XIX. Para o teórico inglês, o individualismo “pressupõe toda uma sociedade regida basicamente pela idéia da independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de pensamento e conduta do passado designado pelo termo ‘tradição’ – uma força que é sempre social, não individual”. O individualismo, ainda segundo o autor, tem sua causa no advento do moderno capitalismo industrial e difusão do protestantismo. Tais reflexões são bem-vindas, sobretudo se pensarmos não somente em Lu como também em Uli, que é marcado fortemente pela idéia de pecado, tanto que pensa ter uma relação incestuosa com Lu. WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 55-56.

²⁸³LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003. p. 108.

O romance *Lueji: o nascimento dum império* recupera – já a partir do título – o mito nacional, e tal mito será trabalhado minuciosamente no corpo da obra. Ignorar tal minuciosidade dentro do texto seria deixar de perceber que a própria narrativa só se constitui como uma forma de debate ao expor reiteradamente a história da cultura tradicional angolana. Dentro do texto aparecem as contradições que serão abarcadas por um romance que contraria a forma textual do ocidente, pois aqui em *Lueji: o nascimento dum império*, conforme já dissemos, o romance não somente se alimenta da tradição oral – veiculada pelo coletivo – como também nasce dela, só que agora dentro de uma sociedade cujos membros devem estar voltados para si mesmos. A novidade desse texto não reside apenas em colocar a tradição oral ao lado de uma narrativa contemporânea, mas numa tentativa de criar, debater a expressão nova de um país novo.

A bailarina Lu, professora de biologia no ensino de base, personagem de personalidade intuitiva e passional, aguçada pelas histórias da avó, preenche todas as condições colocadas por Lukács, na *Teoria do romance*, em relação ao herói romanesco: Lu é personagem movida pela busca; é um indivíduo problemático; pode ser vista como representante da problemática de seu tempo. A personagem sente a necessidade de conhecer melhor as suas origens ancestrais e afirmar sua identidade. Concomitantemente, Lu vai buscar em Lueji inspiração para um bailado. A forma romance desenvolve a existência de uma relação entre uma verdade mítica embutida numa realidade histórica contemporânea, ao passo que o bailado impõe a essa realidade uma significação de caráter artístico – o balé – e impõe a essa mesma arte um caráter europeu, porque, apesar de Lueji ser um bailado moderno a partir da dança tradicional, precisava da base clássica sobretudo para a dança de pares. De qualquer forma, a parceria como Uli é rompida e Lu, ao dançar com Cândido tem que criar passos individuais: “deixa-o criar e cria tu depois a partir dos movimentos dele.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 440)

De imediato, reitera-se no texto a pergunta: como conciliar o mito coletivo pautado nas tradições da coletividade com o mito individual, herança ocidental? Por que é preciso uma dança européia para representar o que são? Só a forma romance pode problematizar tais questões, principalmente por que “foi uma época em que se discutiam muito os caminhos do bailado nacional”. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 169.)

Assim, a nós é oferecida a possibilidade de reflexão e de discussão ao vislumbrarmos a forma literária como resposta histórica. O romance degrada a noção ou a imagem do “eterno retorno” porque o passado não é mais possível dentro da

contemporaneidade, ainda que a contemporaneidade exija a compreensão do passado, pois “havia os elitistas que diziam só o *ballet* clássico, europeu, é digno duma escola, os mais avançados entre os elitistas faziam uma concessão ao chamado *ballet* moderno, com incursões pelo jazz. E havia os tradicionalistas, tentando com a mão fazer parar o tempo, que apenas admitiam as danças camponesas africanas. Os tradicionalistas invocavam as raízes bantas, tudo o mais era estrangeiro, alienante. Discussões acaloradas naqueles tempos dos dez primeiros anos da independência”.(Lueji: *o nascimento dum império*, p. 169.) Contudo, à medida que o desenvolvimento da sociedade burguesa foi tornando cada vez mais precária a possibilidade de uma integração harmônica entre indivíduo e meio social (por conseguinte, a formação e o desenvolvimento de sua personalidade sob as condições históricas vigentes), a escrita vai também gradativamente, assumindo um posicionamento cada vez mais crítico em relação ao espaço angolano.

Ao lado de elitistas, moderados e tradicionalistas, no que diz respeito ao balé, temos também o “chamar a chuva”, ou seja, no romance, a discussão torna-se pertinente porque o debate instaura-se a partir do momento em que Angola encontrava-se ainda nos seus primeiros passos e a terra não havia sido profanada pela irreversibilidade do tempo colonial. O processo de mitificação de Lueji se processa no texto de forma gradativa, não raro, através de uma subversão do real. É o caso, por exemplo, de Lueji quando eleita rainha da Lunda ter que –em prol do coletivo- “chamar a chuva”, segredo revelado pelos antepassados. Lueji se pintou de pemba e fez todas as operações secretas que lhe ensinara Kandala, invocou os espíritos dos antepassados, recitando as ladainhas devidas a todos eles e:

“Quando as primeiras gotas caíram, Lueji respirou fundo o cheiro da chuva que a ela se antecipava, e avançou para onde estava a liteira, na mão a rosa de porcelana. Os carregadores da liteira, molhados pelo frio da chuva, aclamaram-na. Se deitaram no chão e passaram terra pelos braços em saudação. Nos olhos atônitos se via o muito respeito e temor que deviam a um chefe tão poderoso, que diz antes o que vai fazer, tanta é a certeza da sua força. O barulho da chuva a cair no capim dos telhados e a formar charcos nas ruas de terra vermelha despertou os habitantes de Mussumba. De modo que, ao entrar na capital, Lueji foi acolhida por uma multidão de seres rendidos à sua força e as aclamações subiam aos céus espessos e frios, mas ninguém sofria com o frio e a chuva, rendiam homenagem à rapariga que salvara as culturas e as gentes. Mais tarde, quando o povo correu para as lavras ver o milagre da chuva molhar os sulcos onde estavam as sementes e Lueji se limpou e cobriu com uma pele de onça para aquecer o corpo, apareceu Kandala. Se atirou no chão, os braços bem esticados para a frente.

— Saúdo a filha de Kondi, a grande soberana dos Tubungo. (Lueji: *o nascimento dum império*, p. 64.)

Lueji tem um Kandala ao seu dispor. Ele é aquele que domina a arte da adivinhação, é o guardião das tradições, o mais sábio da linhagem e de toda a Lunda, o grande conselheiro e o único que podia adivinhar o futuro, domina o ngombo (cesto mágico de adivinhações) e ensina a Lueji a arte de trazer a chuva. No entanto, Lueji só é reconhecida como soberana ao demonstrar que foi uma boa aprendiz e que tanto os espíritos ancestrais estavam ao seu lado como também toda a força da natureza. O ser lunda vivia numa paisagem imutável regida apenas pela alternância das estações, e numa hierarquia bem definida da ordem social e moral cuja aglutinadora é Lueji, a Mussumba, o Kalanhi. É preciso esmiuçar o passado a fim de fazê-lo válido no diálogo do presente.

E para estabelecer esse diálogo sai a “soberana dos Tubungo” e entra Lu, o mito artístico, “no seu passo gracioso de bailarina. As pessoas viravam a cabeça para apreciar o jogo subtil das ancas e o lançamento das pernas longas descendo para a Baixa de Luanda. Irresistível”. (*Lueji: o nascimento dum império* p. 26). Esta personagem marcada pela sensualidade, há que se integrar à nova ordem econômica, ao mundo do trabalho como professora de biologia, mas falta ainda uma entidade afetiva que a nova ordem social não pode suprir: o clã, os tubungos, as amilombes. Lu é responsável pela determinação de seu papel econômico, social, político e religioso, mas não consegue dar conta da responsabilidade de um ser individual “só porque a avó viera de lá para Benguela e encheu a infância dela de lendas e estórias de feitiços, cuidado menina, teu pai não acredita porque é branco, mas eu vi muita coisa, vivi muito, sabedoria antiga, não despreza só”. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 27.)

No seu percurso solitário de pesquisadora, Lu não se satisfaz com a memória em arquivo do Dundo e do Museu Histórico de Luanda. Então, vai em busca da avó em Benguela. A avó de Lu, como memória presente, é uma herdeira das várias tradições lundas: conta histórias dos antepassados, recita provérbios, acredita nas ervas de tia Augusta e dá um talismã para Lu reforçando sempre a idéia de terreno mestiço do qual a neta faz parte. Enfim, a avó é um reduto da memória ancestral e vem unir-se a Iala Macu e Mutombo Muculo nessa volta ao passado.

Ainda que Lu carregue dentro de si as “memórias da avó”, a personalidade de Lu é em grande parte fruto das orientações sócio-psicológicas dum individualismo do século XX com o qual ela tem de viver. Parece que o atrativo de sua busca pelo conhecimento do passado se deve sobretudo aos efeitos de outro fator importante: a

impossibilidade da conciliação, que a própria narrativa não resolve, mas põe na fala de um narrador onisciente, os antepassados da Lunda também opinam ao lado da Diretora do bailado no presente:

“A música que entrava nos ouvidos de Lueji mal a deixava escutar as palavras dele. Também não era necessário, pois as adivinhava nos lábios do homem amado. No meio do arco-íris por cima do rio passava agora a silhueta inconfundível do homem da Lua, segurando seu longo arco e a machadinha de mando. Faltava apenas retesar o arco e fazer a flecha partir, zunindo, zunindo, até atravessar o Sol, numa curva larga de toda a vida. Que magia não era possível, ali, naquele momento?

— Agora só falta falarmos com o meu irmão. Irás comigo.

— Falar com Tchinguri? Quando?

— Quando estiver às portas de Mussumba. E se os espíritos de facto estiverem comigo, não haverá sangue, como falou o ngombo de Kandala.

— Qualquer cesto serve para ngombo de Kandala.

— Não – insistiu Lu. — Tem de ser um verdadeiro. Isso é muito importante:

— Não vejo a importância – repetiu a Diretora. — No palco nem se nota se é um ngombo ou um cesto vulgar.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 353.)

E o debate se dá por uma apresentação detalhada do ambiente em que em tempo e local interpenetrados desenrola-se a ação das personagens, narrada tanto por meio do discurso indireto livre como do discurso direto, tudo isso para fornecer a ligação necessária com o restante da estrutura narrativa, sem deixar de lado a fusão temporal que nivela passado e presente. Tal modo de narrar dirige a nossa atenção para o importante problema de se identificar o ponto de vista do narrador. Quem começa a contar é um narrador onisciente que parece dialogar não somente com as personagens do passado como também com os personagens do presente.

Os pensamentos de Lueji unidos aos pensamentos de um narrador onisciente ao lado das imagens pessimistas do presente se processam no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre o presente e o passado. Assim, a forma textual permite-nos participar da própria experiência histórica da personagem: o código do cesto é desmistificado, a crença reelaborada e o princípio inicial são reinventados na contemporaneidade, pois agora “qualquer cesto serve”. A narração torna-se assim padrão plano cujas linhas se fundem, com simultaneidade para debater qual é o equilíbrio que se deve ter para conciliar a herança da metrópole com a herança africana, ou seja, se “qualquer cesto serve”, o que se deve pôr no lugar? Para Lu não é suficiente qualquer cesto; para a Diretora do bailado, isso é insignificante. Portanto, a questão não é mais somente como conciliar o mito coletivo representado por Lueji e o mito individual – herança ocidental,

representado por Lu, numa sociedade moldada pelo coletivo, mas como essa cisão pode gerar um mundo novo, ou como será o “ngombo” do futuro.

No imbricamento do foco narrativo, quatro séculos depois, o ngombo é transformado em um cesto vulgar e através dum narrador-personagem que participa do enredo também nos mantemos informados à mesma medida que informa-se²⁸⁴ sobre a trajetória da bailarina Lu. Se Lueji é a personagem do passado, Lu é a personagem do presente (do amanhã), vive na sociedade angolana do pós-independência. A vida de Lueji se divide entre os desejos da infância e o reinado, enquanto a vida de Lu se divide entre o trabalho (dá aula de biologia) e o balé, mas “desiste de descobrir os segredos da vida, dela só queria o movimento” (*Lueji: o nascimento dum império* p. 47). A forma romance trabalha exaustivamente a oposição entre indivíduo, de um lado, e a sociedade e suas normas, de outro, ou melhor, os resultados de uma cidade capitalista tardia ao lado de uma sociedade ainda moldada pelos valores do meio rural no qual é preciso chamar a chuva e a crer em entes sobrenaturais. Dessa forma, se pensarmos numa literatura ocidental, sabemos que antes havia um modo de narrar que considerava o mundo como um todo e conseguia representá-lo. Depois perde-se este ponto de vista fixo; e passa-se a duvidar do poder de representação da palavra: cada um representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes, é uma minúscula parte de uma realidade só dele.²⁸⁵ Nesse sentido:

O romance traduz essencialmente o trajecto realizado por um indivíduo a fim de realizar uma totalidade, uma coerência, um ser cuja imagem ele transporta no fundo de si. Aventura condenada ao malogro, porque já não existe medida comum, já não existe medição possível entre a alma do herói e um mundo regido por “valores mercantis”. Essa contradição, que o romance dos tempos modernos tem, como seu papel fundamental, de resolver, faz da personagem romanesca um ser problemático. Com efeito, diferentemente do herói épico, cujas proezas ilustram valores que o mundo reconhece, o indivíduo romanesco vê o impossível erguer-se diante de si, enquanto o possível existe sempre dentro de si. (...). A personagem romanesca (...) está sujeita a constantes modificações, e contudo permanece no mesmo lugar: desenvolve incessantes esforços para conciliar um plano de valores e um plano de existência que a realidade

²⁸⁴Tal narrador que, no decorrer do romance, apresentar-se-á como escritor que persegue Lu com a finalidade de escrever um livro: “Sim pela estória que inventaste. Lu, deixa-me escrever um livro sobre isso. A tua visão da Lueji, como está no roteiro. Desenvolvo num romance. Ela lançou uma gargalhada. De alívio? Olhou sorridente para Cândido, que retribuiu, abrindo as mãos.” No decorrer da leitura existem indicações de que tal escritor é o narrador do livro. “— Claro que pode. Isso foi só feito para um bailado. Pode fazer daí um livro, até fico muito satisfeita.” PEPETELA. *Lueji: o nascimento dum império*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997. p 466.

²⁸⁵ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

histórica (essencialmente econômica) há muito tempo desuniu irremediavelmente. A harmonia a que o herói de romance aspira encontra-se atrás dele.²⁸⁶ (Grifamos)

As novas exigências modernas tais como o trabalho e o balé afrouxaram os laços familiares e Lu foi obrigada a viver sozinha, mas não se acostuma com o novo sistema, pois são somente “os políticos, os que acreditam na verdade eterna, enquanto não a mudam segundo os seus interesses. Lu nunca teve certezas, sempre balançando entre o mundo dos amigos do pai e as crenças da avó, depositária do saber lunda, e isso a tornava frágil”. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 120.)

As incertezas de Lu são perfeitamente compreensíveis diante dum processo histórico perturbador e uma paisagem em modificação, principalmente se lembrarmos que sai o lago oval preenchido de rosas de porcelana e entram as plataformas de petróleo. Trata-se da sobrevivência do sentimento humano num contexto de expropriação daquilo que parecia mais real: o mundo da avó. Lu é o resultado da cidade e o choque entre as contradições da cidade e da ancestralidade do passado. Busca tal ancestralidade na infância:

“A visão da casa de Benguela tomou conta do seu cérebro, aquela casa onde nasceu, dando para o leito seco e vinha se depositar nas folhas das mangueiras e sape-sape do quintal. Por isso as janelas viradas para o Casseque estavam sempre fechadas, o que aumentava também o frescor dentro de casa. Uma casa que mais parecia um quarteirão. De fora só se via uma parede com duas portas e oito janelas, parede que se prolongava por um muro e toda a volta. No lado oposto à entrada principal, havia um portão suficientemente grande para deixar entrar um caminhão. Era no interior do muro que tudo se passava, bem protegido pelos cacos de garrafa que brilhavam no topo. Havia a casa principal, com muitos quartos uns a seguir aos outros, em comboio, e com uma enorme varanda interior a todo o comprimento, onde se serviam geralmente as refeições. A ala direita tinha as dependências, quartos de arrumação, lavanderia, cozinha. Da varanda se passava sem transição para o quintal, sombreado pelas pitangueiras, goiabeiras, nonas e mesmo um imbondeiro, cujo tronco só cinco adultos de braços esticados podiam abraçar. Do lado esquerdo do quintal havia a horta, com todos os legumes, de que viviam. Do lado direito havia os canteiros de flores, dalias, archotes, rosas de porcelana, rosas vulgares, cravos. Ao fundo, as capoeiras com patos, galinhas e coelhos. Antes do seu nascimento, a cidade expandiu-se para Sul. E o movimento continuou depois da independência, quando ela nasceu. E sem se dar por isso, a casa-quinta estava dentro da cidade.” (*Lueji: o nascimento dum império*. p. 155-158.)

A personagem Lu refugia-se na família – no espaço da casa, outrora porto seguro, onde se movimenta e vai adquirindo contornos definíveis. E é a partir desse espaço familiar que a personagem intenta reconstituir sua identidade individual. Mas essa reconstituição do “eu” simultaneamente tenta conciliar um mundo interior que se

²⁸⁶ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Trad. Ana Maria Lisboa: Estudos Cor, 1971. p. 122-123.

fragmenta num caos coletivo cujo reflexo visível é a tentativa desesperada de atração e de fusão entre o espaço e o ser que não deixa de ser representação aglutinadora da integração coletiva. A infância aqui é confiança na reconstrução do corpo histórico fragmentado. Assim, Lu está sofrendo as angústias do individualismo e uma anomia da qual nem sempre se dá conta, pois é suscetível à influência de um espaço outrora articulado numa vida coletiva.

Existe uma associação a uma fase perdida, e a associação entre felicidade e infância que abraça a dualidade campo e cidade. A infância é preenchida da família, pelas folhas das mangueiras, pitangueiras, goiabeiras, imbondeiro, hortas, patos, galinhas, coelhos, mas a cidade foi se formando com a guerra, aliás o pai de Lu herdou a casa e o terreno quando o pai dele morreu. Lu não conheceu o avô vindo da Beira, desterrado para a colônia por se opor à ditadura de Salazar, em 1932. O período específico do passado da infância, agora ligado a uma identidade perdida.

A origem da casa é envolvida pela natureza; a casa denuncia um momento de transição, exprime sentimentos contraditórios, pois a avó tem as credices do passado que são repudiadas pelo pai branco de Lu. A velha e a nova ordem habitam o mesmo espaço. O espaço da casa foi mistificado por Lu e desmistificado pelo derredor da cidade, tornando-se sinal visível de uma nova ordem, muito embora tal ordem estivesse constantemente sendo reconstituída pela formação política e econômica de uma nova forma econômica e social.

A personagem Lu tem o poder de captar os outros sob seu sentido mais revelador, o de seu próprio mundo; ela soube escutar e contar, revelando assim ao leitor a vida ancestral naquilo que ela tem ao mesmo tempo de mais nu e mais mascarado. A bailarina sente a necessidade de conhecer melhor as suas origens ancestrais e afirmar a sua identidade. Para tanto, ela segue o impulso e busca suporte nas tradições aprendidas com a avó, apesar de o contexto social moderno as renegar:

“A ligação com a avó sempre tinha sido muito forte, mais que com a mãe. A velha tinha paciência, falava, falava, e ela ouvia. Lendas, estórias de cazumbis, enfeitiçamentos, provérbios, a família e os antepassados, os conhecidos e os míticos, tudo era pretexto para a avó lhe falar. Talvez por isso cada vez mais lhe lembrasse a velha, à medida que se afundava em tristezas. Pensando bem, a procura da avó começara bem antes, tinha sido em Paris. Foi lá também que sinteu a sério por Lueji. Efeitos da civilização pós-industrial?” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 154.)

Vivenciando um sentimento associativo (infância e avó), Lu converte lembranças específicas em “doces” visões generalizantes do passado. As imagens naturais desse

paraíso da infância parecem forçar uma relação específica, justamente em seu momento de maior certeza. Natureza, passado e infância se fundem, momentaneamente, porém, com grande impacto. A frieza do mundo parisiense a fez se interessar por Lueji, “efeitos da civilização pós-industrial? As pessoas que desprezavam os outros, nem neles reparavam ao andar nas ruas? Gente que nem olhava para o que morria de fome na esquina.” Um complexo de sentimentos e imagens na experiência de Lu que fazem emergir o desejo de um tempo outro. Mas o que se realiza então, em contraposição a essa experiência dolorosa de perda das certezas da infância, é uma maneira de sentir que também é uma maneira de escrever:

sem Marina, sem Uli, sem a dança, sem mesmo o domínio do seu corpo, por isso acendeu a luz, se sentou a custo na cama e se pôs a escrever no caderno de apontamentos frases que esculpia e riscava para de novo escrever e, no vaivém do avança e apaga, algo ia ficando definitivo, rosas de porcelana, brilhos mágicos da Lua, piroetas por cima do chingufos, vontades em choques de madrugada, *fouetés, glissades e espargattas* em ritmos de kissanje, um órgão electrónico no escuro antes do relâmpago que ilumina o lukano, frases que enchiam páginas e afastavam angústias, pois eram a própria angústia, a única, a escorrer do seu corpo exausto, agora insensível à dor provocada pelos fantasmas, oma-kisis de todas as eras, domados afinal como o forma na Cahama outros oma-kisis arrogantes da sua balofa, e Lu inscrevia e riscava freneticamente antes que viesse a alvorada empalidecer a magia daquele momento em que passado e futuro casavam parindo o presente, enquanto Lueji adormecia finalmente nos braços de Nayole, embalada por canções de infância.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 198-199.)

