

E onde mora o sonbo?

Laura Cavalcante Padilha*
UFF

E o meu sonbo... se foi. Com ele começa a vossa fala.
(Pepetela)

Quando se lê o corpo narrativo angolano – mesmo se o ponto de partida são os textos da tradição oral –, percebe-se que o enfrentamento do colonizador pelo colonizado, ou a não-obediência deste, toma as mais diferentes formas de representação pela linguagem. Encena-se, em consequência, uma espécie de guerra e, por ela, emergem o inconsciente político do drama da colonização e as contradições que o texto, como pulsão, tenta controlar (cf. Fredric Jameson, 1992, p. 44).

Só para citar um exemplo possível, busco o missosso “Lau de Quimalauzeo”, resgatado por Óscar Ribas (1961). Nele se acompanha a disputa do belo personagem Lau – duplo explícito da força e beleza da própria terra angolana – por parte do governador, sediado em Luanda. Este exige do soba (pai de Lau) que o rapaz lhe seja entregue, momento narrativo em que a palavra “guerra” ganha o manifesto do texto:

O governador escreve ao soba a pedir-lhe o filho, queria-o conhecer. O soba não acede. Rebenta nova carta. O mesmo silêncio. Agora vem uma terceira, mais ameaçadora: ou lhe mandava o filho, ou lhe movia uma guerra. (1961, p. 44)

Aí está colocado o drama da colonização, e os seus alicerces simbólicos: o desejo de possuir o que é do outro; as ameaças e os “rebetamentos”; a tentativa de resistência do dominado pelo silêncio; a intransigência e, por fim, o poder de mover a guerra. Ora, como ensina Fanon (1979), à violência da colonização só se pode responder com a violência da descolonização. A guerra, inevitável resposta do processo, une os extremos e se torna mais radical, quando movida pelo ódio contido ou silenciado do dominado e por sua irrefreável demanda de libertação.

O romance *Yaka* de Pepetela (1984) entretém, em suas malhas, a resistência dos povos angolanos de origem, ao narrativizá-la, surpreendendo, pelo diálogo história vs ficção, várias manifestações de revolta física dos povos subordinados e que foram classificadas, pelo branco senhor da dominação, como “guerras pretas”. O ficcionista modifica, pela rotação do ponto de vista, a história oficial da colonização portuguesa, sentindo aquele “gozo de subverter a história” a que se refere em entrevista concedida ao *Jornal de Letras* (1997, 9-693).

Desfilam, no *puzzle* narrativo construído por ele, a pilhagem de bailundos, jagas, seles, cuvales, etc; as conseqüentes revoltas e os massacres mais conseqüentes ainda. Desconstrói-se, assim, qualquer sonho de solidariedade, abrindo-se o caminho para a guerra de libertação nacional, eclodida em 1961, e que vai fazer de Joel, bisneto do colono e protagonista, Alexandre Semedo, um herói popular. O jovem, ao final, é flagrado em plena interação com o povo cuvale, escolhido para dar o suporte mítico da obra. A integração étnica se faz com o olhar narrativo a reforçar a origem, como forma de recomeço. Por isso, ao ver nos olhos da estátua Yaka o bisneto “à sombra duma árvore”, em território cuvale, o bisavô imagina que aquela pode ser “a mulemba sagrada dos cuvales, o centro do Mundo, onde moram todos os espíritos dos antepassados” (1984, p. 300). Maior força, impossível.

Yaka não é, porém, uma produção isolada. O romance faz parte de um conjunto de obras em que a guerra de libertação (1961-1975), principalmente, vai ganhar um lugar de primazia representativa. Há como um dobrar-se dos textos às forças que os mobilizam ideologicamente e que neles adensam a idéia do sonho de liberdade. Cito dois romances do conjunto: *Nós, os do Makulusu* de Luandino Vieira, escrito na cadeia do Tarrafal, Cabo Verde, de 16 a 23/4/1967 e *Mayombe* de Pepetela, escrito entre 1970 e 1971 e que tem como cenário um dos palcos do conflito, no caso, a floresta do Mayombe, no enclave de Cabinda. Em ambos os romances se adensa a metáfora do sangue como sêmen da terra. Tal sêmen tanto gera a vida no útero do Mayombe, como no espaço cenarizado da cidade de Luanda, de seu natural também vermelha.

