



Cristina Ribeiro

Entre tubarões e sardinhas:
literatura e relações de poder
na ficção angolana contemporânea



Cristina Ribeiro

.....

Entre tubarões e sardinhas:

literatura e relações de poder
na ficção angolana contemporânea

© Aparecida Cristina da Silva Ribeiro, 2023. Todos os direitos reservados.

Editores

Ramon Carlini
Elaine Caniato

Editoração

Doriane Miloch

Capa

Elaine Caniato
(foto Shutterstock)

Revisão

Cristina Ribeiro

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Douglas Rios – Bibliotecário – CRB1/1610)

R484e

Ribeiro, Aparecida Cristina da Silva.

Entre tubarões e sardinhas: literatura e relações de poder na ficção angolana contemporânea [recurso eletrônico] / Aparecida Cristina da Silva Ribeiro.

1.ed. - Cuiabá-MT: Carlini & Caniato Editorial, 2023.
354 p.

ISBN 978-85-8009-331-5

1.Literatura. 2.Literatura africana - ficção angolana.
3. Relações de poder. I. Título.

CDU 82 (673)

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura – Literatura africana - 82(673)
2. Ficção angolana – Relações de poder - 82(673)



Carlini & Caniato Editorial (nome fantasia da Editora TantaTinta Ltda.)
Rua Nossa Senhora de Santana, 139 – sl. 03 – Centro-Sul - 78.020-122
Cuiabá-MT – (65) 3023-5714
www.carliniecaniato.com.br - contato@tantatinta.com.br

Para o Heitor.

SUMÁRIO

- 7 ENTRE SARDINHAS E TUBARÕES,
O COMPROMISSO E O FUTURO IMAGINADO
- 14 INTRODUÇÃO
- 22 CAPÍTULO I
LITERATURA ANGOLANA: ENTRE O ESTÉTICO E O POLÍTICO
- 74 CAPÍTULO II
DE UM TEMPO DE UTOPIA AO TEMPO DOS PREDADORES
- 132 CAPÍTULO III
A PROSA POÉTICA DE ONDJAKI
- 166 CAPÍTULO IV
PREDADORES: LITERATURA, HISTÓRIA E POLÍTICA
- 238 CAPÍTULO V
A ESCRITA E OS EXCLUÍDOS EM OS *TRANSPARENTES*
- 290 CAPÍTULO VI
LUANDA, CENTRO POLÍTICO E ECONÔMICO DE PODER
- 308 CONSIDERAÇÕES FINAIS: NO RITMO DA “GASOSA”
- 342 REFERÊNCIAS

“O mundo colonizado é um mundo cortado em dois”.
(Frantz Fanon)

ENTRE SARDINHAS E TUBARÕES, O COMPROMISSO E O FUTURO IMAGINADO

RITA CHAVES*

Ao escolher Pepetela e Ondjaki, dois nomes tão significativos da Literatura de Angola na contemporaneidade, Cristina Ribeiro opta por um desafio que supera o terreno das questões temáticas em que, tantas vezes, se encerram os estudos literários. A longa experiência colonial, a independência conquistada após 11 anos de luta armada, as guerras que se seguiram em Angola compõem um quadro que necessariamente se projeta na vida literária e reclama do crítico uma incursão por outras áreas do conhecimento. Assim, munindo-se de contribuições que vêm dos laços da interdisciplinaridade, *Entre tubarões e sardinhas: literatura*

* Rita Chaves é professora Associada de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da USP. Possui graduação em Letras pela Universidade Federal Fluminense (1978), mestrado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (1984) e doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade de São Paulo (1993), com dois estágios de Pós-doutorado na Universidade Eduardo Mondlane e um na Universidade Politécnica, ambas de Moçambique. Foi professora visitante na Yale University entre 1996 e 1997. Trabalha principalmente nos seguintes temas: Literatura Angolana, Literatura Moçambicana, África, Angola, Literatura e Antropologia. Entre outros títulos, publicou *A Formação do Romance Angolano* (1999); *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários* (2005). É co-organizadora de *Portanto... Pepetela* (2009), *Literaturas em Movimento – Hibridismo Cultural e Exercício Crítico e Brasil/África: Como se o Mar Fosse Mentira*.

e relações de poder na ficção angolana contemporânea propõe um mergulho nas intrincadas relações entre dois projetos de escrita e o percurso histórico de um país que tem em sua dinâmica sociopolítica o selo da instabilidade.