Como roteirista do passado e co-escritora do romance, o que encontramos em Lu não é a idealização de uma paisagem, mas o sentimento de ausência que a ordem vigente não pode suprir. O que acontece é que a perda é interna. É para poder sobreviver, como mulher que pensa e sente, que Lu precisa das reminiscências do passado representadas pelo espaço da natureza. A pergunta que Lu faz por meio da avó é onde fica a sua identificação, à medida que a ordem vai se modificando e dando origem a novas formações: o texto, tal como está configurado, deixa inferir que essa resposta existe apenas na zona do conflito:

“No entanto, aqui e ali. Lu reconhecia cheiros familiares, uma expressão, um gesto, uma cor. Sensações indefinidas que lhe diziam estás também em casa. E nunca se lembrou tanto da infância de Benguela como na Lunda, a mais de mil quilómetros de distância e sem mar. Ligação imaginária? Não eram decerto as casa vermelhas de tijolo à vista dos Diamantes, que lhe traziam essas sensações. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 354.)

Em função dessa “não identidade da identidade” de Lu, o mito readquire uma relação absolutamente nova com o tempo, pois está em sintonia com a realidade social. É justamente por essa capacidade de compreender o mundo em que vive que Lu chegou a essa crise de escolha, daí sempre a obsessão narrativa por escrever minuciosamente o que significou o passado, pois “Não eram decerto as casas vermelhas de tijolo à vista dos Diamantes, que lhe traziam essas sensações”. É como se destrinchasse a sua interioridade para, enfim, reorganizá-la.

Desse modo, a composição formal do texto permite-nos vasculhar determinada forma de organização sociocultural. E o interessante é perceber que a narrativa o faz saindo de uma tradição oral para propor uma inovação no próprio texto. Pensando junto com Raymond Williams, “o modo de composição formal é necessariamente a forma de uma linguagem social”.²⁸⁷ Nesse sentido, o texto tal como foi configurado é a forma de uma linguagem social e cultural que se encontra cindida. A cidade – aos olhos de Lu – tanto em seu sofrimento quanto em seu protesto contra o sofrimento é mediada pela referência a uma situação perdida. O valor está no passado e só aparece no presente como uma sensibilidade individual e privada.

Nessa senda, se “o romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a intersecção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos”,²⁸⁸ isso é feito sintaticamente, vale reiterar não somente pelo passado mítico de Lueji, como também por meio da fusão de vírgulas, capítulos, parágrafos e conjunções. Com essa empreitada estética, dá a impressão de querer estabelecer um equivalente temporal absoluto entre o seu romance e a experiência de seu interlocutor ao ler o livro, mas sem nunca perder de vista o poder daquela que dá título à narrativa:

“A aprendizagem de Lueji continuava, ora com Kandala, ora com Kakele. Aprendeu como presidir às diferentes cerimónias, como curar as doenças mais comuns utilizando ervas e sementes, aprendeu a História da Lunda e dos povos vizinhos, a arte da guerra e os feitos dos antecessores, os costumes antigos e os modernos, os julgamentos mais importantes. Os juízes resolviam os casos correntes, ela escutava para um dia resolver os mais graves.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 77.)

Tudo isso para dizer que Lueji se alicerça num mundo mágico em que prevalece a estética da força com a exaltação do valor sobre-humano. O chefe é aquele que tem o

²⁸⁷ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar. 1977. p. 184.

poder de comunicação com os espíritos dos antepassados, que estabelece uma ligação com o tempo dos ancestrais, criando harmonia para a comunidade. Dessa forma, compreender Lueji como um mito de origem do universo lunda equivale a interpretá-lo como a narração do surgimento do país, advinda já de uma história ancestral. Assim, Lueji enquanto mito de origem prolonga e completa o mito cosmogônico: por meio dela e de sua descendência, sabemos como a lunda foi modificada, enriquecida ou empobrecida. É preciso mostrar minuciosamente o passado e a vida (de Lu) nele encasulada, principalmente porque, para recuperarmos a fala de Zérafra, “A harmonia a que o herói de romance aspira encontra-se atrás dele.” Daí a necessidade de expor, por exemplo, detalhadamente uma caçada ao leão:

“Há muito o leão tinha sentido a presença humana em baixo dele. Se mantinha quieto, na expectativa. Sabia, a sua posição mais invulnerável era ali mesmo onde estava. Mas a gritaria e a batucada foram repentinas demais, ele se assustou, deixou o refúgio. Procurou uma saída. Deve ter pensado em atacar os homens que avançavam para ele, mas viu um bando de demónios pintados de vermelho e branco, atirando o medo pelas gargantas, e deu meia volta, como era de prever. À sua frente tinha agora só o caminho entre os rochedos e a fúria e a desorientação do barulho de mil trovoadas não o deixavam ver bem, apenas divisava aquele vulto pequeno lá embaixo com uma inofensiva azagaia na mão. Não tinha outra alternativa senão enfrentar aquele mísero homem que se situava no caminho da sua fuga. Saltou, rugindo de raiva e desespero e começou a descer a senda traçada pela natureza, mas escolhida pelo seu inimigo.

— Atirem! Gritou o adjunto de Ndumba, em cima dos rochedos. E Lueji viu, como num sonho, as flechas e azagaias saírem das pedras, caírem quase todas aos pés do animal, uma ou outra tocando na pele dele e sendo repelidas pela fúria do bicho que estremecia a cada ferroadada, as flechas pareciam era madeira que ricocheteava em ferro, só uma ou outra ousava penetrar naquela massa de carne e nervos raivosos e o leão descia, aos saltos de oito metros, direito a Ndumba ua Tembo, enquanto as azagaizas iam pontuando a descida dos cem metros, espetadas na terra como espinhos de ouriço, até que uma entrou finalmente no flanco traseiro da fera e esta rebolou, se levantou, hesitou por causa da força que se esvaía pela perna de trás, ouviu de novo a gritaria e os ngomas, viu o homem à sua frente, uma lança apenas apontada, quando recebeu mais duas flechas que lhe entraram nas costas por estar parado e fora o fogo que provocou a súbita raiva assassina, esquecido o desejo de fuga para apenas persistir o desejo de destruir aquele boneco imóvel e arreganhado que tapava o caminho.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 133-135.)

O mito no romance passa a ser emblemático e a narrativa não trata desse emblema se o tratar explicitamente, daí a minuciosidade em falar do passado mitológico e de como e porque Lueji se constitui como mito, sobretudo na visão de Lu. Ao acompanhar Ndumba ua Tembo numa caçada ao leão, corajosa, pensando que o flerte estivesse em perigo, “rompe a barreira de segurança e corre para os dois corpos

²⁸⁸JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo,

misturados, trespassando o leão com a lança forjada por Kakoma, tio do homem que ela julgava moribundo debaixo do leão.” O “mujimbo alastrava pela Lunda como fogo em chana seca” enaltecendo a figura da rainha num texto corrido, sem pontuação final, apenas enumerando a cena por meio de vírgulas num movimento quase encantatório.

Se, tal como diz Ian Watt em relação ao romance ocidental, “o romance é a forma literária que refletiu no ocidente essa reorientação individualista e inovadora e passa a ser veículo literário lógico de uma cultura,”²⁸⁹ é preciso refletir aqui no romance angolano sobre as novas relações, e o leão traz à tona de novo o mito coletivo que está dentro do mito individual, pois Lueji tem a imanência da soberania de um Estado. Mas não é a força do leão que o texto discute, mas a força dessa soberania, e principalmente a força do mujimbo nascido do povo. Nesse sentido, o romance tal como está estruturado vem para reiterar que o único mito no qual o homem pode e deve acreditar é o da sociedade como um todo, e a única realidade que ele pode e deve conceber é a das relações/reações sociais.

O texto reconstitui o fio histórico no plano da ambigüidade, da minuciosidade, para quebrar o estatuto assertivo daquela *forma de olhar* (em *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*); o leão aqui é a percepção mais profunda de que – na fala do bailarino Jaime – “os nossos mitos são outros, de nascimento e formação”. (Lueji: *o nascimento dum império*, p. 26.) Ou, em outras palavras, os mitos estão em chamar a chuva, mobilizar-se para caçar um leão, temer os chieye e os oma-kisi,²⁹⁰ acreditar no ngombo, ter uma kandala, acreditar em feitiços, fatos que se fizeram conhecidos pela voz popular.

Dessa forma, a exposição pormenorizada, ao “chamar a chuva”, ao “caçar o leão”, incorpora todo o texto, dando-lhe um lastro que o alicerça na camada da tradição oral de Angola ao mesmo tempo que a onisciência do narrador indica um mundo que carrega consigo outra lógica e pode ser apenas contemplada, mas não retomada. A grande tarefa dos elementos tradicionais é indicar, “num país em que a estrada tinha morrido”, as carências de um país novo das quais nos falou Mia Couto. Tenta-se expor a

março, 2007 n.º 77, p. 192.

²⁸⁹WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 14-15.

²⁹⁰ Segundo a narrativa, os chieyes são fosforescências aterrorizadoras que pairavam pouco acima do solo, pela putrefação da matéria orgânica e aterrorizavam os Lundas: “Se por vezes se ouviam gritos e os restolhar de pés correndo em todas as direcções e de corpos se pancando contra os paus, era porque tinha aparecido o chieye. Oma-kisi, os monstros do Sul comedores de gente, alegoria dos sul-africanos na novela *Cahama*.” Lueji: *o nascimento dum império*, p. 237-238.

tradição e a liberdade em relação a ela, o que fica evidente na fala do narrador onisciente:

“(...) porque só os casos importantes são dignos duma soberana de tanta grandeza, realçada agora pelo bailado que a ia immortalizar, arrancada das cinzas da História e das falas locais dos mais velhos para ser conhecida do grande público, espantado com a revelação, afinal este País teve gente assim e nós nem sabíamos, despojados que fomos da nossa História por séculos de obscurantismo, muitas vezes nos sonhando iguais aos outros mas sempre temerosos da corporação, nada igualava as tradições da Europa a que tínhamos de ficar para sempre agradecidos porque das trevas nos tirou, quando afinal as trevas vinham de lá e nos escondiam de nós próprios, órfãos de passado, sem saber que também é glorioso...” (*Lueji : o nascimento dum império*, p. 471.)

É imprescindível ver que a liberdade se dá ao percebermos um mito de fundação de um passado longínquo que serve de reflexão para a sociedade atual, e Lu, na tentativa de resgatar esse modelo para o seu bailado, levanta a questão do fascínio exercido por um passado que vive, mas que tem de ser reinventado não somente a partir de uma coreografia de origem europeia, como também de uma relação de parentesco que acaba por estabelecer com sua amiga Marina. O pai de Marina, vinda de Malanje, mas natural do Leste da terra dos imbangala, seria descendente de Kinguri e Lu, descendente de Lueji, conforme diz a avó.

Pelo “parentesco” entre Marina e Lu, ao parar no romance, o mito vai além da história, e aquela moldura do texto colonial – que partia sempre da premissa de que os povos angolanos não tinham História – será rompida no próprio corpo da narrativa, não pelo esquecimento do que foram, mas pela nova promessa do que serão. E se o historiador Herculano impregnado pela lógica ocidental diz que todos os lundas se consideram descendentes de Lueji, da mesma maneira os Imbangala se consideram de Kinguri ou Tchinguri; segundo Marina, ele deve ser um chato armado de espírito Europeu: “Somos mesmo irmãs, à boa maneira africana.” (*Lueji: o nascimento dum império*. p. 45)

Por meio do suposto parentesco, o romance parece querer descrever um estado anterior, legitimar uma anterioridade enquanto continuidade do presente. O mito é resgatado para mostrar a sua experiência tão fortemente enraizada na memória dum povo plural:

“depositada na memória colectiva que nunca é aniquilada, por quantas ideologias se lhe ponha em cima, porque são poeiras que se levantaram nos terreiros do Leste, de danças comemorando vitórias mas também mortes, as quais estão sempre associadas, porque se

levantaram também nas clareiras entre florestas do Norte, em marchas guerreiras de redenção e também levantadas pelos pés das manadas em busca de água, no Sul não menos mítico, e a sala explode em aplausos agradecidos e orgulhosos, o que por vezes perturba os bailarinos mas ninguém nota, só eles, se sentindo responsáveis pelo encantamento provocado, querendo dar cada vez mais de si próprios”. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 471).

Assim, Lueji está inserida numa espécie de inconsciente coletivo representado por Lu, onde se situam inclusive as narrativas tradicionais. Nesse sentido, é preciso que um indivíduo do presente partilhe dessa dimensão mítica, já que passa a ser, no romance, interlocutora da história, de outro momento histórico, a fim de que possa compreender o mundo novo gerado pelo presente pós-independência. Parece-nos que a função desse debate é exprimir a necessidade de fixar os princípios que vão orientar a virada para uma nova ordem, e evidenciar a transição de um desenvolvimento histórico que carrega consigo outra linguagem social:

“Faltavam poucos meses para a mudança do século. Os velhos mitos renasciam com a aproximação do ano 2000. Medos. Esperanças. Arritmias. Fim do Mundo, Julgamento Final? Bem procurávamos nos afastar desses temores, pensando isso são mitos da Europa, lendas criadas a partir dos semitas e do Novo Testamento, que temos nós, bantos, a ver com isso, os nossos mitos são outros, de nascimento e formação, não de mortes e catástrofes escritas em livros antigos. Mas o Mundo deixara de ser o somatório de mundos fechados, era um só, cada vez mais mestiço. E os mujimbos assustados percorriam os becos dos muceques, as crianças paravam o jogo de bola nos areais vermelhos para pôr perguntas, será mesmo a Lua vai chocar com a Terra? Angústias do tempo presente. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 26-27.)

Valendo-se do senso de originalidade que Ian Watt aponta no gênero, o romance de Pepetela compraz-se na instituição de seu próprio código. Sem descuidar da proposta de refletir sobre os caminhos do debate e a pertinência da discussão, a herança ocidental deve ser reinventada e, tal como a nação, o texto deve encontrar novas formas de expressão que alcancem a universalidade, agora reivindicada pelo texto. O romance é resultado consistente da sociedade angolana, pois ele carrega consigo a tentativa de compreensão dos movimentos histórico-culturais que conferem à sociedade uma identidade específica marcada pelas “angústias do tempo presente”, ainda que uma identidade fraturada. O passado é independente, o presente é que está preenchido por lacunas e exige uma nova forma que dê conta dos seus novos antagonismos, marcados agora pela noção de “julgamento final”.

Ao lado dos mitos da Europa, Lueji é um ser que, ao concentrar em si a tradição de feitos grandiosos, reveste-se de uma dimensão simbólica tornando-se representante-

mor das virtudes mais caras do universo Lunda/Luanda. Se lá no texto *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda* ela é simplesmente a lenda de um povo, no conto tencionado Lueji ainda era “contada” e observada por fora, no romance ela é mito que pensa e se sobrepõe ao presente da narrativa, tal a sua força, pois é comparada a Kaweji, uma antepassada fantástica, feiticeira que derrotava os seus inimigos. Lueji orienta sabiamente os valores morais e mentais que a tornam soberana. Sua estirpe majestosa, e a imponência de sua compleição física, acrescida do papel dialogizante que mantém com o povo, fazem dela um ser “escolhido para reinar”, “desejada por todos os homens”. Se os velhos mitos renasciam é pertinente que Namutu, a mãe do homem, e Samutu, o pai do homem, reapareçam na cena global.

É preciso, portanto, a incorporação do geral para se alcançar a expressão do particular. Adentrar o espaço angolano é adentrar o pensamento africano, o que requer, sem dúvida, não só o saber da obra por dentro, como também o da sociedade fora dela. O que se pode reafirmar é que quando se pesa a nova civilização urbana é que novas formas distintas de pensamento e organização social estavam sendo criadas dentro delas ou como reação ao caos ou como aguçamento das faculdades causado pelos estímulos mais evidentes nela encontrados: a sociedade agora compartilha os conflitos do Harlem, de Paris, dos Kuvales, dos Imbangalas, dos Tchokue, dos do Norte, dos do Sul de Angola, “como tudo que existe neste Mundo no qual afinal nos inscrevemos por direito próprio, o direito de sermos nós, redescobertos, maravilhados com a nossa existência de sempre, orgulhosos por sermos diferentes e tão iguais aos outros, orgulhosos por proclamarmos a nossa diferença entre iguais”. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 471.)

Portanto, ao tratar do mito coletivo: mito de Lueji, crenças da avó, “o chamar a chuva”, a caçada ao leão, o ngombo e o contar minucioso ao lado dos conflitos de um mito artístico representado por uma bailarina mestiça, urbana, solitária, irresistível, viajada, crente de sua ancestralidade, o romance histórico constrói o espaço da ruptura. Além disso, ao detalhar essa mediação impossível, chamou a atenção para a oportunidade e a necessidade de estabelecer uma rede de relações pessoais segundo um modelo novo e consciente; os termos do problema dessa configuração textual e do pensamento moderno foram definidos quando aquela velha ordem das relações socioculturais da Lunda naufragou.

Assim, se o mundo moderno da narrativa é o lugar da irreconciliabilidade entre o passado coletivo e a individualidade, é também o lugar do desencontro entre essas

vertentes e uma ordem social que não se renova. A minuciosidade não se inclui numa longa elaboração aleatória, mas num movimento cujos motivos são retomados, expandidos e concentrados, exaustivamente, por meio de um processo no qual não deixamos de reconhecer a própria composição da forma: é preciso reconhecer o passado nas suas minúcias, desmistificá-lo do texto colonial e debatê-lo dentro das ambigüidades do presente. Daí a “forma proporcionar a experiência do mundo contemporâneo, e fazer as vezes da realidade, cujo processo moderno também se realiza à revelia e pelas costas de seus sujeitos. A integridade total da composição, sem sacrifícios da parte de acaso na matéria cotidiana, passa a ser o penhor do acerto estético e o objeto privilegiado da reflexão crítica”.²⁹¹

²⁹¹SCHWARZ, Roberto. Questão de forma. In: *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 182-183.

4.4 A forma como instrumento de desalienação

*Organizar o gesto
como se fosse um tempo
aliterar os atos
Rimar
quando convém
o gesto e o sentimento*

(Ruy Duarte de Carvalho – *Aprendizagem do dizer festivo*)

Neste subcapítulo vamos pensar na forma textual como instrumento de desalienação. Veremos que o lukano foi substituído pelo capital e poder político do burocrata Senhor Eugénio. A figura do coreógrafo europeu o “checo”, “que não queria misturas com a sua coreografia.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 170) aparece na narrativa como um instrumento de alienação. Ao lado dele os símbolos que são a força motriz de uma lógica passadista e que atravancam o seguimento do presente: um pseudo incesto, a lua e a rosa de porcelana. De todo modo, não podemos ignorar que tais questões estão inseridas no contexto da década de 80.

Sendo assim, se pensarmos que a década de 40 foi um momento de articulação, a de 60 estendida para a de 70 foram anos de luta contra um repressor comum, a década de 80 é de divisão e de muita frustração, o que ficamos sabendo não somente através da História como também da literatura. Em 1985 Pepetela publica o livro *O cão e os caluandas*, onde expõe diversas críticas à situação do período, destacando a problemática dissociação entre teoria e prática: a existência das “articulações” de favorecimento para os governantes, os preconceitos e o emperramento burocrático. As histórias que compõem esta obra foram escritas entre os anos de 1979 e 1982, logo, no período em que o escritor participava do governo da nação. Vale a reflexão do autor sobre esse livro porque denuncia também como estavam os ânimos na década de 80:

(...) Agora, de qualquer modo, digamos, os aspectos críticos que aparecem neste livro são fundamentalmente críticas estruturais, são comportamentos – que eu considerava, e considero, comportamentos errados...E aí já a conciliação é mais possível – é vista em termos de militante, militante que critica comportamentos errados. De maneira que havia o fim de atingir um objetivo- objetivo esse que o governante percebe também. A conciliação fazia-se a esse nível.²⁹²

Sob esse aspecto de “comportamentos errados” a figura de Senhor Eugénio no romance *Lueji: o nascimento dum império* é emblemática:

²⁹²LABAN. *O cão e os caluandas*. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia. (Orgs.) *Portanto... Pepetela*. Luanda: Livraria Chá de Caxinde, 2002, p. 35.

“(…) O Senhor Eugénio agora era assim, um mãos largas a financiar espetáculos, nem precisava. Tinha uma frota de camiões que faziam o percurso Luanda–Malanje, uma em Ndlatando, tinha duas fazendas de café no Uíje e várias residências e carros de turismo espalhados por aí. Isto era o que se conhecia. E partiu do nada, como ele gostava repetir. Ajudante numa loja de colono pequeno. Quando este bazou antes da independência, deixou no nome dele, para não ficar para o Estado dos comunistas do Poder Popular, como o colono disse. Senhor Eugénio foi vendendo stoques, mas não como outros ao desbarato. Foi acumulando dólares, diamantes e outros produtos raros que depois negociava nas candongas. Quando os stoques sesgotaram, pois era difícil renová-los pela importação, ele não teve de fechar a loja como os outros. Tinha bens para trocar e a loja deixou de ser unicamente dedicada a roupas, passou a vender artesanato ou comida ou ferragens ou peças de carros, enfim, o que ia conseguindo arranjar. Mas o que o lançou no grande mundo dos negócios nem foi tanto a loja. Foi sobretudo o camião e a carrinha que herdou do colono. Transportava todo tipo de géneros e pessoas, dentro ou fora da cidade. Com a crise de transportes públicos que havia, os preços dos fretes eram altíssimos e assim acumulou fortuna.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 422-423.)