No texto de Pepetela, *Sem Medo*, com sua morte aurática e sua fé inquebrantável no sentido da revolução, transfunde, nos receptores da obra, a esperança não subordinada a qualquer tipo de adiamento. De outra parte, o contraponto de diferentes vozes guerrilheiras vai estabelecendo o contraditório e relendo a história de diversos pontos de vista. Assim, ainda no meio da luta, instaura-se a contradição, contrapondo-se o pluriétnico ou o pluricultural a qualquer idéia de monolíticos maniqueísmos ou de unidades absolutas, embora nunca a causa por que se luta seja posta em questão. Lembrando a fala de Teoria, um dos artífices da desconstrução:

Trago em mim o inconciliável e é este o meu motor. Num universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez. Talvez é não para quem quer ouvir sim e significa sim para quem espera ouvir não. A culpa será minha se os homens exigem a pureza e recusam as combinações? (1982, p. 7)

Se *Mayombe* terminasse com a cena da morte de *Sem Medo* e com a proposta alquímica de regenerescência da terra, metonimizada pela floresta —

As flores de mafumeira caíam sobre a campa, docemente, misturadas às folhas verdes das árvores. Dentro de dias, o lugar seria irreconhecível. O Mayombe recuperaria o que os homens ousaram tirar-lhe. (id., p. 268) —

tudo seria certeza, sem qualquer marca contraditória. Mas o romance se estende até ao “Epílogo”, com a fala do Comissário Político que, em processo recolhitivo, tenta, em certa medida, “amalgamar” e/ou “controlar” as forças em tensão, sobretudo pelo fato mesmo de Sem Medo ter a consciência de seu não-lugar numa possível Angola independente, mas sem o fulgor da luta. Surge daí a fala do Comissário:

Sem Medo resolveu o seu problema fundamental: para se manter ele próprio, teria de ficar ali, no Mayombe. Terá nascido demasiado cedo ou demasiado tarde? Em todo caso, fora do seu tempo, como qualquer herói trágico. (id. 268 (sic))

Muito depois, ao criar um outro herói combatente — *A geração da utopia* (1992) —, e que é Aníbal, o Sábio (e veja-se a diferença entre esta palavra Sábio e o nome do herói morto, Sem Medo), Pepetela, como grande sujeito da efabulação, não o deixa morrer. Por isso mesmo, o personagem, cuja morte chega a ser anunciada, mergulha em estado de angústia e desespero, alheando-se de tudo e passando a viver isolado, na região da Caotinha (Benguela), sobre uma pequena elevação, a partir da qual tudo fica igualmente distante. Vira, assim, as costas para o mundo que seu sonho ajudara a construir e que, no presente, se destruiu. A isso volto adiante.

Já em *Nós, os do Makulusu*, a ação não busca o palco da guerra de modo direto, mas o ecoa dolorosa e agonicamente. Buscando o corpo morto do irmão, não por acaso chamado Maninho, e assim reiterando o fato de que, naquela hora, a fraternidade era o passo mais seguro em direção à vitória, o narrador intradieético deixa claros sua melancolia e seu inconformismo com o sem sentido de tanto sangue derramado:

Da vida é isto, o que a vida deu: quicueirinha de música em tarde de sol [...] As metralhadoras e as granadas de mão e outra vez o oco do tiro isolado da carabina — do cu d’agulha, o sangue tinha agora uma classificação só, não era venoso nem arterial, era sangue, sangue inútil, escurecendo no contacto do ar e banhando o sorriso de Maninho, alferes [...]