Se a qualidade dos escritores selecionados é indiscutível, algumas diferenças recortam as suas vidas: Pepetela nasceu em 1941 na cidade de Benguela, no sul da então colônia, envolveu-se na luta de libertação nos anos de 1960, tendo vivenciado o exílio e a guerrilha até que o novo estado se formasse. Ondjaki nasce em 1977, em Luanda, já capital do novo país e cresce juntamente com essa cidade que é marcante na história literária angolana. Pepetela dirigiu seu trabalho para a prosa de ficção, com forte concentração no romance; Ondjaki circula por várias modalidades literárias, incorporando em seu percurso outras linguagens artísticas, como a pintura e o cinema. Pertencendo, portanto, a gerações distintas, eles têm também seus itinerários aproximados em muitos pontos: ambos escolheram pseudônimos na língua umbundu, ambos mantêm uma ligação visceral com a terra, ambos escrevem preferencialmente sobre ela. Sobre a intrincada teia de laços entre a escrita e a vida – pessoal e nacional – que se desenha na obra desses dois autores, a tese, que agora se converte em livro, define as relações de poder como objeto de reflexão, objeto que ganha contornos instigantes na conturbada travessia de um país que apenas em 2025 completará 50 anos.

Na trilha dos autores escolhidos, detendo o seu olhar

em *Predadores*, de 2008, e *Os transparentes*, de 2013, dois impiedosos romances que oferecem elementos para o imprescindível debate sobre os rumos do país, Cristina Ribeiro depara-se com a corrupção e atravessa os textos buscando compreender também os nós que ligam a situação angolana ao desenvolvimento do modelo capitalista, localizando na concentração de capital a fonte de violentas práticas que perpetuam a segregação dos espaços, legado do sistema colonial que não foi extirpado., E dificilmente seria, pois Angola não está isolada do mundo e sua realidade, sem deixar de abrigar particularidades, inscreve-se em uma ordem maior, aquela que marcada pelo neoliberalismo, é a ordem da “época ao longo da qual o tempo (curto) se presta a ser convertido em força reprodutiva da forma-dinheiro” (MBEMBE, p. 13). No cardápio desse tempo os mercados globalizados incidem na privatização do mundo e derrubam projetos que ousaram acreditar na utopia, como aquela que norteou o movimento pela libertação do país e foi veiculada por sua literatura principalmente na segunda metade do século XX. A corrupção não deve ser compreendida, portanto, apenas pela chave da moral que muitas vezes restringe o seu sentido. Trata-se, com certeza, de uma característica que não se descola do sistema que ela também ajuda a perpetuar.

Com o foco sobre os personagens, o trabalho busca trazer o debate alimentado pelos romancistas para o universo da vida comum, procurando no cotidiano de cada indivíduo as sombras desse sistema calcado na desigualdade social. É

na vida das pessoas que se enraízam os impasses a confirmar Fanon na sua certeza da continuidade da lógica imperial. Ao centrar sua abordagem no personagem, esse elemento estrutural da narrativa, a autora revela uma especial percepção para o fenômeno da totalidade que envolve a todas as camadas, ou seja, tubarões e sardinhas se mesclam e reforçam, de perspectivas diversas, os fios que os enredam. O patrimonialismo que permite a ascensão de uns por intermédio da usurpação do estado, condena os outros à dependência do mercado informal. A ênfase que podemos perceber na atuação dos dominantes no romance de Pepetela, no romance de Ondjaki recai nos dominados, nesses que, na luta diária, vão perdendo até mesmo sua visibilidade. Sem que possamos ignorar as conquistas que a independência proporcionou, os predadores e os transparentes estão integrados em um jogo que nos aponta a inviabilidade da utopia que conduziu à libertação.

A partir da leitura que faz de outros romances de Pepetela (*Muana Puó*, *A Geração da Utopia*, *As Aventuras de Ngunga* e *Mayombe*), a autora acompanha o esvaziamento da esperança, fenômeno que não se restringe a Angola ou mesmo ao continente africano. A sensação de distopia, a que podemos associar a “melancolia de esquerda”, a que se refere Enzo Traverso, modula o andamento da história identificada com a ausência, mais do que com uma perda. Essa tensão entre tais sentimentos, o da ausência e o da perda, está na base de um projeto literário que procura equilibrar a evoca-

ção do passado com novos modos de imaginar o futuro. Nas obras *Bom dia, Camaradas* e *AvóDezanove e o Segredo do Soviético*, a experiência do menino que cresce no compasso da Revolução é filtrada pela memória que insiste na esperança ao mesmo tempo que enxerga no passado o comprometimento do futuro prometido. À atenção da estudiosa não escapa o trabalho com a linguagem que Ondjaki realiza em duas outras narrativas: *Quantas madrugadas tem a noite* e *O assobiador*. A análise das estratégias do escritor nessas obras é também uma maneira de alertar para a questão da língua em um contexto como o angolano, problema que, desde os anos de 1940, atravessa a articulação entre o projeto estético e o projeto cultural que tem mobilizado poetas e prosadores.