Note-se que Senhor Eugénio é um personagem essencialmente político, no sentido de ser ladino, espertalhão e persuasivo. O patrocinador do bailado impõe um valor mercantil à arte e de alguma forma a subverte. Percebe-se nas entrelinhas desse trecho a crítica política de Pepetela à medida que Senhor Eugénio, que tem um carro Mercedes, é a personificação do poder e se beneficia com a corrupção e com o tráfico de influências; tinha grandes contas em bancos da Suíça, sociedades-fantasma com estrangeiros, fazia tráfico de divisas, mas as provas não eram conclusivas²⁹³ Senhor Eugénio é o movimento contrário da expressão artística feita para o povo, à medida que denuncia um mundo governado pela produção de mercadorias e pela burocracia, esta última, aliás, muito bem narrada no *Cão e os Caluandas*.²⁹⁴

De qualquer forma, parece-nos que, no romance *Lueji: o nascimento dum império*, a arte também está atrelada a um processo de mercantilização do saber que está totalmente voltada para um departamento de Estado que quer utilizar o balé como instrumento de exportação: “é preciso já prever uma excursão pela Europa e

²⁹³Vale dizer que Senhor Eugénio é muito semelhante ao personagem Vladimiro Caposso (*Predadores*). Embora este último seja uma mistura de Malongo (*A Geração da utopia*) com um Paulo Honório (coronel de *São Bernardo*), a postura de Senhor Eugénio e Vladimiro Caposso é a mesma: os dois empresários são alpinistas sociais, mudam de nome, mudam o seu passado para escalar os degraus da política e da finança a fim de conseguirem benefícios próprios e para a família. Valem-se de meios lícitos e ilícitos a fim de garantir as benesses do poder e do capital.

²⁹⁴Esse texto, já citado no decorrer do nosso trabalho, é bastante divertido com depoimentos, anúncios de jornal, documentos, cartas, enfim, episódios que podem ser lidos separadamente, mas que são unidos pela presença de um cão pastor alemão. Este é apaixonado por uma Toninha e desloca-se por diferentes grupos e tipos, o animal vai revelando cenas do cotidiano da cidade e denunciando o cenário da sociedade pós-independência. O cão assume vários nomes de Jasão, Leão dos Mares, Cupido, Lucapa, denunciando o terreno mestiço pelo qual transita. Sugerimos a leitura do texto intitulado *Que Raiva!*. Tal texto ironiza o movimento burocrático que é um entrave do aparelho administrativo angolano.

participação em festivais internacionais (...) sempre era uma forma de pôr a arte angolana a correr o Mundo (...) precisamos contactar os principais palcos de Berlim, Moscovo e Londres, sem esquecer Compenhague, claro, Copenhague, não vão actuar em teatros de periferia mas nos palcos mais célebres, mostrar que se pode fazer tudo em Angola, sem importações. “(*Lueji: o nascimento dum império*, p. 384)

Senhor Eugénio torna-se um mecenas das artes e se vê como “Senhor”, afinal, “Senhor é mesmo o meu nome. Todos são obrigados a me chamar assim. Na altura da independência todos eram camaradas. Eu não. Era camarada Senhor Eugénio que essa estória de chamar pai ou papá é tradição colonial. E a nossa é muito diferente, é a do respeito perante o mais –velho.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 422) Senhor Eugénio transforma a arte em capital de negociação, em património para a obtenção de vantagens numa sociedade em formação: “As pessoas tratavam-no com deferência, exigida pela riqueza e ostentação, mas sorriam por trás. E ele sabia. Por isso decidi lavar a imagem. Daí o se ter tornado um mecenas das artes e do desporto.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 422-3).

A forma romance aqui tem a função, não sem certa ironia como podemos perceber com o personagem Senhor Eugénio, de traduzir um processo ambíguo: a cidade promove um aumento real de riqueza, mas distribui de modo desigual, permite o surgimento de bailarinos formados no estrangeiro que são carentes da memória dos antepassados ou de um natural *cuvale*, conforme já delineamos anteriormente, que insiste em abandonar as velhas crenças, embora esteja arraigado pelo orgulho de pertencer a elas. Todo o sistema citadino encara os homens apenas como produtores e consumidores, tanto que, como já vimos, Lu busca na memória da avó um consolo. A bailarina tem um papel abstrato na sociedade; Senhor Eugénio, um papel real de corrupção política. Assim, há sempre um contraste entre o curioso “melhoramento” proporcionado pela cidade e as conseqüências sociais desse processo.

Conseqüências sociais essas que constróem-se na forma textual também a partir do insucesso do primeiro bailado coreografado por um checo, “que obrigava os bailarinos que representavam os soldados sulafricães a usar máscaras de plástico pintadas de branco e fatos completos e luvas brancas, para esconder os inevitáveis tons negros e castanhos”(Lueji: *o nascimento dum império*. p. 31). A atitude do checo inicialmente contratado pelo Estado e que põe de escanteio a Diretora angolana-

permite-nos lembrar das reflexões feitas em 1951 pelo psicanalista Frantz Fanon,²⁹⁵ pois, quando o checo recusa-se a reconhecer a pele negra como partícipe do universo artístico ao impor que atores negros representem com uma vestimenta branca, supondo o não entendimento do público angolano, o coreógrafo firma o preconceito de cor como um fenômeno que reflete a irracionalidade da estrutura que o produz, ou seja, de novo ao europeu é conferido o poder de determinar os valores segundo os quais determina a inferioridade do outro e, curiosamente, tudo está alicerçado pelo Estado.

No plano do debate, a verdadeira desalienação supõe uma tomada de consciência das realidades econômicas e sociais das quais Angola faz parte, pois é preciso afastar qualquer tipo de complexo de inferioridade imposto pelo europeu que surge após o processo econômico, inicialmente, e em seguida pela interiorização, ou melhor, por aquilo que Frantz Fanon chama de “epidermização dessa inferioridade”. A forma romance, ao articular-se no duplo e perceber os seus antagonismos, destrói qualquer tipo de submissão do cidadão angolano, sobretudo ao rebater o ponto de vista europeu e chamar as várias consciências a não permitirem que sejam outra vez “escravos dos arquétipos europeus”, que se iniciam pelo não-reconhecimento do corpo negro e caminham pela crença de que ser chamado de “Senhor” é sinal de avanço social.

Segundo o bailarino Jaime, o insucesso do bailado se deu porque o checo desrespeitou os cazumbis e, ao modificar completamente o texto do “Cahama” (uma alegoria da guerra entre os angolanos e os sul-africanos)²⁹⁶ original, “os deuses da terra se vingaram”. De novo estabelece-se uma luta interna entre a visão do europeu e a visão do angolano:

“Vem um gajo, resolve mudar tudo. Claro, aconteceu o que tinha de acontecer. Os espíritos que com os nossos estavam na Cahama se revoltaram, sabotaram tudo e adeus espetáculo. Se ao menos o checo tivesse feito oferendas aos espíritos, nos tivesse deixado pôr bacias de água à entrada para os deter... Nada! Nem queria ouvir falar, vem da terra

²⁹⁵FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Fator, 1983. p. 12.

²⁹⁶“A luta principal no Cahama é a dos soldados angolanos contra os oma-kisi, os monstros míticos do Sul, os quais se vencem pela coragem e, sobretudo, pela esperteza. Os oma-kisi vêm vomitando fogo pela boca, arrasam tudo, tentam tudo engolir. Se sentem donos e senhores, na sua superioridade branca de espectros. E pela frente encontram os soldados, quais miúdos espertos e teimosos que se não deixam engolir. Defendendo a sua onganda até o fim. É o espanto, o desconcerto, como é possível estes miúdos fracos, com poucos anos de vida, se atreverem a resistir à nossa potência que já venceu hotentotes e bosquímanos e zulus, que desafia toda a comunidade internacional, como é possível não se amedrontarem perante a nossa inteligência que assimilou a ciência da Bíblia e do nazismo? O espanto faz descomandar as engrenagens dos computadores que estão nas cabeças dos oma-kisi, as respostas ilógicas dos nossos queimam os circuitos lógicos deles, e os oma-kisi ardem em curto-circuitos electrónicos. Esta é a estória verdadeira do que passou na Cahama. Do que passou todos os dias no nosso Sul, mítico-verdadeiro.” (Lueji: *o nascimento dum império*, p. 75.)

da lógica matemática, da racionalidade elevada ao infinito, não pode entender os improfissionais que nós somos. Improfissionais feiticistas. Quer realismo, mas recusando o realismo de Kafka, e não entendeu qual é o realismo aqui, o animista.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 75.)

O bailarino cuvale Cândido rebate as críticas do bailarino Jaime:

“— Não faz mal! – disse Cândido. — Vocês não entendem. Realmente os cidadãos nunca deixam de me surpreender. Vivem numa metrópole onde aparece gente de todo o Mundo, vêem cinema, televisão de todo o lado. Deviam ter um espírito científico, ainda mais porque estamos a meses do ano 2000. E afinal querem desenterrar crenças que só atrasam.

— Desenterrar? – falou Olga pela primeira vez. — Elas estão aí, como desenterrar?” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 453.)

Não podemos esquecer que o dilema dessas personagens vem numa altura em que a sociedade angolana lutava para repensar/articular uma forma de governo que passava por uma idéia de socialismo, na tentativa de resolver o plano político em meio a guerrilhas financiadas por várias vertentes governamentais. A complexa realidade angolana dos anos 80 pode ainda ser resgatada pela leitura do livro *Quem me dera ser onda*²⁹⁷, do angolano Manuel Rui. Esta é uma noveleta bastante divertida que conta uma história sobre uma família que passa a criar um porco (chamado emblematicamente de “carneval da vitória”) em um apartamento em Luanda, como forma de mudar o cardápio alimentar, o qual era constituído basicamente de peixe, por conta da escassez de alimentos. O porco transita entre a alegoria do pequeno burguês e a alegoria do proletariado angolano. Em meio às peripécias que se desenvolvem, com destaque para a atuação dos amigos do porco, Ruca, Zeca e Beto, algumas situações do cotidiano angolano “rumo ao socialismo” são vistas com certa ironia.

Tal como *Quem me dera ser onda*, a proposta narrativa de *Lueji: o nascimento dum império* desconstrói qualquer idéia aparentemente tranqüila do que se transformou a prática/percepção política e social angolana. No romance, a empreitada malograda de se fazer um bailado à moda européia nada mais é do que a tentativa de se delinear os novos caminhos que perpassam também o plano econômico e social dessa sociedade. Por tentativa e erro Lu e Jaime reclamam a conversão desse bailado em coisa angolana, ou seja, a cultura importada da “terra da lógica matemática”, “da racionalidade elevada ao infinito”, deve transformar-se em propriedade angolana, segundo Cândido, sem o que ele chama de “obscurantismos”.

De qualquer maneira, estamos num momento em que existe uma tentativa política que reflete os efeitos de uma industrialização em curso, e o planejamento político ou a falta dele tem como aspiração e eventual ponto de chegada o país industrial, que perpassa várias questões, entre elas a já referida cumplicidade do grupo, como tratar das coisas da terra se existe uma visão preponderante ocidental que privilegia o “espírito científico”.

Destarte, a própria narrativa não perde de vista que o “ponto de chegada industrial” não pode soterrar aquilo que Angola é porque, como diz a bailarina Olga, “as crenças estão aí”. Logo, podemos inferir que o país avançará somente quando pensar que modelo de sociedade quer criar tendo em vista a sua herança colonial, rural e as dissidências partidárias, quando então teríamos um país com um outro modelo político que não precisa, segundo Pepetela, necessariamente ter a cara européia:

(...) Claro que há uma série de princípios básicos da democracia que nem se põem evidentemente em causa: liberdade de expressão, de discussão, de associação. O que se põe em causa é que modelo de sociedade que queremos criar. Será que não podemos ir buscar às sociedades tradicionais africanas, com muita base rural, uma série de valores, de princípios e de normas que estão a ser liquidadas pela globalização e pela sociedade de consumo? Será que não podemos salvar alguns desses valores?²⁹⁸

Dessa maneira, a experiência pessoal de Senhor Eugénio, do checo e dos bailarinos, é também uma experiência social e passa a traduzir a consciência ambígua da forma romance. Assim, sabemos no decorrer do nosso trabalho que esses personagens juntam-se a Lu e delineiam a forma, pois o conflito de Lu ao lado dos outros personagens é o conflito da forma que se constrói sempre de maneira dupla no texto. A forma denuncia o social que está em constante transformação, mas que, por enquanto, é carente de temas mítico-históricos que estão sempre em tensão com outros mitos e outras histórias.

Lu tenta suprir as suas carências através das reminiscências da avó, no talismã, na dança da rosa de porcelana, no seu uanga. Ao ficar sabendo que a avó está doente,²⁹⁹ Lu vai visitá-la em Benguela. Isso implica curiosamente que ela, no corpo textual, deixe de

²⁹⁷RUI, Manuel. *Quem me dera ser onda*. Rio de Janeiro: Gryphus; Lisboa Portugal: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, 2005.

²⁹⁸SILVA, Rodrigues da. Política. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia. (Orgs.) *Portanto... Pepetela*. Luanda: Livraria Chá de Caxinde, 2002, p. 39

²⁹⁹Aliás, de acordo com a narrativa, a avó foi tratada por um “médico mulato do Moxico. O pai do médico poderia ter sido um comerciante português ou algum guerrilheiro claro, do tempo da luta de libertação do Leste. Mais tarde, na independência, foi estudar em Cuba, na Ilha da Juventude, voltou de lá médico e comunista convicto.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 317)

viver sua solidão no seu tempo presente, em que a sua vida é de pouco acontecer no quesito ideológico, e passe a viver no tempo anterior, em que o tempo sagrado representa não somente um bailado/dança a ser encenado, mas algo de novo que pode preencher o que está vazio:

“Suspirou para libertar a ansiedade. O coração batia e doía. Lu sentiu falta de ar, levantou do banco, sacudiu a cabeça. Esta cena ainda me mata. Mas é essencial, não dá para fugir. Sou eu ou Lueji? Se a vou dançar, ela sou eu, pois é minha criação. Não é peso demais criar uma Lueji? Eu? Tão fraca e sem espíritos protectores? Inútil tentar escapar, só na minha fraqueza posso encontrar a força. E nela.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 168-169.)

O desenvolvimento da personagem Lu é o fio a que a narrativa inteira se prende e a partir do qual o mundo narrado se desenrola, mas essa vida só ganha relevância por ser a representante típica daquele sistema de idéias e ideais vividos que determina regulativamente o mundo interior e exterior do romance. Assim, o discurso indireto livre denuncia que Lu parece desencontrada na vida, com o seu amor e com o país, por isso o seu percurso presente se vai fazendo por meio de um questionamento constante. De qualquer forma, da parte de Lu é um questionamento introspectivo numa busca insistente da forma de se expressar o indizível. E essa busca é tão subjetiva e interiorizada que se concentra no universo simbólico da personagem: ela é movida por um pseudo incesto, uma lua e uma rosa de porcelana romantizadas.

Lu, antes de investir no amor do filho de pastores, Cândido, apaixonou-se pelo seu par de dança, Uli, nascido em 1974, tem 25 anos, é filho de pai pescador e mãe vendedora de peixe e faz faculdade de medicina. O pai fora morto por não aderir à FNLA, que queria dominar a Ilha do Cabo. Depois da guerra a mãe ascendeu como comerciante:

“A mãe vendia a cerveja de lata e acumulava dinheiro nos garrafões enterrados no quintal. Garrafões e mais garrafões. Essa é a primeira lembrança de Uli. Caixas de cerveja Heineken, Tuborg, Brahma, Sagres, Stella Artois, nomes estranhos e familiares, cumuladas num quarto reservado só para arrecadação, e garrafões cheios de dinheiro enterrados no quintal. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 228.)

“Começaram a vir outros estrangeiros, os cooperantes. E hábitos novos se introduziram, primeiro timidamente, para se tornarem normas praticamente obrigatórias. O peixe era cada vez mais trocado por produtos de importação, comida, mas sobretudo cerveja em lata. E os preços subiam, subiam.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 228.)

O estudante de medicina acredita fortemente que não pode corresponder aos sentimentos de Lu por acreditar ser ela a sua irmã:

“— Quinteressa, Lu? Não é um problema de sangue. Nem nunca foi. O incesto e a sua proibição são sociais, para levar os grupos a alargarem suas alianças pelo casamento. Sabes tão bem como eu. Se fosse apenas biológico, não haveria problemas. Mas é mais que isso, é social, e entra na consciência das pessoas. Por isso para mim é a mesma coisa, é kijila, somos irmãos biológicos ou não. Sempre te vi como irmã. São muitos anos a pensar da mesma maneira, os meus instintos foram socialmente treinados para isso.

— Absurdo!

— Não. Científico.”(*Lueji: o nascimento dum império*, p. 413.)

Lu foge do presente ao idealizar um passado; da mesma maneira, Uli, ao apropriar-se dos conceitos cristãos e supor um incesto inexistente- sem esquecer que existe uma legitimação caótica de preceitos cristãos que vigoram ao lado dos feitiços da Catumbela “que era sobretudo para casos de morte e de amor infeliz.”(*Lueji: o nascimento dum império*, p. 287) e do mercado dos congolezes que também “tratava com os deuses e espíritos africanos (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 166). Uli vive no presente e tem o mito introjetado em si. O tabu do incesto é trazido na narrativa para desenhar o absurdo da devoração do mito que obstaculiza o prosseguimento do presente. Se lá atrás no subcapítulo intitulado “Os nossos mitos são outros” vimos que os mitos são de “nascimento e de formação”, ao vislumbrarmos aqui a figura de Uli sabemos que a introjeção do mito é também de alienação e de deformação: “também a catequese da Ilha reforçou essa idéia. E aqueles anos todos de amizade com Lu tinham feito dela sua irmã, assim se habituara. Bem podia dizer isto é falso, nem conheço os pais dela, mas a irmandade nem sempre é biológica. E, além do mais, gostava de Marina que o encorajava a estudar, sempre puxando conversa sobre medicina e Biologia. Duplamente pecador, porque também traía a confiança de Marina.”(*Lueji: o nascimento dum império*, p. 115) Lu volta ao passado para fugir da solidão, Uli tem dentro de si o passado e realmente vive dele porque, segundo ele, “foi socialmente treinado”.

Uli abandona o balé porque julga que ser médico é socialmente mais aceitável. As frustrações desse personagem transmutam-se numa imaginação confusa. O futuro médico tem uma curiosa fraternidade por Lu; a nova ordem da “Coca-Cola” e das cervejas falsifica a realidade. O pseudo-irmão de Lu introjeta o mito incestuoso e, segundo seu raciocínio, Lu é sua irmã e isso tem uma comprovação científica. No passado, Tchinguri e Lueji tiveram uma relação incestuosa, segundo a versão de Lu. Uli parece acreditar numa história inventada pelo seu par de dança. Uma história coletiva

(de Lueji) meticulosamente observada funde-se com a história comum do futuro médico. Ao final, temos uma pseudo-história na qual só o filho dos peixeiros acredita. Parece que Uli tem uma consciência dividida entre pertencer e não pertencer; ele cria a sua própria história moral.

Nesse sentido, “só podemos vencer a divisão nos recusando a ser divididos. Essa é uma decisão pessoal, mas em seguida é uma ação social.”³⁰⁰ Uli e Lu estão divididos e, por conseguinte, a sociedade. A forma romance assumida, portanto, é uma maneira de como a história é vista: está sempre tensionada diante das suas ambigüidades. A experiência transformadora da cidade de dois personagens que têm como herança um passado pautado nas credices campestres, juntamente com o choque da apreensão de uma nova dimensão social que produziu a repulsa/culpa de Uli e as angústias de Lu. Ambos estão ameaçados pela confusão e pela perda da identidade, esta não encontra-se somente na percepção de um incesto que não existe, mas também em um objeto que é construído na narrativa como a chave para os dois mundos, a rosa de porcelana.³⁰¹

Do ceptro de Kaweji, a feiticeira, para o ceptro de Lueji, a rainha, e enfim para a dança da rosa de porcelana da bailarina Lu. A rosa de porcelana enfeitiça, governa e baila, desvenda ao iluminar Lueji e camufla ao alienar Lu.

O passado sustenta-se na rosa de porcelana, na lua, no lago oval- objetos romantizados no texto e que acompanham Lueji em todos os momentos de seu reinado. A rosa de porcelana passa a ser um espaço ponte; ela faz parte de uma minuciosa reconstituição das partes no todo, pois é produtora alienante – no presente – de uma nova maneira de pensar e de agir sobre um objeto simbólico que por sua vez agita os

³⁰⁰Embora esse texto de Raymond Williams seja de 1973, o trecho retirado de seu livro é uma reflexão atualizadíssima sobre os problemas trazidos pela cidade: “Os efeitos negativos continuarão a se manifestar, numa pressão poderosa e aparentemente irresistível: efeitos físicos sobre o meio ambiente; uma crise simultânea das cidades superpovoadas e de um interior despovoado, não apenas no nível nacional, mas também no internacional; tensões físicas e nervosas associadas a certos tipos característicos de trabalho e de carreira; o abismo crescente entre os ricos e os pobres do mundo, no contexto de uma crise de população e de recursos; o abismo semelhante entre as preocupações das pessoas e as decisões dos governos, num mundo em que as conseqüências militares, técnicas e sociais são todas, mais cedo ou mais tarde, inevitáveis. E ver os efeitos negativos, como menos ou maior urgência, pode ter o efeito de paralisar a vontade. O último refúgio da divisão de trabalho está dentro de nós, na divisão aparentemente intransponível entre o que queremos e o que nos julgamos capazes de fazer. WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 408-409.