O capitão é quem lhe levantou e o sangue já não estava lá — à terra regressara. (1985, p. 110-11)

Desse modo, o sangue dos mortos, aqui metonimizadas por Sem Medo e Maninho, se faz o novo húmus da terra que se quer ver “ressuscitada”. A imolação dos homens e o desejo de redenção dão conta do messianismo presente naquela hora histórica, quando os textos são agenciados por uma espécie de memória eufórica que aposta no novo sentido daquela mesma história, estabelecendo-se outras formas de identificação, mesmo no plano étnico. Lembrando Anthony Smith: “São as fixações e as associações, mais do que a residência ou a posse da terra, que têm importância para a identificação étnica. É o local a que

pertencemos [...] Pertencemos-lhe [à terra natal], tanto quanto ela nos pertence a nós” (1997, p. 39).

É essa consciência de pertença que leva o imaginário a rejubilar-se, passando por cima da crueza da guerra. A memória, sempre o elemento acionador do próprio narrado (Walter Benjamin, 1994), se faz também jubilosamente eufórica. Recupera-se, por ela, uma outra ordem simbólica onde velhos mitos – e às vezes ritos – ganham corpo. É assim com Luanda, cidade quase síntese da própria esperança. Dela diz o narrador de *Nós, os do Makulusu*, declarando-lhe seu amor (e por trás dele mesmo não está *Luandino Vieira*?):

[...] da nossa terra de Luanda, eu gosto só os sítios poucos; que, da nossa terra de Luanda, chamo só Luanda à Rua dos Mercadores, à Rua das Flores, à Calçada dos Enforcados, aos musseques do antigamente... (1975, p. 5)

Essa geografia de afetos dá cores mais vivas ao universo contado, traçando, assim, um risco suspensivo na dor e transformando-a em riso ou em uma “sanzalhinha de sentimentos” a “fazer rotação” e a procurar “novas matas para se rir com elas”, usando metáforas do romance (id. p. 4).

Por outro lado, o procedimento de se trazer para a cena narrativa o tempo da infância, como se dá no próprio romance de Luandino, representa também uma forma de reforço da memória eufórica, ou uma sua clara manifestação, mesmo que aquele tempo seja vivido no meio dos rebentamentos e da morte. É sempre um tracejado luminoso de esperança no futuro. Fazem-se disso exemplos *As aventuras de Ngunga* – ainda Pepetela –, publicado em plena Frente Leste de Angola pelo Serviço de Cultura do MPLA, em 1973, e o conto “Cinco dias depois da independência” de *Sim, camarada* de Manuel Rui, já no pós-independência.

Sobre este último me debruço aqui mais detidamente, lembrando, para começar, a sua abertura:

E quando os rebentamentos espalhavam atrapalhação no nervosismo das pessoas e metralhadoras cantavam de rajada e com mais som seu ritmo de morte, a cidade transformava-se num repentino pânico em que o medo de cada um, ora se fazia por um instante de meditado silêncio, alarido, imobilizada expectativa ou correria. (1985, p. 101)

No meio desse universo em estilhaços, marcado pelo pânico e nervosismo, a que não falta o silêncio e o imobilismo – cf. “Lau de Quimalauezo” – aparece o “esquadrão Kwenha”, composto de oito pioneiros e com a seguinte formação: “Eram quatro formados a dois e três a quatro porque eram oito e sem o comandante a formatura dava ímpar” (id. p. 97). No meio deles, destaca-se aquele que vai salvar uma mulher jovem e grávida, cujo comportamento, marcado pelo medo, contradita o do menino, cuja marca é a euforia. Para não morrer, ambos se escondem no bueiro do esgoto, onde o menino grita de alegria, ao identificar os tiros dos combatentes do MPLA, que chama “nossos”, para os opor aos “deles”, dos inimigos (FENELA). Mesmo sendo um enfrentamento entre iguais, a euforia é gesto de luz, na cena. Quando, passado o conflito, o pioneiro e a mulher podem sair do bueiro, ele grita: “– O fogo é nosso! Sai camarada.” (id. p. 159).