Para tornar mais nítida essa literatura do presente, assim como o presente que ela nos traz, do qual “predadores e sardinhas” constituem uma imagem emblemática, Cristina Ribeiro oferece ao leitor um capítulo inicial em que discute problemas pertinentes para uma leitura mais apurada das narrativas em foco e não só. Os elementos que seleciona colocam o leitor perante a complexidade do gênero trabalhado por ambos e a relevância da guerrilha como um tópico fundamental para a formação da literatura angolana. Essa apresentação prévia cumpre o valioso objetivo de abrir aos leitores aspectos relevantes da cena literária angolana, favorecendo ainda a ampliação do repertório, dado significativo para aqueles que lidam com o ensino das disciplinas em torno dos estudos africanos em todos os níveis. Essa tarefa liga-

da à dimensão didática é um legítimo sinal de compromisso com a consolidação do lugar que as Literaturas Africanas precisam ocupar entre nós. A promulgação da lei 10639 pelo Presidente Lula em 2003 foi um grande passo.

O significado dessa viragem que ganhou muita energia no século XXI foi logo compreendido pela Universidade Estadual do Mato Grosso, que buscou assegurar os desdobramentos como uma prática coordenada, fundamental para romper o gueto a que o colonialismo epistemológico condena os estudos africanos. Tendo aprendido na convivência com seus colegas e professores a importância dessa agenda, Cristina Ribeiro inscreveu-se nesse movimento e procurou agregar qualidade ao compromisso partilhado. O seu trabalho deve ser saudado como uma iniciativa de uma pesquisadora que compreende bem o papel que a literatura e a educação desempenham na luta por mudanças efetivas. Ao escolher as Literaturas Africanas, ela escolhe um repertório que se formou na resistência e, a despeito dos tempos áspersos que o país enfrenta, segue, com o olho no passado, imaginando novos futuros. Com o seu empenho, a estudiosa, na linha dos escritores sobre os quais escreve, também nos ensina que a essa imaginação não podemos renunciar.

LISTA DE ABREVIATURAS

FAA - Forças Armadas de Angola

FAPLA - Forças Armadas Populares de Libertação de Angola

FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola

JMPLA - Juventude do Movimento Popular pela Libertação de Angola

MPLA – Movimento Popular pela Libertação de Angola

MNIA – Movimento dos Novos Intelectuais de Angola

PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado

UNITA – União Nacional para a Independência Total de Angola

UPA – União das Populações de Angola

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas ou simplesmente União Soviética

INTRODUÇÃO

Em tempos contemporâneos, as pessoas são desafiadas a refletir sobre a função da literatura e pensar sua relevância para a vida. Conforme Compagnon (2012), a literatura é concebida como exercício de reflexão e experiência de escrita, que permite responder a um projeto de conhecimento do homem e do mundo. Roland Barthes (2004) considera que a literatura tem essa magistral capacidade de mobilização de saberes, como o histórico, o geográfico, o social, o antropológico etc., que podem ser encontrados em um único texto.

A força primordial da literatura concentra-se no trabalho de deslocamento da língua. Conforme o autor, as forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, tampouco do “engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua”. (BARTHES, 2004, p.17).

Durante nossa formação acadêmica, da graduação à pós-graduação, a literatura tem permitido efetuar algumas viagens e o resultado de tais incursões é o enriquecimento

intelectual e cultural, desde que começamos a acessar do lado de cá do Atlântico a literatura dos PALOP - Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa. O desafio para essa etapa específica é a viagem que fazemos na literatura produzida em Angola, porém, o olhar crítico sobre essa literatura é um olhar estrangeiro, por ser construído do Brasil.

Os romances *Predadores* (2008), de Pepetela e *Os Transparentes* (2013), de Ondjaki, tematizam as relações de poder em Angola e focalizam a capital Luanda como centro político e econômico. Considera-se que o enfoque sobre as relações de poder é também uma forma de denunciar a prática de corrupção, exposta na ficção como uma mazela ramificada em vários setores sociais do país, por exemplo, no meio político, empresarial, no funcionalismo público e na sociedade de modo geral. A concentração de capital em mãos de poucos sujeitos e a carência de assistência política que afeta indivíduos pobres são críticas levantadas na literatura dos autores. Os romances tecem reflexões sobre relações de poder em Angola, haja vista que se trata de uma sociedade marcada por uma política colonialista, guerras, violência de conflitos internos entre movimentos nacionalistas, formados por grupos étnicos distintos e interferências externas na disputa por poder.