³⁰¹A rosa de porcelana é descrita da seguinte maneira: “Além de muitas outras variedades, o lago era rodeado de plantas com caniços compridos e de folha grande, que davam estranhas flores cor de rosa na ponte das hastas estreitas, as rosas de porcelana. O nome veio certamente da cor das flores e da sua consistência carnuda e brilhante, lembrando o material mais puro de que eram feitos moringues e sangas. Era uma planta da espécie das Proteas, mas esse nome não existia por enquanto na Lunda. Diziam os mais velhos, os bolbos tinham sido trazidos dum lago bem longe, lá onde nasceu o rio Cassai, para Ocidente, no berço fabuloso dos Tchokue. Se reproduziram à beira da água, pintando de rosa o verde das margens.” PEPETELA. *Lueji: o nascimento dum império*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1997. p. 9.

corpos e as mentes. A rosa de porcelana abre e fecha simultaneamente os dois mundos, mas parece não poder significar mais nada para o mundo moderno.

Lá na Lunda a rosa de porcelana é objeto de beleza, poder e apreciação; em Luanda é transformada em arte e instrumento alienador- de passagem da fase pré-colonial à investidura libertária(?) de uma fase pós-independência. Mas como libertar-se se o ceptro de Kaweji ainda une os dois mundos e os prende ao lago oval da infância de Lueji? A arte aqui é reflexo não do mundo inanimado, mas do mundo como é visto pela mente da artista. A rosa de porcelana em sua imanência trava uma reflexão, um diálogo acerca de um horizonte romântico, idílico que passa a ser um entrave no século XX. Dessa forma, parece-nos que a dança da rosa de porcelana funciona como um momento epifânico porque faz a revelação explícita do elo entre o presente e o passado, um elo que precisa ser rompido:

“Como desejava receber uma rosa de porcelana no palco! Mas sempre calou o desejo. Até que inventou uma invocação à frente do espelho do seu quarto, uma série combinada de piruetas e arabescos finalizados por uma *attitude*. Tinha a certeza, representava uma rosa de porcelana, a flor só podia ser aquela série de movimentos lentos e esguios mas redondos, pétala a pétala. À noite, antes de se deitar, como outras rezavam, ela dançava nua à frente do espelho a invocação à rosa de porcelana. E o feitiço funcionou.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 286.)

Em Lueji, o ceptro está presente ao chamar a chuva, ao comemorar com o povo, ao encontrar-se com Ilunga. Para Lu, o objeto da natureza – na impossibilidade de voltar até ela – transforma-se na dança da rosa de porcelana; além de “chamar a sorte” de ser o talismã e o *uanga* de Lu, permite a duplicidade dos dois tempos, pois só assim poderia dotar um elo entre o mito de origem e o país que experimenta a sua independência enquanto nação, mas não consegue desvincular-se do seu passado. Nesse movimento, as amarras que prendem a narrativa ao solo real se rompem e a imaginação atinge o nível da alienação, e remete a uma conduta humana que não pode mais vigorar:

“Os caçadores marcaram o ritmo do batuque e, mesmo sem mulheres, se puseram a dançar à volta da fogueira. E Lueji pegou Ilunga pela mão e o levou para a mata de fetos e begónias e rosas de porcelana, onde conhecera o amor por Tchinguri. Ilunga não se espantou e correspondeu ao desejo dela. Aqui será feito o meu filho, pensou Lueji, antes de se abandonar nos braços do marido.

Só Lu não encontrava braços onde sabandonar. Apesar do trabalho duro dos ensaios, das angústias provocadas pelo atraso da música, isso lhe faltava. Uli desaparecera, afogando no hospital as suas dúvidas. Mabiala passava as noites a beber e a gravar. Até mesmo Timóteo se tornara reservado. E Senhor Eugénio, depois de duas tentativas infrutíferas para fazer amizade, parou de insistir. Conformado? Apenas desorientado,

traçando algum plano infalível a que mulata alguma pode resistir.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 439.)

O ceptro (poder e beleza no passado) e a dança (fragilidade e alienação no presente) intensificam a proposta textual interna de conscientização nacional para o significado do *ser* angolano e do *estar* angolano no mundo: são marcados pela duplicidade. A dança da rosa de porcelana propõe um saber sentir, um pertencimento a uma comunidade imaginada territorializada na tentativa de construir uma idéia de unidade entre a essência da rosa e a essência do poder que constituíram aquela sociedade imaginada, que só pode existir, no presente, no plano da alienação:

“No mundo alienado em que vivemos, a realidade social precisa ser mostrada no seu mecanismo de aprisionamento, posta sob uma luz que devesse a ‘alienação’ do tema e dos personagens. A obra de arte deve apoderar-se da platéia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão. As normas que fixam as relações entre os homens não de ser tratadas no drama como “temporárias e imperfeitas”, de maneira que o espectador seja levado a algo mais produtivo do que a mera observação, seja levado a pensar no curso da peça e incitado a formular um julgamento.”³⁰²

A rosa de porcelana, enquanto artefato de celebração, faz parte de um projeto coletivizante no passado e de um projeto individual no presente, já que Lu dá a tal dança da rosa de porcelana um significado todo especial. O ceptro de Kaweji passa a ser a chave que une os dois mundos e, no presente, passa a “mostrar os vários mecanismos de aprisionamento” na sociedade angolana. A rosa de porcelana representa o conflito de uma “identificação em curso”³⁰³ ou seja, ela traz consigo uma elaboração das angústias de um indivíduo que precisa abrir a porta do passado para dar um sentido ao cotidiano de sua vida, sobretudo se pensarmos que o balé é uma dança europeia e a bailarina busca ritmos lundaizados. A rosa de porcelana ao lado do mito é uma ausência e como tal desafia o povo a pensar. Nas palavras de Pepetela numa entrevista concedida à Rodrigues da Silva, em 1992:

(...) o meu desafio é esse: é desafiar os angolanos a serem capazes de pensar. Para tentarem fazer qualquer coisa que não seja uma cópia(...). O que eu acho é que nós precisamos de pensar, de discutir calmamente, e inventar um sistema democrático que esteja mais adaptado à nossa cultura e ao nosso próprio ritmo de vida, tudo isso. Para que as pessoas não estejam a viver apenas para produzir aquilo que vão consumir. A

³⁰²FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 15.

³⁰³SANTOS, Boaventura de S. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995. p. 135.

perder, no fundo, o tempo de viver para estarem a produzir coisas que, muitas vezes, são inúteis. Esse tipo de desenvolvimento, porque é que nós fomos forçados, também, a passar por ele? É essa a questão. E como bom utópico que sou, lanço o desafio: vamos tentar inventar outra coisa. talvez não consigamos, mas de qualquer modo, pode ser que se de um passo em frente.”³⁰⁴

Um novo contexto pede novos meios de expressão, a representação de novas realidades, mas como fazê-lo se as angústias do tempo presente não conformam o indivíduo? A própria narrativa demonstra que esse desafio significa também sair de um transe que parece caracterizar a personagem Lu. Segundo o narrador onisciente:

“(…) até porque havia dois que faziam pares fabulosos com Lu, quando um deles dançava com ela parecia até o ritmo do batuque aumentar de frenesim, os pés nem que se viam de tão rápidos a bater no chão de terra vermelha e os espectadores aplaudiam entusiasmados porque percebiam para além da arte da bailarina havia algo mais, indefinível ligação mágica, pois Lu estava ali e não estava, nem no espaço nem no tempo, aliando Norte e Sul, ontem e amanhã, e isso também ela sentia pela primeira vez faz muito tempo porque hoje não se via dançar, dançava apenas, esquecida de si e dos problemas todos, se concentrando apenas no som dos ngomas e nos pés dos parceiros que voavam por cima do terreiro vermelho, como os sacanjueles e benguelinhas da sua terra, lá longe longe, no Sudoeste, também caminho do Sol, e afinal tão perto tão perto que dava para cheirar os perfumes dos morros escavados quando explodiam em verdes e vermelhos da primeira chuva, e dava para ouvir o mar nos sons cavos dos chingufos, o grande lago salgado à beira do qual ela nasceu sem o perceber, e Mabilia batia no ngoma e Lu dançava...” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 356.)

De todo modo, os antagonismos não cessam. Lembremo-nos da citação de Ernst Fischer: “a obra de arte deve apoderar-se da platéia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão, de maneira que o espectador seja levado a algo mais produtivo do que a mera observação, seja levado a pensar no curso da peça e incitado a formular um julgamento”³⁰⁵, pois, se a arte é uma expressão artística feita para o povo, aqui, como vimos no decorrer do nosso trabalho, Lu aliena-se num passado que só pode levar à repetição e à ruína, isto é, à “identificação passiva”. Lu vale-se da rosa de porcelana para libertar-se do mundo de solidão, do enclausuramento de não sentir nada no momento em que estava “esquecida de si e dos problemas todos.” “estava ali e não estava, nem no espaço nem no tempo”, “Sou eu ou Lueji”. A rosa de porcelana, por um lado, vem para mostrar o espetáculo da arte porque tanto o encanto da arte como a beleza da rosa utilizam a mesma linguagem, por outro lado, denunciar a incomunicabilidade de Lu com a sua própria realidade:

³⁰⁴SILVA, Rodrigues da. Política. In: CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia. (Orgs.) *Portanto... Pepetela*. Luanda: Livraria Chá de Caxinde, 2002, p. 38

Mas tenho de me concentrar no que estou a fazer, senão o corpo não obedece. A dança sempre a libertou dos mundos em conflito, nela se consumia. A música comandava o cérebro e os músculos, se deixava levar para o nada, o vazio, o- apenas-som-e-movimento. Até que aquilo aconteceu. Agora a música já não a libertava, não a impedia de pensar. Dançava dividida, uma parte dela no que fazia, a outra vendo-a fazer. Estranha sensação de impotência. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 120 e 121.)

“— O mito do amor impossível – disse Lu. — Tu voltas para os teus bois e eu para o meu palco. Sempre sozinha.
— Não há mesmo conciliação, não é?
— Só dura o tempo do bailado. E na ponta da flecha fica sempre uma gota de sangue.”
(*Lueji: o nascimento dum império*, p. 479.) (Grifamos)

O interessante é que esta narrativa não se presta a um emblema colorido da identidade nacional, mas está tentando decidir através de Lu quem são os angolanos nesse processo. É por meio da dança, diante de situações novas e urbanas que entendemos que a cultura tradicional não deve desaparecer, mas passa a fazer parte de um processo novo. Lu nos inscreve numa falsa promessa de um novo tempo histórico, já que nos convoca para o espaço inicial daqueles que compõem ou compuseram o universo angolano – no qual Lu acredita ou quer muito acreditar. Ela, juntamente com um narrador-onisciente, une o mistério dos gestos do corpo aos solenes mistérios que se celebram na Lunda. A dança ritual resgata o drama cosmogônico ao reproduzir explicitamente aquele olhar para o passado, como se a dança fosse aquela chave cinematográfica, para quem ainda quer acreditar nela:

“Lueji foi dormir. Os outros ficaram a beber. Na sua cubata, deitada, muito tempo ela ouviu as vozes pastosas de ndoka se elevando da chipanga de Tchinguri. Até que adormeceu, sonhando com um lago e um homem a sair da Lua, com uma machadinha e um longo arco. Ela ia com ele, uma rosa de porcelana na mão.” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 15.) (Grifamos)

Na impossibilidade de ficar com Uli, com Cândido, com a família, Lu só tem as reminiscências da avó. Ela é Lueji a pensar “no homem que ia sair da Lua e lhe dar a calma e confiança necessárias para acordar no dia seguinte” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 146). Opera-se aí certa mitologização de Ilunga, isto é, a criação de um novo mito para responder às necessidades bélicas de Lueji e as necessidades românticas de Lu:

³⁰⁵FISCHER, Ernst. Op. Cit., p. 15

“Escureceu e a Lua subiu, inteira Lua de prata se reflectindo no lago, azul escuro ao luar da Lunda. Lueji nela viu a silhueta do homem eterno, elástico e firme. E foi sonho ou ilusão, foi pressentimento ou magia, mas do outro lado da margem, banhado pelo luar, estava o homem que saiu da Lua, alto e quase nu, um machadinho de chefe na mão esquerda e um longo arco na direita. A princesa teve um assomo de consciência e levantou a cabeça para olhar a Lua. O disco de prata estava liso, vazio, só brilhava. E o homem caminhava pela margem, se afastando. Agora, só havia o silêncio e a figura difusa se recortando no luar. Quis gritar, chamar, travar a despedida, mas a garganta estava seca, não emitiu senão um gemido. Ficou parada, muda e angustiada, vendo-o desaparecer para lá da colina. E do horizonte azul da sua vida. Um soluço subiu e ficou tremeluzindo ao luar.”(*Lueji: o nascimento dum império*, p. 11.)

Em relação à rosa de porcelana, por fim, a própria feitura textual esforça-se para unificar esses fragmentos da subjetividade de Lu, numa tentativa de abolir o tempo, “se deixava levar para o nada, o vazio, o- apenas-som-e-movimento.”, o que se dá por meio das celebrações da Lunda e os passos de dança que repetem a celebração como um ritual. A dança imita o movimento do tempo, Lu esquece sua própria solidão e se consola na harmonia da dança, que se confunde no texto com o espaço de Lueji. E o faz no entrelaçamento dos discursos – na verdade, a fim de procurar, de perguntar o sentido de seu destino artístico e pessoal, o texto absorve a premissa de que “o primeiro nome moderno da identidade é a subjetividade”³⁰⁶ Nesse sentido, o romance traduz essencialmente o trajecto realizado por um indivíduo a fim de realizar uma totalidade, uma coerência, um ser cuja imagem ele transporta no fundo de si. Aventura condenada ao malogro, porque já não existe medida comum, já não existe medição possível entre a alma do herói e um mundo regido por ‘valores mercantis’³⁰⁷.

Por fim, a rosa de porcelana, a lua, o lago oval conferem ao texto não somente uma volta nostálgica (no sentido de ausência) ao passado por parte de Lu, mas também uma forma literária que traduz uma linguagem social, já que esses artefatos aparecem no texto como a percepção de que esse passado, cerceado pelo colonizador, merece estar no texto porque é parte da História de Angola, mas merece ser revisitado e não repetido, porque para “inventar outra coisa que não seja uma cópia” nem do modelo europeu, nem do passado pré-colonial é preciso desalienar-se de ambos.

O romance é um sinal de reflexão sobre o tempo histórico, pois o desejo de Lu de atingir outros ritmos espaço-temporais, além daquele em que é obrigada a viver e a trabalhar, a força a transcender o seu próprio tempo, e também a mergulhar num tempo estranho que permite a sua alienação, idealização, fuga de um tempo herdeiro de

³⁰⁶SANTOS, Boaventura de Sousa. Op. Cit., p. 136

³⁰⁷ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdios Cor, 1974. p. 122-123

contradições, porque “o romance é a epopéia de um mundo sem deuses”³⁰⁸ e tem que arcar com todas as dissonâncias da vida que configuram o momento histórico.

Assim, numa leitura lukacsiana o romance é a forma representativa de sua época e faz coincidir de modo constitutivo suas categorias à situação do mundo, isto é, dá a conhecer o sistema regulativo de idéias que funda a realidade. O romance não assimila a realidade numa estrutura calcificada, mas antes, por ser capaz de imitar na sua própria forma o conteúdo esquivo do mundo, adapta-se à desarmonia e a transcreve como elemento formal. Tal forma textual absorve as relações reais e as transforma em movimento do enredo. A questão que se desenvolve aqui é a ambigüidade do poder de se criar mundos novos. Se existe o poder da escolha no novo meio social e físico e tanto Lu quanto Uli estão em posição de escolher, eles optam pela alienação. Lu aliena-se no uanga, na rosa de porcelana, na lua de Lueji; Uli aliena-se num parentesco que só existe no passado, Senhor Eugénio aliena-se em seu próprio nome, um checo que insiste em fantasiar os negros de brancos. Os próprios componentes de Angola acabam se tornando os grandes adversários da utopia em prol de uma sociedade igualitária.

A narrativa enquanto forma tenta perceber as bases de um país e alertar seus componentes que estão diante de um sistema perverso, este pode transformar os artefatos do passado em instrumentos de alienação ou fantoches de uma ordem social falsa. O romance irá se revelar, de maneira inequívoca, como uma obra radicalmente empenhada no esclarecimento do passado e dotada ao mesmo tempo de forte caráter de advertência. Logo, vale-nos aqui o alerta de Walter Benjamin sobre a importância de uma captura crítica desse passado:

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo. (...) O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento”³⁰⁹

³⁰⁸Lukács, Georg. *A teoria do romance*. Trad. de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s/d. p. 100

³⁰⁹BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 224.

4.5 A nossa forma é outra: entre a ironia e a utopia

*Acentos, tempos
A urgência de um sinal
que a emoção comanda
A emoção da urgência
A urgência da emoção
anterior à norma
A norma: tradução*

(Ruy Duarte de Carvalho – *Aprendizagem do dizer festivo*)

Vimos até aqui que o texto recusa qualquer representação reducionista do povo ao exigir que se traga para o debate a cultura do Terceiro Mundo. O autor recorre a um modelo de narrativa que tematiza ela própria as ambigüidades de um mundo cindido. Nesse subcapítulo, veremos que este mundo cindido é representado por caminhos irônicos: um narrador-escritor frustrado, um narrador onisciente, uma roteirista também frustrada, um compositor em crise criativa e as várias vozes³¹⁰ que já vimos no decorrer deste trabalho, mas que agora neste subcapítulo aparecerão tensionadas entre a ironia e a utopia, sobretudo se pensarmos no realismo animismo, reivindicação estético-literária do personagem Jaime. Tudo isso cercado pela força vital de “eus que falam” tais como Mulaji, Afonso Mabilia, Kondi e Ndumba ua Tembo.

Lueji: o nascimento dum império tem vários narradores, mas dá a entender nas entrelinhas que o texto nasce quando um escritor frustrado escuta conversas de bar entre Lu e seus amigos, valendo-se do mujimbo. O romance nasce, portanto, de um “pobre” escritor-narrador “desprezado pelos críticos e pelas idéias” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 96). A partir desse escritor-narrador, dá-se dentro do texto o confronto direto entre uma forma literária e uma estrutura social (o boato). Esse escutar a conversa de Lu com os amigos, persegui-la nos seus caminhos de pesquisadora, é adentrar os vãos do imaginário e agarrar-se ao mito prescrito por Lu em busca de algo concreto e ainda distinto da ordem vigente do contemporâneo, mas ainda é um mujimbo que começará a delinear-se a partir de “um olhar vazio, porque todo para dentro”:

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

³¹⁰ Mesmo porque o próprio romance é essencialmente um gênero aberto e multifacetado, como caracterizou Mikhail Bakhtin; o romance é um “fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal”. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993. p. 73.

percurso solitário. Percurso ao mais profundo de si própria, ao grito último da gaivota. Na altura dei meia volta, a observar o seu passo gracioso de bailarina. As pessoas viravam a cabeça para apreciar o jogo subtil das ancas e o lançamento das pernas longas descendo para a Baixa de Luanda. Irresistível. Fui atrás. Pensei chamá-la, acompanhar ao lado. Mas ela não ia ouvir o apelo, abafado pelo barulho dos carros e dos gritos dos vendedores ambulantes. Andei só. Perdendo terreno. A ciática não deixava descer depressa e ela foi afastando, afastando. Via o cabelo de carapinha larga lá à frente, já com muita gente entre nós. Depois perdi-a de vista. E me perguntei, por que a persigo? Realmente só havia uma razão, aquele olhar ausente. Afinal o pensamento dela estava na Lunda antiga. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 26)

No trecho acima ocorre, portanto, uma deflagração instantânea de todo o fluxo narrativo; o narrador apresenta-se de chofre como o co-autor da obra a ser narrada, ou melhor, “com a ajuda dela [Lu], iria reconstituir o seu percurso solitário. Percurso ao mais profundo de si própria, ao grito último da gaivota”. A partir da confissão desse narrador-escritor, consegue certo distanciamento do que será exposto, isso a fim de organizar e coordenar todos os impulsos narrativos, muitas vezes contraditórios entre si, afinal, o próprio escritor reflete como ele poderia saber de tudo que se passava/passou na cabeça de Lu? Ao eximir-se da solidão narrativa e ao distanciar-se, ele compartilha dos princípios e normas que regem a sociedade em que se movimenta.

Para trabalhar esse distanciamento, o tipo de configuração textual permite inserir a figura do escritor na narrativa e questionar mitos que envolvem a figura do próprio escritor, e em alguns momentos ironizá-lo, proporcionando ao texto, além de um olhar metalingüístico, certo humor:

Para escrever, além de outros rituais, tinha de estar de jejum absoluto, de comida, bebida e mulher, todo nu e só com uma meia no pé esquerdo. Isso da meia no pé esquerdo não é ritual, mas necessidade. Quando escrevo tenho o tique de coçar o pé direito com o esquerdo. Se não uso a meia fico com o pé direito em sangue por causa da unha do gaduga, unha coriácea que só se corta com tesoura de podar. Tenho outras cerimônias rituais mas não revelo, por segredo profissional. (*Lueji: o nascimento de um império*, p. 96.)