Estão aí pontuados os dois elementos que podem deslanchar a transformação e o futuro: o “fogo”, sempre o outro da vida, e o epíteto “camarada”, também o outro da fraternidade que se encena no meio da guerra e da podridão do esgoto. Mesmo morto o

pioneiro “de olhos de luz” (id. 191), há a certeza eufórica de que ele representa “o sol dessa manhã primeira. De Novembro. Em onze” (ibid).

Para contar ou cantar esse tempo em que a guerra é o caminho para a concretização do sonho e da esperança, o texto, como materialidade, anuncia, por sua vez, a sua guerra, através de uma declaração de princípios que só a consciência de si pela linguagem pode configurar. É como se se acionassem os canhões de uma forma de narrar ancestral que, por séculos, preservou os saberes antigos. Este novo pacto discursivo repete, nas malhas da letra, o que, no campo histórico e, portanto, fora da ficção, acontecia. Assim, a guerra se dá no espaço linguajero e são outros os rebentamentos e outro o canto das metralhadoras.

O texto de tal forma concebido, como se fora uma nova gênese, desobedece, desinscreve, reescreve, simbolizando ele mesmo uma ordem diversa, no plano histórico-cultural. Traça, nos céus da escrita, outras parábolas, produzidas pelo projétil que ele dispara. As balas se cruzam nessa nova percepção da narrativa como um lugar pelo qual transitam e se confrontam as armas dos textos ancestrais e aquelas trazidas pela colonização (cf. Manuel Rui, 1985 b).

Por isso mesmo, João Vêncio, personagem que dá título a um pequeno exercício romanesco de Luandino, precisa da letra do “senhor”, ou seja, do escritor com quem convive na cela onde ambos estão presos. Ele, o dono da voz, um griô dos tempos modernos, é admirador de outro “senhor”, isto é, “sô padre Viêra” com quem aprende “este truço de responder pergunta” (1987, p. 13). Ou seja, António Vieira é o professor de retórica de João Vêncio. É diversa, pois, a fonte do saber do narrador griótico assentado na escrita.

Nasce, por conseguinte, do encontro entre a voz de Vêncio, por sua vez já “contaminada”, e a letra do escritor sem nome, uma outra possibilidade textual, ou uma nova matriz, que, por sua vez, já pode proclamar um armistício na guerra da linguagem por sua libertação:

Tem a quinda, tem a missanga. Veja: solta, mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria. Por isso aceito sua ajuda. Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga – adiantamos fazer nosso colar de cores amigadas. (ibid)

A pergunta que fica, um pouco a “baralhar” nossas cabeças, é: e agora, quando são outros os muadiés e outros, mas bem outros, os “camaradas” que estabelecem, por sua vez, outras correlações de força histórico-culturais? Ou seja: como fica, já agora, a proposta de criação de “um colar de cores amigadas”?

Parece que, entoadado o canto da libertação, vivido o momento aurático do Mayombe ou passados muitos, mas muitos dias a mais do que aqueles “cinco [...] depois da independência”, o sonho ainda se sonha e busca nova morada. Talvez o desencanto de Aníbal, o Sábio, seja o que restou da certeza de Sem Medo de que os homens, como os grossos troncos do Mayombe, só são “gigantes em parte, ao nível do tronco, o resto confunde-se na massa”. E ele completa: “Tal o homem” (1982, p. 266).