Na *Teoria do romance* de Lukács, a ironia é vista como o único meio estético capaz de estabelecer, nos tempos modernos, uma relação entre mundo e indivíduo, ser e vida, interior e exterior e demais discrepâncias de uma realidade cindida. Vale-nos aqui a reflexão de Lukács, para quem a ironia é uma constituinte formal do romance moderno à medida que:

(...) ela significa uma cisão interna do sujeito normativamente criado de uma subjetividade como interioridade, que faz frente a complexos de poder alheios e

empenha-se por impregnar o mundo alheio com os conteúdos de sua aspiração, e uma subjetividade que desvela a abstração e portanto a limitação dos mundos reciprocamente alheios do sujeito e do objeto, que os compreende em seus limites, concebidos como necessidades e condicionamentos de sua existência, e que, por meio desse desvelamento, ainda que mantenha intacta a dualidade do mundo, ao mesmo tempo vislumbra e configura um mundo unitário no condicionamento recíproco dos elementos essencialmente alheios entre si.³¹¹

Note-se que, desde o primeiro excerto (“A ciática não deixava descer depressa.”), juntamente com o trecho acima, o tom irônico passa a ser uma unidade formal no romance *Lueji: o nascimento dum império*, à medida que o narrador-escritor mantém animosidade entre sujeito e mundo, e ainda reconhece essa tensão como necessária. O próprio escritor-narrador é tão refém do mundo quanto este se tornou seu objeto. A ironia desse personagem escritor torna-se inteiramente compreensível a partir de sua função como recurso de construção da forma, a ironia não cabe no tempo passado, pois só as frustrações desse narrador escritor podem movimentá-la.

Mas se por um lado o narrador parece muitas vezes vingar-se de sua época degradada pelo recurso a uma ironia debochada e pessimista, por outro lado, porém, reconhecemos que atrás dela se oculta uma profunda melancolia, a qual é ultrapassada pelo lado investigativo (das pesquisas de Lu) e, por conseguinte, igualmente motivada pela consciência de impotência perante a marcha dos acontecimentos. Nesse sentido, ao contextualizarmos o texto, a ironia na narrativa parece deixar inferir que, se o projeto da nação começou com um movimento de escrita, portanto, sob a pena do escritor,³¹² agora esse movimento está calcado de forma mais decisiva em compreender o ambiente popular e não mais nas ideologias elitistas e pessoais³¹³ que de certa maneira revelaram

³¹¹ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Apud MACEDO, José Marques Mariani de. *Doutrina das formas e poética dos gêneros no jovem Lukács*. 1997. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 75.

³¹² Lembremo-nos de que, segundo Pires Laranjeira, Angola teve um terceiro período (1903-1947), intitulado por ele de Prelúdio, que viria a ser, na segunda metade do século XX, “o nacionalismo inequívoco e intenso”. Tal nacionalismo estende-se para um quarto período no qual temos a “formação da literatura angolana, enquanto componente imprescindível da consciência africana e nacional”. LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. p. 37.

³¹³ Para entender o que estamos falando, vale a pena rever a longa reflexão de Aníbal, de *A geração da utopia*, sobre as elites angolanas: “Para falar a verdade, o mal vem de muito atrás. Este país teve uma elite intelectual de causar inveja a qualquer país africano. Elite cidadina, transitando tranqüilamente da cultura européia para a africana, acasalando-as com sucesso, num processo que vinha de séculos. Elite que nunca soube aliar-se às elites rurais, tradicionais. No século passado, isso foi a causa do fracasso de diferentes tentativas de autonomização. Porque, quando o poder colonial atacava os poderes tradicionais, essa elite saudava as guerras de conquista como portadoras do progresso, porque novos territórios lhe davam mais oportunidades de negócios e de cargos administrativos, sem compreender que assim se estava a enfraquecer a si própria. E depois, neste século, apesar de muita conversa sobre a ligação com o campo, a

em Angola os próprios limites dos nacionalismos e das visões mitificadas do passado, e confirma-se a idéia de que “o nacionalismo não é o despertar das nações para a autoconsciência: ele inventa nações onde elas não existem”.³¹⁴ Assim, aquele percurso que Castro Soromenho vinha fazendo à procura de uma angolanidade, em 1945, não pode ser visto com tranqüilidade agora na década de 1980 porque a forma romance – por meio de um narrador-escritor que não assume a escritura e ironiza a sua perspectiva narrativa – questiona essa idéia de angolanidade,³¹⁵ pois, o que quer que ela seja, está pautada, no presente, em coexistências antinômicas.

A narrativa, como já dissemos no decorrer de nosso trabalho, foi finalizada em 1988 e publicada em 1989; o tempo da narrativa é 1999. Na década de 1970, havia uma idealização dos escritores que buscavam legitimar os anseios de uma “geração da utopia”; a decadência do escritor sem nome no romance *Lueji: o nascimento dum império* parece antever que a utopia por meio da escrita,³¹⁶ no ano de 1999 (e por que não pensar na década de 1980), não é mais possível na terra que já fez a sua independência: “nunca fui um bom adivinho, embora o senso comum atribua esse dom aos escritores. E sou eu realmente escritor? Há vinte anos me pergunto, apesar de nisso crer há mais de quarenta, quando imaginei o primeiro conto” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 26). Pepetela, ao inserir no texto um escritor-narrador (aliás, o personagem escritor coincidentemente, tal como Pepetela, começou como o escritor angolano, escrevendo um conto) que se exime da pretensão de criar a narrativa, pois ao mesmo

elite urbana continuou egoisticamente só, considerando-se superior ao resto do país. Daí a chamada divisão do nacionalismo angolano, que acabou por se manifestar nesta guerra civil, que ninguém queria considerar como tal. Não digo que o erro esteja só do nosso lado. Mas nós éramos os mais conscientes, os mais abertos ao progresso, por isso com mais responsabilidade de dar o passo decisivo para chamar os outros às nossas posições. E quando uma parte de ti próprio exclui a outra, vai acabar por se dividir em sucessivos processos de exclusão. (...) Nós, os intelectuais, sempre tivemos belas idéias, mas nunca fomos capazes de as defender a sério. E absurdamente criamos um anti-intelectualismo populista que nem nos apercebemos ser suicida. (...) De qualquer modo, essa camada social misturada culturalmente e até mesmo racialmente era a única capaz de olhar para a frente e unir o país, porque era a única com uma idéia de Nação. Mas estava demasiado marcada pela sua própria trajetória ambígua. Tinham sido intermediários da colonização, embora gritando contra ela.” *A geração da utopia*. Op. Cit. p. 305.

³¹⁴GELLNER, Ernst. *Thought and change*. Apud ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Ática: São Paulo, 1989. p. 14.

³¹⁵Nas palavras de Pepetela: “No fundo todos procuramos isso. O que é isso? Um conceito abstrato. Tenho impressão de que ninguém sabe muito bem o que é. No fundo, não conseguimos até hoje teorizar, definir o que é isso de angolanidade. Isso embora esteja patente na obra dos escritores angolanos, claro. Creio que é um conceito que se vai procurar ainda durante muito tempo. AMMANN, Margret; VENÂNCIO, José Carlos. Pepetela, um construtor da angolanidade. In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa, 02/10/1990, p. 6-7. Apud MACEDO, Tania; CHAVES, Rita. *Portanto... Pepetela*. Luanda: Caxinde, v.1, 2002. p. 33.

³¹⁶ Pepetela escreve o livro em 1991 e publica o livro *A geração da utopia* em 1992. Faz o seguinte comentário: “Este romance não é uma resposta a nada. Apenas uma estória sobre uma geração que fez a

tempo que a escreve pede permissão a Lu para escrevê-la, questiona os caminhos de uma literatura e de um escritor engajados. Tal atitude permite-nos crer que o narrador-escritor está propondo uma “demistificação do escritor”, pois fazer-se como demiurgo seria ficar acima das questões históricas que se delineiam e simplesmente não participar delas. Isso explica por que “a ironia e utopia foram tantas vezes consideradas incompatíveis e por que a suprema missão da ironia foi, muitas vezes, formulada como a de ser uma arma contra a imaginação utópica.”³¹⁷ Assim, entendo aqui por ironia o fato de o escritor falar de si mesmo com deboche, sempre num tom como se o assunto fosse apenas a sua falta de inspiração, o que permite certa ousadia do narrador diante do mundo, sobretudo porque a ironia se inscreve no texto ao lado de uma multiplicidade de perspectivas narrativas ou pontos de vista, que relativizam os valores, até então próximos do absoluto no antigo império do Muantiânvua:

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

Como narrador-escritor, ele se mostra muito bem informado a respeito das discussões em torno da crise existencial de Lu. O trecho acima nos é válido porque reitera a perspectiva polêmica do narrador que se constrói em tal fragmento por meio de um diálogo com o leitor. Sob esse aspecto, diz Anatol Rosenfeld que em muitas narrativas de transição é comum o narrador ironizar o ponto de vista tradicional e chegar “mesmo a desculpar-se por saber tanto a respeito de personagens de que não pode conhecer as emoções e a biografia mais íntimas”.³¹⁸ Como se pode inferir das colocações de Rosenfeld, nós nos vemos desafiados a trabalhar criticamente essas provocações: um escritor – dentro da narrativa – sem inspiração, que precisa da inspiração de outrem para levar a efeito uma produção textual, apenas mediante a ironia consegue superar a falta de inspiração. Sob esse aspecto, cabe-nos lembrar a reflexão do

independência de Angola e não soube fazer mais.” CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. (Orgs.) *Portanto... Pepetela*. Luanda: Livraria Chá de Caxinde, 2002. p. 35.

³¹⁷ Nesse texto, o autor tenta discutir a cultura do Segundo Mundo e faz uma reflexão sobre os povos formados numa “sociedade de não-mercado e não-consumo”. Para tanto, faz uma análise do texto *Chevengur* (1927-1928), do russo Andrei Platonov. JAMESON, Frederic. Utopia, modernismo e morte. In: *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997. p. 125.

³¹⁸ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 93.

escritor moçambicano na entrevista já citada, quando perguntado sobre quais seriam as cicatrizes mais terríveis deixadas pela guerra:

A mais terrível, no nosso caso, é a descoberta do poder de desfazer, de desconstruir. Aqueles que se sentem excluídos num certo modelo de sociedade são tentados a aderir a um discurso manipulador e a tentação é esta: já que não tenho lugar no futuro e destruo o próprio Tempo, já que a minha pátria não é minha, eu a converterei num não-lugar. Esse sentimento ficou, experimentou-se a vertigem do caos que rapidamente pode ser reavivada.³¹⁹

Parece-nos que é justamente para fugir desse discurso manipulador e alienador que esse personagem escritor é provocador no decorrer do texto e não se recusa a oferecer pistas para que possamos desatar os nós que a narrativa tratará de tecer em seus desdobramentos. Essa atitude é interessante no romance porque esse narrador-escritor experimenta a “vertigem do caos” a partir da sua bisbilhotice, freqüentemente se justifica e avisa não saber nada do que se passa com as personagens. Ele alardeia estar no mesmo pé que os leitores e se desobriga de projetar a ilusão de realidade, mas em geral isso tem algo de disfarce. Isso fica explícito quando o narrador chama o leitor para participar da própria experiência da personagem, afinal “o leitor tem o direito de usar a imaginação” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 158). O narrador-escritor limita-se a perseguir uma inspiração, o leitor não deve se orientar apenas pelo explicitamente formulado, sob pena de não reconhecer em toda a narrativa nada além de uma frustração gratuita, com motivação estética. O processo de constituição de um sentido com conseqüências diretas para a nossa leitura começa justamente com a reflexão sobre as ambigüidades e indeterminações do texto. As conversas entre o narrador-escritor com o leitor acabam por revelar a visão que o próprio narrador tem de seu romance que se origina da inspiração dos outros. Em vários momentos, o narrador empenha-se em mostrar que tal concepção funciona também como uma espécie de válvula de escape, um artifício destinado a proporcionar alívio de consciência, pois ao atribuir o seu processo criativo aos outros ele também delega à História os conflitos e angústias individuais e coletivas, ele procura furtar-se às suas responsabilidades concretas. Torna-se evidente por que o autor elegeu um narrador-escritor: para debater questões ligadas ao processo de concepção e criação de um romance que em Angola se dá curiosamente por meio das frustrações e perceber como o narrador relaciona-se com o processo

³¹⁹ Entrevista concedida a Ubiratan Brasil. (Disponível em: <http://www.estadao.com.br>. Acesso em: 16 de junho de 2007.)

histórico/o mundo exterior. Deduzimos que o artista não deve alienar-se nem de si mesmo, nem de seu artesanato, nem da história. A postura ética, de participação, é transportada para dentro da postura estética, e a “técnica” identifica-se com os conflitos, as angústias de seu tempo:

É espantoso tudo o que se passa na cabeça das pessoas e nós não apercebemos. Ou esquecemos de notar. Como podia eu, só de ver o olhar vazio de Lu na rua, ter intuído o drama? Vi, senti qualquer coisa, segui atrás, perdi-a. Mais tarde ela ia contar. E, abismado, descubro que fui assistente involuntário do começo. E se o descobri, foi porque esse olhar provocou interesse e dela me aproximei. Rondei durante dias a sede do Grupo “Kukina” sem ousar entrar. Já a conhecia, mas não éramos amigos. Tinha de ser um reencontro casual. Se me perguntava, não podia explicar por que queria o encontro. Não era desejo físico, embora toda a gente saiba como ela é apetecível. Mas eu estava numa fase difícil, era a quarta mulher em pouco tempo que mabandonava, dizendo com escritor nunca mais, são todos uns cacimbados, se falo é porque falei quando não devia, se me calo é porque estás chateada comigo, estás pensar noutra, porra, escritor só visto em capa de livro. Mais uma vez fiquei com um vazio, apesar do hábito. E estava ficar velho para essas andanças. O interesse veio apenas de tentar decifrar aquele olhar. Talvez me desse uma idéia para um livro que em vão procurava faz dois anos. Crise total, pessoal e de inspiração, mas anda uma sem a outra? (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 44-45.)

Com a especificação dos seus caminhos, o escritor-narrador parece particularizar o âmbito de seus movimentos circunscrevendo-se nos limites de dada sociedade, procedimento que vem ilustrar a adequação do gênero à proposta; sobretudo se pensamos na linha teórica de Michel Zéraffa, para quem “o aparecimento do gênero romanesco significa que não há sociedade sem história, nem história sem sociedade”.³²⁰ Portanto, o caminhar do escritor – que não se assume como autor da obra –, em busca de inspiração, é o caminhar do próprio enredo romanesco, que por sua vez é o itinerário reflexivo do próprio país. No centro do romance está a questão da formação do indivíduo/coletivo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob as condições históricas dadas.

Muitas vezes, no romance *Lueji: o nascimento dum império*, o narrador mostra-se incapaz de realizar a continuidade do processo de escritura e divide com um narrador onisciente que esboça várias realidades simultâneas e as contrapõe umas às outras, sem se preocupar com as incongruências resultantes dessa contraposição:

O problema era pôr essas impressões em poucas linhas, espremer todas as emoções numa frase seca. Lueji vai com seu séquito ao encontro de Ilunga. Como pôr num roteiro o brilho especial do Sol, o zumbido histórico das moscas, o silêncio agitado dos

³²⁰ ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdios Cor, 1974. p. 18.

vimbululu procurando nos olhos das pessoas o sal esquecido das lágrimas antigas, o jeito todo especial do capim dobrar ao vento que o afaga? O mais importante ficava de fora. Sempre fica de fora, mas nesse bailado não podia ficar. Como desprezar os vimbululu, essas mosquinhas irritantes que só andam com o Sol para sintroduzirem nos olhos, e se esmagadas cheiram a flor? Atirou com raiva o caderno de apontamentos contra a parede. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 264 e 265.)

Temos no excerto acima a presença de um narrador onisciente que adentra os pensamentos de Lu ao mesmo tempo que conta que “Lueji vai com seu séquito ao encontro de Ilunga”. Essa “mobilidade camaleônica”³²¹ desse narrador nos leva a conhecer os processos fundamentais de dentro da personagem que se confunde com o narrador. A forma literária e a estrutura social caótica respondem uma à outra por meio dos vários pontos de vista. No plano narrativo, a volubilidade do narrador é proporcional ao mundo. Os vários pontos de vista denunciam o movimento e explicitam o caos, olhares fragmentados para um mundo fragmentado: o difícil agora é “espremer todas as emoções numa frase seca”, tal a complexidade de sentimentos e das contradições. Dessa forma, não nos vemos diante de imagens inverossímeis imaginadas por um narrador perturbado, mas, sim, diante de um romance que quer ser lido como obra histórica, plena de realidade e saturada de vivências pessoais concretas. Nesse sentido, é sobretudo o mundo de Lu, vivenciado, percebido e descrito com prodigiosa exatidão, como vimos nos sucapítulos anteriores, que se contrapõe como pano de fundo à existência de um escritor narrador juntamente com um narrador onisciente que ao lado de novos modelos políticos e econômicos está perdido e precisa valer-se da inspiração da bailarina, já que não tem a sua. E ainda surge a tentativa de superar quaisquer dúvidas por meio da perspectiva de alguém que acredita nos uangas, nos talismãs, na força de Lueji (a superação não ocorre porque Lu aliena-se). Descortina-se assim uma perspectiva que nos permite enxergar o contexto geral por detrás do fato fictício. Orientando-nos por esses olhares intercalados, podemos reconstituir o desenvolvimento histórico que atua como pano de fundo à narrativa. O narrador-escritor, à medida que se distancia, tem uma postura “desalienadora” porque essa postura representa, em última análise, um esforço do artista para reconhecer-se, no objeto que produz e no mundo em que vive.

A superação não ocorre somente porque Lu aliena-se e os narradores não, mas principalmente porque, vale reiterar, o narrador-escritor, ao lado de um narrador-

³²¹ SCHWARZ, Roberto. Questão de forma. In: *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 200.

onisciente, exime-se da solidão narrativa, coloca-se ao lado das outras personagens e participa das mesmas estruturas sociais. O efeito está no fato de que na forma romance todos são produtores e produtos do mito e, ainda, todos são responsáveis pela reflexão diante dele. Em suma, personagens que dividem com um narrador ironicamente distanciado a responsabilidade pelas opiniões e expectativas que resumem aquelas do próprio tempo, delineando um cenário que constitui a própria crise social de Angola. De qualquer maneira, parece que nada garante a versão dos fatos de um escritor frustrado, que parece se dar conta de que ele mesmo é uma figura caricata das promessas não-cumpridas da modernidade burguesa.

O pessimismo do escritor-narrador fica evidente não somente por meio da crise criativa desse escritor, mas também pela bisbilhotice, disfarces por meio da ironia e porque é um escritor que outrora fora idealizado enquanto partícipe político, agora frustrado, abandonado, sem inspiração, correndo atrás de uma bailarina tão frustrada quanto ele. Esse escritor-narrador que estaria no topo da pirâmide de importância, porque ele praticamente tudo sabe, tudo vê e tudo infere, a cada passo aparece ironizando a sua função, o que nos permite induzir que ele presente a falência de qualquer mitificação, a mitificação do escritor, a mitificação de Lueji, a mitificação de um povo lunda, cuvale, tchokue e pende, a mitificação de um país.

Como se vê, a intenção de perceber tanto o narrador onisciente como o narrador-escritor não é tirar alguma conclusão dos fatos narrados; longe de esclarecer as ambigüidades que envolvem o comportamento do todo do romance, esses narradores apenas intensificam as ambigüidades de um mundo “partido de homens repartidos”. Frustram-se assim as eventuais expectativas do leitor que espera uma orientação mais segura por parte dos narradores. Todavia, essa orientação poderá chegar por via indireta, ou melhor, no confronto crítico com sua perspectiva narrativa.

Nessa senda, ao lado desse narrador-escritor frustrado, temos também Afonso Mabiala, um compositor tão frustrado quanto o escritor. Afonso Mabiala é a mistura da crise existencial de Lu e da corrupção de Senhor Eugénio. Ele não suporta nem os conflitos de Lu nem o âmbito corruptivo do outro, tanto que se suicida:

Diferente foi o óbito de Afonso Mabiala, suicidado na noite do espetáculo. Pelo amor não correspondido? Não, pelo menos no bilhete deixado em cima da mesa indicava outra razão: nunca mais circunstâncias tão favoráveis se iam apresentar para compor um concerto como o da Lueji. Se não podemos sempre fazer melhor, então não vale a pena viver mais. Muita gente saglomerou no cemitério, perplexa, revoltada até. E o coral universitário cantou, em homenagem, algumas das músicas do suicidado. O tempo para

chorar veio depois, oito dias de carpir e dançar, para restabelecer o equilíbrio. Oito dias em que o lukano ficou no braço da rainha, à espera de ser passado ao herdeiro. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 473.)

Reparemos como, tanto no excerto acima como no anterior, o narrador-onisciente parece passear tranqüilamente pelos dois mundos, o que permite observarmos uma indefinição quanto à perspectiva temporal. A morte de Mabiala participa dessa intemporalidade ao imbricar-se textualmente com a morte de Ilunga. Este foi o herói civilizador saído da lua, fez parte dos sonhos de Lu-Lueji; a Lunda nasce praticamente com ele. Mabiala é um personagem crítico a respeito do fazer artístico, compositor alimentado pela bebida à espera de inspiração, que tem um amor platônico por Lu. Curiosamente, mata-se porque “nunca mais circunstâncias tão favoráveis se iam apresentar para compor um concerto como o da Lueji”. Ilunga morre sorrindo. O dilema de Ilunga foi ser um caçador ou um grande chefe, mas opta pelo primeiro; o dilema de Mabiala foi o de fazer uma boa composição – ao realizá-la, mata-se, o que percebemos também com certa ironia, pois o compositor mata-se após a realização de um bailado que deixou o povo absorto, em transe; deixa no ar se o tal bailado supriu ou não o desejo de arte.

O fato é que esse compositor, ao lado da figura do narrador-escritor e do narrador-onisciente, dá forma não só ao enredo, mas também repercute no plano das ambigüidades do livro. Trata-se justamente da consistência formal: dois artistas frustrados, e para ambos a matéria gira em torno do mito. O escritor-narrador decadente é quase um ser sem consistência própria, não tem nome, tem quase cinquenta anos, ex-fumante, escreve nu e sempre é abandonado pelas mulheres. Tanto o escritor-narrador como o compositor precisam correr atrás de uma pesquisadora para retirar letra sua. Mabiala é tocado pela mercantilização da arte, já que é patrocinado pelo corrupto Senhor Eugénio:

Mal se ouvia o barulho do motor do Mercedes, deslizando pelas ruas vazias de gente. Senhor Eugénio falava do seu amor pela arte e do muito que podia ajudar, pensava até em montar uma firma de espetáculos para apoiar os talentos, que pensava Mabiala da idéia? Afonso não pensava nada, nem ouvia, furioso contra o ricaço que o afastava nesse momento da casa de Lu, amarrado como qualquer proletário que tem de vender a sua força de trabalho, é isso mesmo, nós os artistas somos os novos proletários, assim como os cientistas, pobres tipos que só têm o conhecimento, vale para alguma coisa? Os cientistas criam coisas para os sanguessugas aproveitarem delas e nós criamos para eles se masturbarem de orgulho. Puta que pariu tudo! (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 426-427.)

De novo o narrador onisciente vale-se do discurso indireto livre para dizer que a individualidade de Mabilia está em crise. Restaria apenas ao artista o papel do peão impotente entre a alienação de uma arte que não responde aos seus anseios e de um mercado que instrumentaliza seus esforços vãos para os fins do lucro. Eis o resultado:

— Oh, não era isso que queria dizer – corrigiu Afonso. — Vou tentar explicar. Estes dramalhões de mulher morta e noivo que chora, quer queiramos quer não, sabem-nos a europeu. Porque apareceram em mil peças de teatro e filmes. Estamos fartos de amores infelizes. Estou numa de fazer música nossa, para realidades nossas. É isso. E o checo a gritar, não serr essa música drramática, herróica... Que se lixe! (*Lueji: o nascimento de um império*, p. 57.)

Diante da crise do processo criativo, a fala de Mabilia registra a ambigüidade da independência e polemiza questões como “música nossa” e “realidades nossas” num universo multifacetado tanto diante duma diversidade etnolingüística quanto ocidental, pois: “Nas ruas sombreadas havia intenso tráfico de americanos, holandeses, filipinos, portugueses, belgas” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 355). Sobre essa polêmica que não tem fim e acaba originando outras questões antagônicas dentro do texto, somos levados a refletir junto com o filósofo Paulo Arantes³²² que essa mistura envolve questões controversas, tais como se desligar ou se “dessolidarizar” enquanto imaginam no texto confraternizar com os que oprimem:

Levantou, pôs um disco de Vivaldi, sempre o mesmo, *As Quatro Estações*. Os violinos tomaram-na, parou no Verão, uns sons de marimba entravam na perfeição, por que o Vivaldi não conheceu a marimba? Ou por que não temos um Vivaldi para compor uma sinfonia de marimbas? O Hermenegildo podia, se não fosse maluco, sempre com a mania de escrever contos azarados que só ele apreciava, em vez... (*Lueji: o nascimento de um império*, p. 43.)

Acima temos a reflexão de Lu; o discurso indireto livre é chamado freqüentemente para pôr lado a lado a onisciência do narrador e os pensamentos dos personagens e de novo temos um conflito perante o procedimento artístico. No imbricar do foco-narrativo existe uma tentativa de redefinir a situação do ser angolano e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de cotejar a estrutura da música de Vivaldi com o som das marimbas angolanas. O procedimento utópico se dá na reflexão

³²² ARANTES, Paulo. Nação e reflexão In: *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. ABDALA JR., Benjamin; CARA, Salette de A. São Paulo: Boitempo, p. 27-45. Nesse texto, o autor dialoga com o texto “Nação e consciência nacional”, de Benedict Anderson.

de que a forma romance expressa esse entrelaçamento dual que se dá na narrativa por meio também do que são e sob quais premissas querem ser pensados:

Apesar de algumas idéias utópicas serem eventualmente realizadas, não é da natureza da utopia ser realizada. Pelo contrário, a utopia é a metáfora de uma hipercarência formulada ao nível a que não pode ser satisfeita. O que é importante nela não é o que diz sobre futuro, mas a arqueologia virtual do presente que a torna possível. Paradoxalmente, o que é importante nela é o que nela não é utópico. As duas condições de possibilidade de utopia são uma nova epistemologia e uma nova psicologia. Enquanto nova epistemologia, a utopia recusa o fechamento do horizonte de expectativas e de possibilidades e cria alternativas; enquanto nova psicologia, a utopia recusa a subjetividade do conformismo e cria a vontade de lutar por alternativas.³²³

Para falarmos dessa “hipercarência que não pode ser satisfeita”, lembramos aqui do texto de José Miguel Wisnick³²⁴ que, ao fazer uma leitura de um texto machadiano, ressalta que por trás do descompasso entre o erudito e o popular no Brasil existem outros códigos que comporiam a sociedade brasileira. Da mesma forma, aqui no romance angolano, por essa interpenetração do foco-narrativo, alenta-se aqui no texto do que poderá a combinação da técnica de um compositor italiano ao lado da reprodução popular representada pelas marimbas. Assim, o estilo erudito de Vivaldi, que traz ao mesmo tempo a desenvoltura das relações de aceitação do mercado, aliar-se-ia à sensibilidade das marimbas e do som angolano, como uma promessa de abraçar todas as dimensões da produção. Dentro da composição musical está o próprio nó que liga os termos formalmente impermeáveis da estrutura social – o que é europeu e o que é africano. Esse nó, diga-se, também é ambivalente porque, mais do que discutir como unir os dois ritmos musicais no próprio derredor do processo, está a discutir a fronteira entre a exclusão e a inclusão. Será preciso rejeitar uma para aceitar a outra? Assim, tal como diz Boaventura Santos, podemos pensar que dentro da narrativa “a utopia recusa o fechamento do horizonte de expectativas e de possibilidades e cria alternativas; enquanto nova psicologia, a utopia recusa a subjetividade do conformismo e cria a vontade de lutar por alternativas”. O fato é que, para analisar uma originalidade nacional, sensível no dia-a-dia, Pepetela foi levado a refletir sobre o processo de colonização em seu conjunto que é internacional, pois veja-se que ele coloca lado a lado Vivaldi, Kafka, balé, marimbas, mitos, julgamento final, ou na pergunta que parece

³²³ SANTOS, Boaventura de S. Op. cit., p. 324.

³²⁴ WISNICK, J. M. Machado maxixe: o caso Pestana. In: *Teresa: literatura e canção*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 14-79.

refletir a crise: “por que não temos um Vivaldi para compor uma sinfonia de marimbas?”

Pensando sempre na máxima³²⁵ tão celebrada pela intelectualidade brasileira que está presente tanto na reflexão de Paulo Arantes, Roberto Schwarz, como de José Miguel Wisnik, o romance angolano leva-nos a refletir que se Angola constitui-se uma das periferias do mundo, também não pode deixar de viver pensando no Ocidente e da difícil tarefa de tentar lidar com a própria cultura, que agora é resultado de uma cultura Ocidental. Angola é o outro, e o outro é necessário para a identidade de Angola; no entanto, seja como for, ela não pode prescindir do que foi. Se a experiência do outro é necessária para se perceber a experiência de si mesmo, assim é a experiência da Lunda. A construção do romance se dá no fato de Angola não ser européia, nem norte-americana; mas Luanda é Lu, que se sente destituída da cultura “original” divulgada pela avó, nada é estrangeiro a essa bailarina mestiça, viajada e moderna, mas tudo lhe é estranho, principalmente diante das crenças da avó. O que é interessante é que a própria narrativa reivindica essa expressão estético-literária como realismo animismo, na voz dos bailarinos Jaime, Lu e Cândido:

— É. O azar é que não crio nada para exemplificar. E ainda não apareceu nenhum cérebro para teorizar a corrente. Só existem o nome e a realidade da coisa. Mas este bailado todo é realismo animista, duma ponta à outra. Esperemos que os críticos o reconheçam.

— Questória é essa? – perguntou Cândido.

— O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista – explicou Lu. Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 452.)

Perceba-se até aqui que havia um narrador-escritor, um compositor e uma roteirista insatisfeitos com o processo criativo de suas artes/carreiras. Contudo, se até então o conteúdo narrativo consistia apenas na frustração artística, ele agora adquire, metalingüisticamente, contornos mais nítidos. Os meios que irão possibilitar-lhes a concretização de suas aspirações artísticas referem-se justamente à própria forma, ou seja, ao realismo animismo reivindicado pelo bailarino Jaime. Esta estética literária aparentemente libertária evidencia-se na narrativa principalmente no que Inocência

³²⁵“Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não-ser e o ser outro.” Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 77. Apud ARANTES, Paulo E. *Sentimento da dialética – na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. p. 15.

Mata chamou de “metafísica da presença”,³²⁶ representada no texto, por exemplo, pelo espírito de Kondi:

AGORA SOU EU QUE FALO, EU, KONDI, chefe dos Tubungo e rei da Lunda, no momento em que o meu espírito do corpo se liberta e voa, ligeiro, para cima da mulemba mais alta de Mussumba, onde vai ficar para sempre. Toda a vida tive medo deste instante e afinal nada senti, só uma sensação de leveza, uma estranha paz interior, um até que enfim estou livre, fiquem vocês no pó da terra com vossas lutas mesquinhas feitas de invejas e ambições, cumpri o meu destino para o bem da Lunda e apesar de ter enterrado viva a minha filha, a ter arrancado aos seus sonhos despreocupados para a colocar no centro de redemoinhos de vento, não sinto remorsos, apenas tranqüilidade. Ela vai fazer o necessário, vai alimentar o meu espírito com as melhores iguarias da Lunda, vai respeitar o meu nome e cultivar o meu prestígio, não vou ser esquecido pelas gerações que se colocam já na bicha do futuro. Kondi será sempre recordado como um homem justo que salvou a Lunda, ao evitar que os filhos varões tomassem o poder para com ele brincar e o destruir. (...) Lueji vai invocar o meu espírito, comigo vai tentar falar? Duvido agora que lhe responda. Me sinto tão bem aqui no alto da mulemba, as folhas a roçar umas nas outras pela brisa que vem do Ocidente fazem um sussurro tão agradável e tão calmo, que o meu espírito preguiçoso não vai responder aos seus apelos, vai apenas querer sonhar numa sonolência de quietude, observar sorrindo o que passa no Mundo, finalmente sábio ao infinito, desprezando os míseros sentimentos humanos de dor e desejo. Lueji não me chames, pois não responderei. Agora sei, os espíritos não podem responder aos humanos, pois são demasiado felizes no alto das árvores para se preocuparem com o que foi e o que é e o que será. Se lixem vocês todos aí em baixo, eu já sou o infinito, o zero absoluto. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 25-26.)

O monólogo interior age ativamente na própria escrita e no seu julgamento estético – porque aqui a escrita enquanto projeto estético é uma instituição que propaga a sua própria mundividência, esta faz parte da oralidade lunda, legado da ancestralidade. O expressar de Kondi no momento em que seu “espírito se liberta do corpo e voa, ligeiro, para cima da mulemba mais alta de Mussumba, onde vai ficar para sempre” explicita uma maneira de perceber o mundo e concretiza-se na narrativa o que Jaime chamou de realismo animista.

De qualquer forma, para dar verossimilhança à forma do debate, solicita-se na narrativa um papel ativo de outras vozes³²⁷ na construção do texto, as quais parecem

³²⁶Segundo Inocência Mata, “numa cosmovisão sem tradição de escrita, como a africana, esta é pensada como “simples” registro da palavra falada. Tal pressuposição enforma uma “metafísica da presença” segundo a qual a verdade existe no que está imediatamente presente à consciência sem mediação (Jonathan Culler) – ou seja, sem “elaboração” da palavra”. MATA, Inocência. *Literaturas angolanas: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001. p. 147-148. Inocência Mata, ao tratar da oralidade no texto, explicita o seu aproveitamento no mundo ficcional. Pensamos que todo o aproveitamento do mundo tradicional no romance *Lueji: o nascimento dum império* está em evidência também no falar de um morto, uma vez que ele representa toda a ancestralidade na qual a narrativa se baseia.

³²⁷Cabe aqui enfatizar que a divisão do foco narrativo não deve ser vista como uma simples habilidade; trata-se de um caso em que a forma é concebida pelo conteúdo e se transforma ela mesma em fator de significação. Assim, impossível não nos lembrarmos da leitura que faz M. Bakhtin sobre o romance de

transcender em muitos momentos o horizonte do narrador-escritor e do narrador onisciente, sobretudo ao evocar do além Kondi. Para tanto, é preciso compactuarmos com toda a mundividência lunda. A reflexão de Kondi denuncia a necessidade minuciosa de entrar no mundo Lunda, para compreendermos o mundo de Luanda. Essa “metafísica da presença” Lunda não deixa de funcionar no texto de maneira ideológica e utópica, pois, se o neo-realismo português trouxe para a cena literária as camadas trabalhadoras, o realismo animismo reivindica textualmente a força vital que está fortemente entranhada em todo o romance, pois dela faz parte a memória da avó de Lu, as lembranças da infância da bailarina, o próprio mito de Lueji e, de certa forma, a dança da rosa de porcelana.

A voz do espírito de Kondi imprime um papel comunicativo à narrativa à medida que configura uma relação específica entre uma essência cultural do passado que “não responderá”, mas que é reconhecível pela consciência coletiva como pertencente a um espaço-tempo partilhado, a partir do qual personagens como o bailarino Jaime construíram a idéia de uma estética literária baseada naquilo que os angolanos foram. Aliada à reflexão de Kondi, abaixo temos o clamor do guerreiro Ndumba Ua Tembo. Na própria voz do grande guerreiro caçador, agora às portas do ano 2000, a Lunda-Luanda “perdeu” os grandes favores da grande mãe serpente:

AGORA SOU EU QUE FALO, EU, NDUMBA UA TEMBO

(...) Oh, Lunda, perdeste os favores da grande mãe serpente? Já as faíscas que iluminam o céu deixam de alimentar a coragem das gentes? Já as nuvens não trazem a felicidade com a água, já os rios pararam seus encantamentos e neles não mais moram as kiandas? Já as mulembas e mafumeiras deixaram de abrigar os espíritos? Ou estes se corromperam com os presentes, apenas pensam em comer e gozar, e nos esqueceram na terra? Que se passa contigo, Lunda, que admites tantas mudanças? (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 380.)

Parece-nos que esse realismo animismo se dá dentro do romance tanto como reconhecimento como alerta diante da nova ordem solicitada pelo tempo presente, a fim de quebrar essa perspectiva obnubilante de uma estética que talvez não possa responder sozinha às novas exigências do século XXI. É nesse momento que a ironia desdobra-se

Dostoiévski ao declarar que “é precisamente a multiplicidade de consciências equípolentes e seu mundo que aqui se combinam numa unidade de acontecimentos montando a sua imiscibilidade”. Ou ainda, em outro trecho, ao dizer que a obra do grande escritor russo “não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu em forma objetificada outras consciências, mas como o todo da interação entre as várias consciências, entre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra”. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, s/d. p. 12 e 13.

em duas direções, pois para Lukács, na *Teoria do romance*, a ironia funciona como “mística negativa dos tempos sem deus”,³²⁸ ou seja, ela apreende não apenas a profunda desesperança dessa luta em busca de um texto perdido na perspectiva de um narrador-escritor frustrado, mas também a desesperança de seu abandono – é aí que temos a esperança/utopia de um texto realista animista.

E para dar verossimilhança a esse texto realista animista, unindo-se às vozes de Kondi e Ndumba Ua Tembo, temos Mulaji. O epílogo, na voz de Mulaji, denuncia que o livro ainda não acabou, pois aponta para um futuro incerto, pessimista, mas com uma sábia compreensão de um pescador do povo. No enfrentamento de suas próprias lacunas, o personagem pescador que dialoga com Lueji vem para marcar que realmente “a arte só trata dos grandes deste Mundo. Por isso se acrescenta um Epílogo” (*Lueji: o nascimento dum império*. p. 479). E nesse epílogo do romance quem merece dar a palavra final é um filho de escravos vindos das terras do Zambezi:

AGORA SOU EU QUE FALO, EU, MULAJI

(...) A sabedoria que nos vem dos tempos antigos vai se perder um dia? Desgraças se abaterão então sobre a Lunda. (...) Isso é só lá no alto. Aqui embaixo, o ofício de Mulaji será feito por Muzumbo, seu filho, o qual nunca será Mulaji, pois pertence à linhagem da mãe. E a arte de pescador deste passará para Mucanza, que já vai pertencer a outra linhagem. Nós somos os que não temos direito a ser perpetuados, nós morremos mesmo quando o nosso corpo morre de cansaço ou de veneno ou de alguma azagaia perfurante. E o meu espírito poderá protestar, se manifestar, enquanto o meu neto for vivo. Depois dele, ninguém mais se lembrará de mim, morri mesmo, em corpo e no espírito. A mahamba que põem nalguma encruzilhada do caminho será comida pelo salalé e ninguém se vai preocupar. Assim será aqui embaixo. E lá em cima, 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. (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 482.)

Mulaji pertence ao mundo popular numa mistura de força vital africana e o mundo no qual vivia a “manusear os caniços”, dois universos eminentemente antiburgueses, pois, a partir da dinâmica textual, são atualizações do “homem do povo” cuja origem idílica (é meio irmão de Kondi e é um pescador), dentro do romance,

³²⁸ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Apud MACEDO, José Marques Mariani de. *Doutrina das formas e poética dos gêneros no jovem Lukács*. 1997. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 84.

podemos perceber com a leitura de Mikhail Bakhtin, que assim lhe resume os traços definidores: “O homem do povo surge como portador da atitude sábia para com a vida e a morte perdida pelas classes dominantes.”³²⁹ Sua imagem relaciona-se freqüentemente a uma descrição particular do mundo profético:

“De novo Mulaji tinha na mão um pedaço de caniço, que manuseava distraidamente.
— No outro dia me falaste. Esperavas que eu evitasse a guerra. Não que a ganhasse, mas que a evitasse. Por quê?
O pescador não respondeu logo. Olhou a rainha, depois os quatro guardas que tinham parado a alguma distância, conversando entre eles. Procurou as palavras no ar quente que soprava do Sul, depois disse sem receio:
— A guerra não serve para ninguém. E nós sofremos mais com ela do que todos os muatas.
— Os muatas também morrem na guerra. E têm os filhos que morrem na guerra. Olha o que aconteceu com o muata Kakete.
— Sim, mas nós morremos na guerra e se escapamos morremos na mesma de fome, por causa da guerra. Os muatas nunca morrem de fome, têm sempre alguém que lhes procure a comida. Muata Kakete perdeu muito, sim, mas passa fome agora?(*Lueji: o nascimento dum império*, p. 345-346.)

Ele mesmo é o portador do eterno trabalho produtivo já que vive a manusear caniços e é súdito da rainha. Destacam-se no trecho acima uma incompreensão sábia e reveladora do homem do povo diante da mentira e as convenções utilizadas pelos soberanos, pois com as guerras “Os muatas nunca morrem de fome, têm sempre alguém que lhes procure a comida. Muata Kakete perdeu muito, sim, mas passa fome agora?”. Essa personagem anônima de que “ninguém mais se lembrará, porque morreu mesmo, em corpo e no espírito” participa dum grupo socialmente marginalizado. É a partir de Mulaji que a ação se transfere para o mundo daqueles que não têm o direito a ser perpetuado. O tema popular se impõe como um código todo particular entrando em choque com o outro universo narrado (o mundo da soberana ou do balé), já que rompe ao mesmo tempo que dá voz a um oprimido que em sua base é o mesmo – independente do tempo histórico – numa tentativa de construir um ideal conveniente para enfrentar a adversidade social.

Um personagem que está à margem da sociedade angolana tanto no passado como no presente fecha emblematicamente a narrativa. As reflexões de Mulaji no epílogo parecem querer dizer que é por meio das várias consciências – representadas por Mulaji – que vale à pena celebrar outro tempo, não no sentido nostálgico, ou de

³²⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Ed. Unesp, 1993. p. 342.

espetáculo, mas porque o pescador Mulaji reconcilia a soberana com o povo. A sua imagem convoca o coletivo e o “eu” se identifica com o nós. A linguagem profética do epílogo também tem essa função de trazer para a cena textual quem realmente interessa, ou seja, o povo. Vê-se assim que a obra de Pepetela se relaciona com a sua utopia não apenas no contexto das especificidades do gênero histórico, mas também na medida em que contrapõe as estruturas políticas econômicas e pedagógicas da comunidade da Lunda à sociedade de Luanda.