Já Aníbal, o sujeito em crise da pós-utopia revolucionária, não possui mais qualquer certeza aurática, por assim dizer. A disforia é sua marca, como deixa claro, ao abraçar a mangueira habitada pelo espírito de Mussole, mulher-menina que amara no passado, dizendo-lhe:

– Estás triste? Pareces muda e parada como antes de Sara chegar. Ontem foi 14 de Abril, aniversário da morte de Mussole e do Herói, e estavas alegre. Eu sei, o Herói foi a enterrar e os tantos discursos que lhe puseram

por cima mataram-no de vez, um dia não será recordado. Tal é a injustiça dos homens. (1992, p. 254)

Se o discurso de *Sem Medo* tem como elemento fundamental a crença na igualdade entre os homens, a certeza da força da massa e a confiança na transformação do mundo para que este venha a ser mais justo, o de Aníbal caminha na contracorrente, confirmando a injustiça e a própria morte dos sonhos. Se o primeiro, enfaticamente, proclama, na economia frasal onde se esconde a necessidade da essência: “Tal é o homem”, o segundo, como que lançando um prolongado suspiro, ecoa: “Tal é a injustiça dos homens”. Os significantes *tal e homem* não se movem, mas já é outro o motor que os move.

Também em *Parábola do cão velho* (1996) fica clara a idéia da mudança do jogo eufórico do pioneiro que distinguia, com precisão, os “nossos” dos “deles”. Agora, uma das personagens explicita a dificuldade fundamental – na guerra fratricida pela qual se rasura a idéia de “camaradas”, colocando, em fileiras opostas, angolanos a lutarem contra angolanos – de se distinguir “quais são os nossos dos outros” (1996, p. 100). A imersão dos novos actantes dos textos da história e da ficção no luto e na melancolia (Walter Benjamin, 1984) é uma consequência imperativa que parece não ter expectativa de reversão.

É o que mostra ainda *Parábola*, pela figura de Ulume que, em sua interação com o cão velho, repete a de Alexandre Semedo com a estátua Yaka, só que em momentos absolutamente excludentes. O mundo de Ulume está partido; seus filhos estão divididos nos dois lados da guerra e a mulher amada, Munakazi, lhe foge, para voltar “um esqueleto desganhado e andrajoso, um cazumbi” (id., p. 168), ou seja, como um duplo fantasmático da própria terra que não mais se pode espelhar, seja na beleza de Lau de Quimalauczo, seja no belo corpo de Lueji a se banhar no lago mítico da Lunda.

Por tudo isso se pode acreditar que o sonho da revolução libertária foi adiado e, hoje, sem morada, continua à deriva, embora talvez à espera de que uma nova fala lhe traga o desejado sentido, como na epígrafe que abriu este texto:

E o meu sonho... se foi. Com ele começa a vossa fala. (Pepetela)

Nota

* Professora de Literaturas Portuguesa e Africanas da Universidade Federal Fluminense.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Ática, 1989.
- MONTEIRO, Manuel Rui. **Sim, camarada**. 2 ed. [Cuba]: Ediciones Cubanas para a União dos Escritores angolanos, 1985.
- _____. **Eu e o outro** – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. São Paulo: Encontro “Perfil da Literatura Negra”, 1985. Texto policopiado.
- PEPETELA (PESTANA, Artur). **As aventuras de Ngunga**. São Paulo: Ática, 1980.
- _____. **O cão e os calús**. Porto: Lsa para a União dos Autores Angolanos, 1988.

- _____. Entrevista: Acreditar é preciso. JL. **Jornal de Letras, Artes e Idéias**. Lisboa, n. 693, 8-9, 1997.
- _____. **A geração da utopia**: romance. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- _____. **Mayombe**. São Paulo: Ática, 1982.
- _____. **Parábola do cágado velho**. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- _____. **Yaka**: romance. São Paulo: Ática, 1984.
- RIBAS, Óscar. **Missosso**: literatura tradicional angolana. Luanda: Tipografia Angolana, 1961, v.1.
- SMITH, Anthony. **A identidade nacional**. Lisboa: Gradiva, 1997.
- VIEIRA, Luandino. **João Vêncio**: os seus amores. Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____. **Nós, os do Makulusu**. 4 ed. Lisboa: Edições 70, 1985.