No entanto, tal utopia sempre está tensionada dentro do romance com a ironia. Isso se dá porque as relações podem ser vistas sob vários prismas: “como isolado e vinculado, como suporte do valor e como nulidade, como abstração abstrata e como concretíssima vida própria, como estiolamento e como floração, como inflição de sofrimento e como sofrimento infligido”.³³⁰ Em outras palavras: um bailarino cuvale que recusa as superstições dos outros, mas impõe o seu jeito cuvale de se expressar; um médico bailarino que acredita num incesto que não existe porque está imbuído tanto do cristianismo como da cosmogonia Lunda; Lu, que pensa ser Lueji; um narrador-escritor frustrado; um compositor também frustrado que se mata depois da composição de sua vida; um corrupto que se chama “Senhor”; uma Diretora angolana preterida diante de um checo que insiste em vestir os bailarinos de branco. A própria diferença interna (pois, conforme já dissemos, o romance não somente se alimenta da tradição oral, mas também nasce dela) reclama um realismo animismo que tem de rearticular-se ao lado de mitos da Europa, Novo Testamento, dramalhões de mulher morta e noivo que chora e música italiana. Um realismo animismo que não pode mais vigorar, mas dele também a narrativa não pode prescindir, porque é fruto de sua própria identidade. Tudo isso torna-se matéria do artista e denuncia que o gênero é historicamente formado ao registrar o processo social a que deve a sua própria existência. Enfim, o gênero romance rejeita a hipótese de neutralidade e percebe na ambigüidade, nos antagonismos, as tensões emergentes na contemporaneidade. Para tratar dessas contradições, uma voz apenas não dá conta, e outras são chamadas para o plano do debate. O romance histórico encontra seu lugar no interior dos próprios pontos de vista ora divergentes, ora convergentes,

³³⁰ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Apud MACEDO, José Marques Mariani de. *Doutrina das formas e poética dos gêneros no jovem Lukács*. 1997. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 76.

com a incorporação de várias forças. Nesse sentido, se “a forma é a experiência social solidificada”,³³¹ podemos pensar juntamente com Roberto Schwarz que:

(...) só em teoria dá-se o confronto direto entre uma forma literária e uma estrutura social, já que esta, por ser ao mesmo tempo impalpável e real, não comparece em pessoa entre as duas capas de um livro. O fato de experiência, propriamente literária, é outro, e é a ele que a boa teoria deve chegar: está no acordo ou desacordo entre a forma e a matéria a que se aplica, matéria que esta sim é marcada e formada pela sociedade real, de cuja lógica passa a ser a representante, mais ou menos incômoda, no interior da literatura.³³²

³³¹ FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 174.

³³² SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 56.

CONCLUSÃO

“... a verdade é como um diamante, reflete a luz do Sol de mil maneiras, depende da faceta virada para nós.”
(Pepetela – *O cão e os caluandas*)

A nossa perspectiva foi a de que as diferentes experiências históricas definiram a forma literária dos três textos – *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda* – 1884-1888 (1890), do militar Henrique Augusto Dias de Carvalho; *Lueji e Ilunga na terra da amizade* (1945), do ex-cobrador de impostos Castro Soromenho; e *Lueji: o nascimento dum império* (1989), do ex-guerrilheiro Pepetela. Vimos formas literárias diversificadas – literatura de viagem marcada por um discurso colonial que tem em seu cerne as teorias evolucionistas da época; um conto tensionado que tenta abraçar a complexidade do mundo lunda, mas está entre o olhar colonial e o olhar do colonizado; e a forma romance, que desmistifica tanto o discurso colonial preconizado pelo *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda* como a angolanidade anunciada em *Lueji e Ilunga na terra da amizade*. Assim, observamos que as três formas literárias aludem, antes demais nada, a um país basicamente dual, e que essa dualidade é sobretudo a forma da experiência social que por sua vez é mediada pela experiência histórica dos autores. A forma é produzida pelo processo social.

Nos textos, aparecem-nos os lundas, que foram vítimas de um processo no qual os europeus já haviam chegado ao litoral há muitos anos. Embora os europeus não tivessem se aventurado no interior, mas haviam armado povos que passaram a combater outros grupos etnolingüísticos africanos. Nas palavras de Castro Soromenho, as “etnias, formadas por tribos, que de por si formam comunidades ou estados, que a política colonial manteve em estado de tensão, explorando suas rivalidades sem todavia deixar que entrassem em crise, mantendo-os divididos, sob o seu controle militar, para os dominar. Assim, foi possível que a minoria colonial dominasse a maioria dos povos sujeitos à sua administração”.³³³

Tendo em vista as afirmações acima, o problema da Literatura Angolana passa a ser um problema da forma literária desde o estabelecimento da zona de contato, ou seja, “as dimensões interativas e improvisadas dos encontros coloniais” (PRATT, Mary.

³³³ SOROMENHO, Castro. *Lunda: da formação do império às fronteiras coloniais*. Documentos do Centro de Estudos Africanos da USP referentes ao curso de Sociologia II: África Negra – Estudo Histórico Sociológico- Pesquisa 1967/1968, p. 2.

1999, p. 32). Exploração, dominação e divisão são os motivos pelos quais os textos aqui analisados tornaram-se emblemáticos, não só porque foram resultados de momentos históricos diversos, mas porque, curiosamente, se apropriaram do mesmo espaço literário, a Lunda. É a efabulação da Lunda que mantém elo com o texto historiográfico, pois sabemos que Castro Soromenho e Pepetela se apropriam do texto de Henrique de Carvalho para elaborarem seus enredos centrais. O interessante é que esse elo, ao mesmo tempo em que aproxima as obras, as distancia, pois “Toda forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência, um mundo onde o contra-senso parece reconduzido a seu lugar correto, como portador, como condição necessária do sentido”.³³⁴

A partir da primeira parte deste trabalho, vimos que o mundo simbólico retirado da memória da Lunda é uma ferramenta com valor de uso para o discurso etnográfico de Henrique de Carvalho. Num segundo momento, observamos que a escrita de Castro Soromenho não se opõe somente ao enunciador militar, mas também à linguagem do pensamento reificado. Quinguri e Iala Mácu já não são devolvidos ao mundo como objetos instrumentalizados, mas como partícipes que abrigam dentro de si um horizonte de possibilidades e não mais são subtraídos de sua humanidade – nesse sentido, o saber colonial entra em tensão, no texto, com o saber local. Por meio da forma, Soromenho tenta desconstruir o imperialismo e construir um império Lunda.

Desse modo, *Lueji e Ilunga na terra da amizade*, como espaço textual de debate, reflete sobre o poder e “deseja mais do que espera” criar uma síntese (ainda que ela não seja possível, pois a Lunda, além de ser metonímia da nação, tem um narrador que está entre a palavra e o silêncio, conforme vimos) da multiplicidade cultural de Angola, instigando a consciência crítica do leitor no sentido de perceber símbolos com os quais ele possa identificar e construir uma identidade nacional do que ainda não é uma nação, tal como a concebeu Benedict Anderson.

Dessa forma, ao equacionar a vida das personagens Mutombo Muculo, Iala Mácu, Ilunga, Quinguri e Lueji como metonímia da nação, o texto passa a ser um momento de fixação escrita dessa memória por parte de um autor que se apropria daquilo que ouviu para lhe dar uma forma literária que conteste a forma anterior (de

³³⁴ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Apud MACEDO, José Marcos Mariani de. *A teoria do romance: doutrina das formas e poética dos gêneros no jovem Lukács*. 1997. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 68.

Henrique Carvalho) e que por sua vez acaba contestando também o discurso colonial vigente firmado pelo Ato Colonial (1930).

Diferentemente da perspectiva do narrador de *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda*, a perspectiva do narrador de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* é reconhecer – no ano de 1945 – e resgatar as antigas reminiscências trazidas da memória longínqua que vão ao encontro do instante histórico dessa fixação, o que no caso de Angola significa dar importância à temática da oralidade (maka/malunda) que tomou forma pela perspectiva do colonizador Henrique de Carvalho.

Tal como está configurado, o texto *Lueji e Ilunga na terra da amizade* permite-nos adentrar a narrativa e perceber Lueji, Ilunga e Quinguri não somente como produtos do imaginário, mas como representantes de uma história tomada como verdadeira, razão pela qual estas figuras e tudo ao redor delas tiveram um fim utilitário no discurso colonial, pois a literatura de viagem se alimentou do nativo em todas as suas instâncias com a finalidade da apropriação. Em *Lueji e Ilunga na terra da amizade* temos o propósito de recuperação e validação das tradições orais para se contrapor ao sistema comercial ao qual Angola está sujeita. Essa não-voz dos personagens – que delineamos no texto intitulado “Entre a palavra e o silêncio” –, marcada sempre pelo discurso indireto, aprofunda a idéia de abismo que existe entre o mundo europeu e o mundo africano, ao mesmo tempo que – no momento de concepção da obra – nos alerta para a característica responsiva do conto tensionado.

Por um lado, o *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda* se apropriou da memória, e *Lueji e Ilunga na terra da amizade* ficcionalizou-a e lhe deu o estatuto de matéria angolana. Por outro lado, para tratar dessa memória, no romance *Lueji: o nascimento dum império*, assumidamente cercada pela leitura de Vansina, Henrique de Carvalho, Bastin, Redinha, Calder Miller e outros, a bailarina Lu já anuncia que está impregnada pelas versões do passado. A memória transmuta-se do tempo histórico para o tempo existencial, ou melhor, o que era percebido como uma tensão entre o alheio e o próprio passa a ser compreendido a partir do enfrentamento entre o próprio e ele mesmo, como vimos no texto “Os nossos mitos são outros”. Ao lado dos outros personagens (Jaime, Cândido, Uli, Afonso Mabiala e Senhor Eugénio), Lu quebra o ponto de vista do “eu” (português) do *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda* e põe em cena o senso da história e da memória *nossa*, no romance histórico.

De todo modo, é preciso descrever tudo que compõe a memória lunda. A descrição evidencia-se nas três narrativas quando os narradores mostram a natureza Lunda. Lembremo-nos de que no texto de Henrique de Carvalho a relação entre o homem e a natureza revelava-se tingida de certa dose de hostilidade. A expectativa era sempre de conquista. No conto tensionado, a natureza funciona como o que Antonio Candido chamou de “instrumento de descoberta e interpretação”, ou seja, a escrita de Castro Soromenho expõe uma realidade elaborada por um processo social que guarda intacta, por meio da temática da oralidade, sua verossimilhança externa, pois em *Lueji e Ilunga na terra da amizade* temos a expressão de toda a força vital angolana. A coesão da sociedade africana é expressa pela natureza, pelo território, pelos espíritos, pela imanência de sua existência, situando-os num universo literário tão sedento de outras representações e, sobretudo, de uma voz que não aquela do relator, mas a do contador de histórias. Logo, existe um desejo imanente de imergir no passado e tornar *seu* o acervo literário do colonizador, passando a incorporar o resíduo imagístico pelo qual seu mundo de colonizado era percebido e expresso pelo explorador. A natureza é convocada em *Lueji e Ilunga na terra da amizade* para a luta, e procuram-se nela, romanticamente, compensações para evidenciar a sócio-cultura de um povo. Mais do que identificadora, a natureza é companheira cúmplice que se mescla com os sentimentos e o caminhar epopéico de Ilunga, Quinguri e Lueji.

Parece-nos que só um texto tensionado com outras formas literárias tem validade –em 1945 – para recuperar o passado angolano, agigantar a natureza que lhe compõe a força vital. Isso é vislumbrar, num momento de perigo, uma possibilidade de perceber a angolanidade, o que não se faz sem inquietações no corpo do texto e muito menos fora dele, pois recordemos que nesse período defende-se a idéia de que os “não-civilizados” precisavam de uma transformação gradual nos seus valores morais, sociais e nos seus costumes para alcançar a civilização europeia e ser “incluídos” na nação portuguesa como cidadãos, ou seja, as culturas locais, as organizações existentes seriam mantidas apenas “transitoriamente”, já que os “indígenas” deveriam “progredir”, ou melhor, ser “europeizados”.

A configuração de *Lueji e Ilunga na terra da amizade* expõe a relação entre o novo e o velho, onde a morte é sábia e companheira da vida na ancestralidade; o pavor da caçada é êxtase de viver, a celebração se lamenta nos ritos ao mesmo tempo em que a lamentação glorifica. Tudo isso narrado num tempo de pura agonia, o século XX,

marcado pela quebra do direito consuetudinário, agora definido pela ilegibilidade dos contratos, por um sistema pseudo-capitalista e pela coisificação total do ser humano.

No romance, existe um esforço para introduzir no campo literário outro cenário natural, além daquele que servia de moldura para o colonizador; sua caracterização da natureza, longe de homogeneizar o material que se apresenta, busca apreender a complexidade e a heterogeneidade do mundo narrado. Descrever minuciosamente um espaço que outrora fora calcado numa *forma de olhar* rompe aquela premissa de que a terra e os seus estavam ali para serem explorados insaciavelmente. O texto traz uma ordem natural que está sendo consumida por outras formas de coerção; faz-se urgente colocar em pauta “o chamar a chuva” ou uma caçada ao leão – o mundo que significam/significaram.

Tanto a memória como a descrição são intermediadas nos textos pelos narradores. O narrador-etnógrafo fez parte de um momento em que as fronteiras foram demarcadas segundo os interesses das grandes potências européias e a correlação de forças que se mediram no Congresso de Berlim, em 1885. O seu olhar apresenta-se num quadro panorâmico salpicado das teorias evolucionistas da época. Faz-se urgente registrar em novas formas literárias os mínimos detalhes naturais e pessoais da Lunda. O narrador que *olha* entra em tensão com o narrador que conta, de Castro Soromenho.

Para compreender as diferenças entre o narrador que olha e o narrador que conta, é preciso confrontar as representações do texto de Henrique de Carvalho, marcado pelo discurso colonial juntamente com as representações do texto de Castro Soromenho, marcado pelo texto ficcional. O narrador etnógrafo é fortemente representado pela fala solitária e autoritária do *eu*, o narrador contador mantém relação com o discurso do *outro*, porque é responsivo no momento de sua confecção.

Diante da fala do narrador etnógrafo e do narrador contador, é importante não esquecer que o *eu* do discurso colonial que *olha* e o outro visto *pelo que conta* são seres absolutamente distintos no ato da escrita, embora estejam sempre tensionados no texto de Soromenho. E é justamente nessa tensão da forma literária que reside toda a possibilidade de compreensão e diferenciação textual. A forma literária *Lueji e Ilunga na terra da amizade* proporciona a experiência de um mundo desconhecido para a época em que a obra foi gerada. O texto acaba por ser porta-voz de uma realidade que mede forças, dentro do texto, com a lógica européia, principalmente porque esse narrador-contador coloca em pauta um lugar que não tem validade, a não ser econômica, para o mundo ocidental, no ano da concepção da obra. Nesse sentido: “A positividade de cada

forma é, portanto, o cumprimento de suas próprias leis estruturais; a afirmação da vida que dela parece emanar como estado de ânimo não é mais que a resolução das dissonâncias exigidas pela forma, a afirmação de sua própria substância criada pela forma.”³³⁵

O conto tensionado não cabe em nenhuma armadura teórica principalmente porque, ao tentar abarcar a complexidade do mundo narrado, ele tem significado pela mediação do método literário, sobretudo porque foi feito para um leitor não-africano – renova-se insistentemente a sua perspectiva responsiva. Tal leitor funcionaria como interlocutor iminente da formação social que fará parte do novo país que está para nascer. Um texto como o de Soromenho vem como contraponto discursivo. A forma literária aqui é a essência do conto tensionado; ela funciona como iniciativa e tem em si mesma a finalidade de descoisificar o espaço narrado, pois este, sim, tem autonomia ao denunciar um movimento de erosão e de usura que, diante da quebra dos códigos definidores, passa a ser a alma e a vida do discurso indireto. Reitera-se em *Lueji e Ilunga na terra da amizade* que “o discurso do outro possui uma expressão dupla: a sua própria, ou seja, a do outro, e a do enunciado que a acolhe” (Bakhtin, M., Op. cit., 1992. p. 318).

No romance, existem dois sistemas de valores de verdade que se relativizam, se questionam, se sobrepõem, fazendo com que apareça a duplicidade do espaço, do mito, dos personagens, dos artefatos que rodeiam a Lunda/Luanda. A forma romance tenta sempre quebrar o discurso uniformizante que caracterizou o discurso colonial. Contrapondo-se a esse discurso, o texto de Pepetela vai percorrendo o caminho inverso do texto colonial ao fazer do exercício literário um modo de apropriação do próprio espaço, do território outrora invadido e ocupado por tanto tempo. Ao fazê-lo, não deixa para trás as identidades roubadas, alertando para o fato de que Angola é um povo plural, multifacetado na suas diversas línguas, tradições, crenças. A incorporação de todas essas vozes não somente partilha o discurso no plano do debate como também expõe a pluralidade de opiniões que devem compor a sociedade a despeito de suas diferenças. A forma da nação angolana começa a delinear-se – no sentido de comunidade imaginada de que nos fala Benedict Anderson – e não pode deixar de lado a participação dos vários componentes que o colonialismo, de maneira arbitrária, aglutinou para inventar Angola

³³⁵ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Apud MACEDO, José Marcos Mariani de. *A teoria do romance: doutrina das formas e poética dos gêneros no jovem Lukács*. 1997. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 104.

como unidade territorial a ser conquistada. Para tanto, faz-se necessário dividir com outros narradores e com os personagens as “angústias do tempo presente”.

Lançando mão da experiência da ironia no romance, por exemplo, o autor tenta dar conta de um universo que tem em seu cerne o discurso colonial: a lógica cristã por parte de Uli ao acreditar num incesto que não existe; o ceticismo conveniente de Cândido; a angústia existencial e alienadora de Lu; a frustração de Afonso Mabiala, que, ao compor a obra de sua vida, mata-se; o “capitalismo sanguessuga” de Senhor Eugénio, um checo que insiste em vestir os negros de branco; a “metafísica da presença” das vozes do passado; tudo isso ao lado de um narrador-escritor que é construído como a caricatura de um mundo cindido.

Em 1945, como já vimos com Castro Soromenho, fez-se urgente acreditar numa unidade para que o grito do “Vamos descobrir Angola” fosse ouvido em unísono. Em 1989, o romance *Lueji: o nascimento dum império* reconhece esse impasse geográfico do “descobrimento” e por meio das várias vozes atuantes no romance tenta articular o desejo de que Angola seja unificada em sua diversidade, traduzida no romance *Lueji* não somente pelo grupo artístico Kukina – “nome redundante mas que ficava disfarçado pela diferença de línguas” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 27) –, que traz membros de toda Angola, como também pela própria configuração deliberativa do texto.

Todos os personagens, ao debaterem sobre o que aconteceu no passado e reatualizarem o mito, dão a ele um estatuto problematizador, pois os acontecimentos do passado referentes à Lunda não são simplesmente uma teimosa recusa contra a abrangente universalidade do pensamento ocidental, mas também o mais profundo anseio do pensamento angolano. Na forma romance, a própria configuração fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e põe no texto as próprias vozes que compactuam com as outras vozes do romance, os conflitos sociais. Compreender o universo de *Lueji* é adentrar a estrutura e perceber a função hierárquica nas sociedades tradicionais – o que não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento angolano, mas também compreender melhor uma categoria estereotipada pela história portuguesa e expor um pensamento que se contraponha no tema e na forma à visão ocidental. Lu-Luanda/ *Lueji*/Lunda fazem parte da narrativa de uma criação, pois carregam dentro de si de que modo algo foi produzido e começou a *ser*.

Henrique de Carvalho, Castro Soromenho e Pepetela não instauram uma forma, revelam-na por meio da validade da própria matéria social angolana. A fragmentação

narrativa do romance não é alheia a isso, pois permite entrever que, nas palavras do historiador Herculano, “as versões são contraditórias e cada grupo deforma uma versão em função dos seus interesses mais ou menos imediatos, isto é, a versão tradicional é sempre ideológica, justifica ou o poder que se tem ou o poder que se quer obter. Ou o porquê de se ter perdido o poder” (*Lueji: o nascimento dum império*, p. 376). Eis aí uma das características de cada forma, “ao cumprir as suas próprias leis estruturais tentando resolver as dissonâncias exigidas por si mesma”. Nesse sentido, o narrador etnógrafo, com sua *forma de olhar*, apropriou-se de um espaço e de um tempo supostamente desassistidos. Ao contar sobre a Lunda, o narrador-contador, mesmo na sua onisciência, vislumbrou trazer para a cena do texto a marca da alteridade, para com ela, talvez, elaborar certa angolanidade. Os narradores do romance histórico trouxeram para o debate não somente a emergência da nação, mas os impasses éticos, estéticos e até lingüísticos de Lunda-Luanda; apresentaram não somente o progresso como emancipação, mas o curioso processo espacial e existencial iminente ou consumado por ele. Enfim, inventada pelo império colonial português, Angola, pelos tortuosos caminhos da História, vem se defrontando com situações que, sendo específicas, precisam ser compreendidas não somente no contexto das relações internacionais, mas também formais. Logo, se a invenção desse universo fez-se contra a vontade de seus habitantes, convertê-los em nação é um gesto que reclama caminhos textuais que debatam as ambigüidades trazidas por essa invenção. Nesse sentido:

O que acontece em toda transição, portanto, é um desenvolvimento histórico da própria linguagem social: descoberta de novos meios, novas formas e depois novas definições de uma consciência prática em transformação. Muitos dos valores ativos da “literatura” devem então ser vistos não como ligados ao conceito, que passou tanto a limitá-los como a resumi-los, mas como elementos de uma prática continuada e em transformação, que já ultrapassa, substancialmente e agora no nível da redefinição teórica, as suas velhas formas.³³⁶

³³⁶ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1977, p. 59.

BIBLIOGRAFIA

a) Corpus da Pesquisa

CARVALHO, Henrique A. Dias de. *Ethnografia e história tradicional dos povos da Lunda*. Expedição Portuguesa ao Muantiânvua 1884-1888. Lisboa: Imprensa Nacional, 1890.

_____. *Methodo pratico para fallar a língua da Lunda contendo narrações históricas dos diversos povos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1890.

_____. *Guiné*. Apontamentos inéditos. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca. Agência Geral das Colônias.

SOROMENHO, Castro. *Lendas negras*. Lisboa: Editorial Cosmos, 1936.

_____. *Nhári: o drama da gente negra*. Luanda: Livraria Lelo, 1939.

_____. *Homens sem caminho*. Lisboa: Portugália, 1941.

_____. *Rajada e outras histórias*. Lisboa: Portugália, 1943.

_____. *A aventura e morte no sertão*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1944.

_____. *A expedição ao País do Ouro Branco*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1944

_____. *Calenga*. Lisboa: Inquérito Limitada, 1945.

_____. *A maravilhosa viagem*. Lisboa: Arcádia, 1961.

_____. *Noite de angústia*. Lisboa: Ulisséia, 1965.

_____. *Histórias da Terra Negra*. Lisboa: Ulisséia, 1965.

_____. *Viragem*. São Paulo: Arquimedes, 1967.

_____. *A chaga*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *Terra morta*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1979.

_____. *Lunda: da formação do império às fronteiras coloniais*. (Documento do Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo referente ao curso de Sociologia II, África Negra, Estudo Histórico Sociológico) Pesquisa 1967/1968.

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

_____. *Jaime Bunda e a morte do americano*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

_____. *Jaime Bunda*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. *A montanha da água lilás: fábula para todas as idades*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

- _____. *A gloriosa família*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- _____. *Parábola do cágado velho*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- _____. *O desejo de kianda*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- _____. *A geração da utopia*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- _____. *Luandando*. Luanda: ELF Aquitane, 1990.
- _____. *Lueji: o nascimento dum império*. Porto: Edições Asa/União dos Escritores Angolanos, 1989.
- _____. *O cão e os caluandas*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- _____. *Yaka*. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. *As aventuras de Ngunga*. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. *Mayombe*. São Paulo; Ática, 1982.
- _____. *A revolta da casa dos ídolos*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *Muana Puó*. Lisboa: Edições 70; Luanda, 1978.
- _____. *A corda*. Luanda: U.E.A, 1978.

b) Sobre os autores

- ABDALA Jr., Benjamin. *Terra morta e outras terras: sistemas literários nacionais e o macrossistema literário da língua portuguesa*. In: *De vãos e ilhas*. São Paulo: Ateliê, 2003. p. 209-223.
- ANDRADE, João Pedro de. *Rajada e outras histórias*. In: Caderno da Seara Nova, Lisboa, s/d.
- BACCEGA, M. A. *Mayombe – ficção e história: uma leitura em movimento*. 1985. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, -Universidade de São Paulo, São Paulo (Texto policopiado).
- BASTIDE, Roger: *L’Afrique dans l’œuvre de Castro Soromenho*. Paris: Jean Pierre Oswald, 1959.
- _____. Um edifício admirável. In: *Diário de Lisboa*. p. 6., 4 de julho de 1968.
- CAVACAS, Fernanda. *Lueji: o nascimento dum Império*. In: *Portanto... Pepetela*. 1. ed. Luanda: Caxinde, 2002. v. 1. p 307-310.
- CHATELAIN, Héli. *Contos Populares de Angola – Cinquenta Contos em Quimbundo coligidos e anotados*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, s/d.
- CHAVES, Rita. CHAVES, Rita. *Formação do romance angolano*. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

_____. O passado presente na literatura africana. In: *Via Atlântica* n 7. São Paulo, 2004.

_____. Pepetela: romance e utopia na História de Angola. In: *Angola e Moçambique – experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CRISTOVÃO, Fernando. Para uma teoria da Literatura de Viagens. In: *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagem*. Estudos e bibliografias. Coimbra: Almedina, 2002

_____. A Literatura de Viagens e a História Natural. In: *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagem*. Estudos e bibliografias. Coimbra: Almedina, 2002

DIONÍSIO, Mario. Noite de Angústia, por Castro Soromenho. In: *Seara Nova*. Lisboa, 14 de outubro de 1939.

FERREIRA, Armando Ventura. *Noite de Angústia*. In: *Seara Nova*, Lisboa, 9 de Setembro de 1944.

FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano* I. Lisboa: Plátano Editora, s/d.

_____. FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa, 1977. v. 2.

_____. O primeiro romancista de temas africanos. In: *Diário de Lisboa*, p. 2., 4 de julho de 1968.

HENRIQUES, Isabel Castro. *Percursos da Modernidade em Angola: dinâmicas comerciais e transformações sociais no século XIX*. Lisboa: Instituto da Cooperação Portuguesa, 1997.

IANNONE, Carlos A. *Personagens e descrição no romance de Castro Soromenho*. São Paulo, 1978. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, s/d.

_____. A literatura colonial portuguesa. In: *África – Revista do Centro de Estudos Africanos* 20/21 (1), São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 1997/1998.

LEITE, Ana Mafalda. *Modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1996.

_____. O desconstrutor de mitos. In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa, p. 10, 7 de maio de 1997.

_____. *Oralidade e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

- _____. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.
- MACEDO, Tânia C.; CHAVES, R. *Portanto... Pepetela*. 1. ed. Luanda: Caxinde, 2002. v. 1.
- MACIEIRA, Álvaro. *Castro Soromenho. Cinco depoimentos*. União dos Escritores Angolanos. Luanda, 1988.
- MARTINS, Ferreira. *As virtudes militares na tradição Histórica de Portugal*. Lisboa: 1944.
- MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.
- _____. *Pepetela: A releitura da história entre gestos de reconstrução*. In: *Portanto... Pepetela*. 1. ed. Luanda: Caxinde, 2002. v 1. p. 219-236.
- _____. *A imagem da Terra na literatura angolana: uma viagem ao rizoma da nação literária*. In: *Mar além* (Revista de cultura e literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa), n. 1, p. 7- 17, fevereiro de 2002.
- MOURÃO, Fernando A. Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo, Ática, 1978.
- PADILHA, Laura. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.
- _____. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre as literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre, PUCRS: 2002.
- _____. *Pepetela e a sedução da montagem cinematográfica: breves recortes*. In: *Portanto... Pepetela*. 1. ed. Luanda: Caxinde, 2002. v. 1. p.237-253.
- PINTO, Alberto Oliveira. *O concurso de Literatura Colonial da Agência Geral das Colônias*. In: *CLIO – Revista do Centro de História da Universidade de Lisboa*. Lisboa: s/d.
- PIRES, José Cardoso. *Um homem de perfil*. In: *Diário de Lisboa*. p. 1, 4 de julho de 1968.
- ROSÁRIO, Lourenço. *A oralidade através da escrita na voz africana*. In: *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- RUI, Manuel. *Castro Soromenho: um escritor da mundividência angolana*. In: *Vértice*-(Revista do racionalismo moderno) Coimbra; 1974.
- SENA, Jorge de. *Crítica: Calenga, de Castro Soromenho*. Editorial Inquérito, Lisboa n. 187/09/1946 – Mundo Literário.

SOARES, Antônio Filipe. Castro Soromenho – novelista angolano? In: *Cadernos Luso-Afro-Brasileiros*. Edições Caravelas. v. 1, nº 1, p. 46-60, 1986.

TEIXEIRA, Valéria Maria Borges. *A recuperação da cultura tradicional angolana a partir da releitura do mito, da lenda e da história em Lueji: o nascimento dum império*. 1999. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

TORRES, A. Pinheiro. Propedêutica à Trilogia de Camaxilo de Castro Soromenho. In: COLÓQUIO–LETRAS 39, 1977. p. 30-37.

_____. O processo da marginalização do mulato na trilogia de Camaxilo. In: *África: literatura e cultura* 1, 1978. p 5-10.

VENÂNCIO, José C. *Uma perspectiva etnológica da literatura angolana*. Lisboa: Ulmeiro, 1993.

_____. Uma breve leitura de Lueji, o último romance de Pepetela. In: *Literatura versus sociedade: Palavra Africana*, 1992.

_____. Literatura Colonial/ Literaturas Africanas. In: *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

c) Geral

ABRANCHES, Henrique. *Reflexões sobre cultura*. Lisboa: Edições 70, 1980.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ABDALA JR., Benjamin. *Literatura, história, política*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Narrativas de viagem e fronteiras culturais. In: *De vãos e ilhas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 49-62.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O Trato dos Viventes- Formação do Brasil no Atlântico Sul*. Companhia das Letras, 2000.

ALEXANDRE, Valentim. *Velho Brasil/Novas Áfricas: Portugal e o Império (1808-1975)*. Porto: Afrontamento, 2000.

ALMEIDA, Pedro Ramos de. *História do colonialismo português em África: cronologia séc XV-XVIII*. Lisboa: Estampa, 1978.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Bomlivro, 1999.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. In: *Novos Estudos CEBRAP*, março nº 77, 2007.

ANDRADE, Costa. *Literatura angolana: opiniões*. São Paulo: Edições 70, 1980.

ANDRADE, Mário de. Contos e Contistas. In: *O empalhador de passarinhos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

_____. Pintor Contista. In: *O empalhador de passarinhos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

ARANTES, Paulo. Nação e reflexão. In: Jr. Benjamin, ABDALA, & CARA, Salette de A. *Moderno de Nascimento.- figuras críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

_____. *Sentimento da dialética- na experiência intelectual brasileira- Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARÊAS, Vilma. A prosa de Arlindo Barbeitos e o estilo misturado do colonialismo. In: *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, s/d.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. The elements of the artistic construction. In: *The formal method in literary scholarship: a critical introduction to Sociological Poetics*. Baltimore: Johns Hopkins Editions, 1991.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROSO, D. Antonio. Missionário Cientista e missiólogo. Seleção Introdução e Notas por António Brásio. Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, MCMLXI.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Romanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.

BITTENCOURT, Marcelo. *Dos jornais às armas*. Lisboa: Vega, 2000.

BOAVIDA, Américo. *Angola: cinco séculos de exploração portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

- BOURNEUF, Roland; OULLET, Real. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CABRAL, Amílcar. *Nacionalismo e cultura*. Portugal: Latiovento, 1999.
- CAMPOS, M. do Carmo Sepúlveda. *Estórias de Angola: fios de aprendizagem em malhas de ficção*. Niterói: EUFF, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. “Um instrumento de descoberta e interpretação.” In: *A formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.
- _____. Novas experiências. In: *A formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Itatiaia, 2000.
- CARA, Salete de Almeida. Do Pós colonialismo angolano ao decadentismo português. In: *Portos Flutuantes- Trânsitos Ibero-afro-americanos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. Um chapéu de muitos bicos. In: *Mais! Folha de São Paulo* 14 de dezembro, 2003.
- _____. Modos de ler o mundo, modos de ler ficção: o autor como crítico. In: *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006
- CARVALHO Filho, Silvio de A. *Angola: nação e literatura (1975-1985)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- CARVALHO, Joaquim Barradas. *O Renascimento português: em busca de sua especificidade*. Lisboa: Imprensa Nacional /Casa da Moeda. 1980.

- CARVALHO, Ruy Duarte. *Vou lá visitar pastores: exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale (1992-1997)*. Angola: Gryphus. 2000.
- CAVALHEIRO, Edgard. *Maravilhas do conto português*. São Paulo: Cultrix. S/d
- CARONE, Modesto. Anotações sobre o conto. In: *Boa Companhia: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CASTAÑEDA, Irene Zanette. *Contos Populares: valores da família e formas de representação*. 1995. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa. – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CASTELA, Cláudia. *O modo português de estar no mundo: luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa*. Porto: Afrontamento, 1998.
- CASTILHO, Guilherme de. *Os melhores contos portugueses*. Lisboa: Portugália Editora.
- CASTRO, Celso (Org). *Evolucionismo Cultural – textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2005.
- CHARBONNIER, Georges. *Arte, Linguagem, Etnologia*. Entrevistas com Claude Lévi-Strauss. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1989.
- CORTÁZAR, Julio. Situação do romance. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. O contista. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. Do conto breve a seus arredores. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CORTESÃO, Jaime. *História da expansão portuguesa*. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993.
- COUTINHO, E.; CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari, Bauru: EDUSC, 2002.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- _____. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva, 1994.

- ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- FEHER, Ference. *O romance está morrendo?* (contribuição à teoria do romance). Trad. de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- FERREIRA, Antonio Manuel. *Forma Breve I – o conto: teoria e análise*. Aveiro: Universidade de Aveiro: Centro de Língua e Culturas, 2003.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1977.
- FONSECA, António. *Contribuição ao estudo da literatura oral angolana*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1996.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GOTLIB, Nádía B. *Teoria do conto*. São Paulo: Perspectiva, 2003
- GUILLÉN, C. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- HAMILTON, Russell G. *Literatura Africana, literatura necessária: Angola*. Lisboa: Edições 70, 1975.
- _____. A utopia se despedaça. O espaço e o tempo num romance de Pepetela. In: Lavra e Oficina, Luanda, II série, (10): 10-12, 1999.
- HENRIQUES, Isabel Castro. *O pássaro do mel*. Lisboa: Colibri, 2003.
- _____. *Território e Identidade*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004.
- HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- HOBBSAWN, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.
- _____. *Nações e nacionalismos*. Trad. de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOCHSCHILD, Adam. *O fantasma do rei Leopoldo. Uma história de cobiça, terror e heroísmo na África colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- HORTA, José da Silva. O Africano: produção textual e representações (séculos XV-XVII). In: *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagem*. Estudos e bibliografias. Coimbra: Almedina, 2002 .
- JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato simbólico*. São Paulo: Ática, s/d.
- _____. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

- _____. Utopia, modernismo e morte. In: *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? In: *Novos Estudos CEBRAP*, março, nº 77, 2007.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. Álvares Cabral. São Paulo: Editora Cultrix., s/d.
- MAGALHÃES JR., R. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.
- JÚDICE, Nuno. *O espaço do conto no texto medieval*. Lisboa: Veja, s/d.
- KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1976.
- KOLLROSS, Claudimeiri Nara C. *O maravilhoso, mítico e lúdico em resgate de formas*. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- LEAL, José Carlos. *A natureza do conto popular*. Rio de Janeiro: Conquista: 1985.
- LEITE, Ana Mafalda. *Modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1996.
- _____. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.
- L'ESTOILE, Benoît de. NEIBURG, Federico. SIGAUD, Lygia. *Antropologia, Impérios e Estados Nacionais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- LINHARES, Temístocles. *22 Diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- _____. O transtorno da viagem. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. M. do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOURENÇO, Eduardo. _____. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- LUKACS, G. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

MACEDO, Tania C. A presença de Luanda na literatura contemporânea em português. In: *Angola e Brasil- Estudos Comparados*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

_____. Lunda: violência e escrita. In: *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006

MACEDO, José Marcos Mariani. *A teoria do romance: doutrina das formas e poética dos gêneros em Georg Lukács*. Dissertação de Mestrado apresentada à FFLCH na área de Língua e Literatura Alemã, sob a orientação da Profa. Dra. Irene Aron.

MARGARIDO, A. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa. 1980.

MAGALHÃES, Joaquim Romero. *As fronteiras de África*. Lisboa: Comissão Nacional Para As Comemorações Dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

MAGALHÃES Jr. R. *A arte do conto – sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.

MARIA, Luzia de. *O que é conto*. Editora Brasiliense. São Paulo: Brasiliense, 2004.

MARQUES, A. H. Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Palas, 1986. v. 3.

MARTINHO, Ana Maria M. de. F. *África: investigações multidisciplinares*. Évora: Editorial NUM, 1999.

MATA, Inocência. O crítico como escritor: limites e beligerâncias. In: *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006

MATTOSO, José. *História de Portugal: o Estado Novo (1926-1974)*. Lisboa: Estampa, s/d. v. 7.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad. Roland Corbisier e Mariza P. Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MILLER, Joseph C. *Poder político e parentesco. Os antigos estados Mbundu em Angola*. Trad. Maria da Conceição Neto. Arquivo Histórico Nacional, 1995.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Vinte Luas. Viagem de Paulmier de Gonneville ao Brasil – 1503-1505*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MOTA, A. Teixeira da. *A cartografia antiga da África Central e a travessia entre Angola e Moçambique- 1500-1860*. Lourenço Maques: Sociedade de Estudos de Moçambique, 1964.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1982.

- MÜNSTER, Arno. *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.
- MUNANGA, K.; SERRANO, C. *A revolta dos colonizados*. São Paulo: Atual, 1995.
- MPLA. *História de Angola*. Porto: Afrontamento. s/d.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.
- O'CONNOR, Frank. The Lonely Voice. In: MAY, Charles. *Short story theories*. S. 1. Ohio University Press, 1976.
- OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos- auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. Trad. José Marcus Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- OLIVEIRA, Mário A. F. de. *A formação da Literatura Angolana. (1851-1950)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1997.
- PASSOS, Cleusa Rios P. Breves Considerações sobre o Conto Moderno. In: *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- PÉLISSIER, René, *História das campanhas de Angola. Resistência e revoltas (1845-1941)*, Lisboa: Estampa, 1986. v. 1.
- PEREIRA, Maria Luiza Scher. Modos de viajar, modos de narrar. Modos de ler, modos de escrever. In: *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PIGLIA, Ricardo. PIGLIA, Ricardo. Tesis sobre el cuento. In: *Crítica e Ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, Universidad Nacional del Litoral, s/d.
- PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação*. Transcrição de Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1988.
- POE, Edgar Allan. Filosofia da Composição. In: *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Editora Globo.
- PONTIERI, Regina. Formas Históricas do Conto: Poe e Tchékhov. In: *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- PORTUGAL, Francisco S. *Entre Próspero e Caliban: literaturas africanas de língua portuguesa*. Santiago de Compostela: Laidvento, 1999.

- POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad: Jéxio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru/São Paulo: EDUSC, 1999.
- _____. Pós-colonialidade: projeto incompleto ou irrelevante? In: *Literatura e história: perspectivas e convergências*. São Paulo: EDUSC, 1999.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- REDINHA, José. *Etnossociologia do nordeste de Angola*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1958.
- REIS, Carlos. *O discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983.
- ROSÁRIO, Lourenço J. da C. *A natureza africana de expressão oral*. Luanda: ICALP-Angolê, 1. ed. 1989.
- ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RUI, Manuel. *Quem me dera ser onda*. Rio de Janeiro: Gryphus; Lisboa Portugal: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, 2005.
- SAID, Edward. *Cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- _____. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995.
- SANTOS, Eduardo dos. *A questão da Lunda*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, s/d.
- SANTOS, Oliveira. Ilustração Portuguesa. Lisboa, nº 362, 27 de janeiro de 1913, Jornal o século.
- _____. Ilustração Portuguesa. Lisboa, nº 388, 28 de julho de 1913, Jornal o século.

_____. Ilustração Portuguesa. Lisboa, nº 737, 05 de abril de 1920, Jornal o século.

_____. Ilustração Portuguesa. Lisboa, nº 747- 14 de junho de 1920, Jornal o século.

_____. Ilustração Portuguesa. Lisboa, nº 763, 04 de outubro de 1920-
Jornal o século

SARAIVA, Antonio J. *História da literatura portuguesa*. Porto: Editora Porto, 1976.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Fim do século. In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Ao vencedor as batatas- forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades/Ed 34, 2000

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. As águas míticas da memória e a alegoria do tempo e do saber. In: *Mar Além*. (Revista de cultura e literatura dos países africanos de língua oficial portuguesa).

SEIXO, Maria Alzira. *Poética da viagem na literatura*. Lisboa: Cosmos, 1998.

SERRANO, Carlos Moreira H. *Angola: nasce uma nação*. 1988. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA, Alberto da Costa E. O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. Estudos Avançados: São Paulo: nº 21, maio- agosto., 1994.

SILVA, Arlenice Almeida da. *O épico moderno: o romance histórico de György Lukács*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Professor Dr. Paulo Eduardo Arantes, 1998.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. José Lopes e José Saramago: viagem, paisagem, linguagem – cousa de veer. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

SOARES, Antônio Filipe. *A literatura angolana de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Instituto Cultural Português, 1983.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários- a comédia, o drama, a tragédia. O romance, a novela, os contos. A poesia*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TAVARES, Cássio da Silva A. *O conto e o conto brasileiro contemporâneo*. Tese de doutorado apresentada à FFLCH, sob a orientação da Prof^a Dr^a Iná Camargo Costa. São Paulo, 2003.

TOMACHEVSKI, B. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p.173.

THOMAZ, Omar Ribeiro. *Ecos do Atlântico Sul: representações sobre o terceiro império português*. Rio de Janeiro. Editora da UFRJ, 2002.

TORRES, Adelino. *O império português: entre o real e o imaginário*. Lisboa: Escher, s/d.

TRIGO, Salvato. *Literatura comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega. s/d.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WISNICK, José Miguel. "Machado maxixe: o caso Pestana". In: *Teresa: Literatura e Canção*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ZERAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Lisboa: Estudos COR, 1971.

d) Artigos (revistas e internet)

COUTO, Mia. Vivemos a vertigem do Caos. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil (Disponível em: <http://www.estadao.com.br>. Acesso em 16 de junho de 2007.)

JORNAL O APOSTOLADO. Edição online –Diamantes no centro da discórdia entre Bangalas e Cokwés. 4 agosto. 2006.(Disponível em: <http://www.apostolado.info/artigo.cfm>. Acesso em 4 ago. 2006.)

JORNAL MUNDO PORTUGUÊS. Artigo de Rui Oliveira de Sousa: Assim queiram os angolanos. Angola VII, 25 de fevereiro de 2005. p. 27.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)