Nos romances, os tubarões são representados por personagens da elite política/dirigente, militar e empresarial, os que mandam/governam e detêm o poder do capital. Conforme Pepetela, “O problema de Caposso é que havia tubarões

mais gordos ou mais fortes” (2008, p. 378). O protagonista de *Predadores* é um tubarão pequeno se comparado com outros indivíduos de poder em Luanda. Na cúpula do poder se encontram a classe política, representada por presidentes, ministros, governadores e seus assessores. Tais sujeitos têm a missão de governar o país e ocupam cargos de gestão na esfera do poder. São tubarões fortes, que nadam em mar de dinheiro, usurpado de cofres públicos. Aliados a essa classe de poder se encontram os empresários, representados por importantes figuras do setor empresarial luandense, como Vladimiro Caposso e DomCristalino, personagens que mantém relações econômicas com o grupo que governa. A ficção dos autores evidencia que parcerias público-privadas têm como finalidade o desvio de recursos públicos, que engordam cofres de poucos mandatários com contas bancárias secretas em paraísos fiscais.

Nos romances, as sardinhas que nadam contra a maré de turbulências políticas e sociais são representadas pelo povo, entende-se a população pobre de Angola. Em *Os Transparentes*, o autor elege como protagonistas um grupo de personagens oprimidos, que seguem a vida cotidiana afetada por fome, más condições de trabalho e falta de políticas públicas efetivas que lhes proporcionem maior qualidade de vida, como moradia, emprego, transporte eficiente e segurança na metrópole. Os oprimidos, na literatura dos autores, são todos aqueles que carecem de políticas de desenvolvimento social e que têm de enfrentar as agruras diárias da vida. Na

carência de recursos que possa lhes garantir dignidade humana, a saída é lutar por sustento, por isso vale burlar normas e dispositivos burocráticos para conseguirem um meio de sobrevivência. Assim, restam-lhes trabalhos informais e a ‘ilegalidade’ como forma de resistência.

Se em *Predadores* o romance é centrado na história de ascensão de personagens que se utilizam do aparelho de Estado para se promoverem econômica e socialmente, em *Os Transparentes*, o enfoque é atribuído às personagens desprovidas de poder político e econômico. O narrador ondjakiano focaliza os que vivem à margem da sociedade e que dependem do mercado informal como fonte de sobrevivência. No entanto, suas vidas são afetadas pelo desgoverno de mandatários que se utilizam do poder e praticam corrupção na função pública, ações que comprometem o desenvolvimento econômico e atenuam as desigualdades sociais.

Se antes, posterior à independência política, a concentração de poder era manifestada na figura do governo monopartidarista enquanto representação do poder político, a literatura dos autores aponta que as relações de força se inverteram, quando setores da sociedade e inclusive o próprio governo passaram a depender de negócios controlados por empresários. Portanto, os romances denunciam que em Angola se vive o tempo do capitalismo predatório e quem dita as regras para o funcionamento da economia nacional são empresários predadores como Vladimiro Caposso, Nunes e DomCristalino.

Para refletir sobre a literatura angolana contemporânea, com foco no gênero romanesco e, especificamente, nas relações de poder, a pesquisa encontra-se estruturada em seis capítulos. No primeiro, foi elaborada uma introdução à literatura angolana com base em obras fundamentais, seja para o estudo da história da literatura produzida em Angola, como: *Roteiro da Literatura Angolana*, de Carlos Ervedosa e *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, de Manuel Ferreira, ou para o estudo da formação do gênero romanesco no contexto angolano, como a obra crítica *A Formação do Romance Angolano*, de Rita Chaves.

O objetivo é compreender o processo formativo do sistema literário, que vinculado ao jornalismo, permitiu desbrochar a semente germinal para aspirações notadamente literárias, aliando literatura e política. A literatura angolana marcou posição de resistência ao colonialismo e é a partir de 1950 – com o grito de redescoberta da terra, entoado pelo Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA) – que o projeto ganhou corpo e forma, inclusive na reformulação de temas voltados para assuntos da terra. Para refletir sobre o gênero romance e sobre o conceito contemporâneo na ficção, foi realizado principalmente um estudo teórico com base em autores da tradição ocidental como Bakhtin (2010), Cortázar (2011), W. Benjamin (1994), Lukács (2000), Agamben (2009), Schollhammer (2011) e Peterson (1995), buscando as correlações entre literatura e política nos romances estudados. E para refletir sobre a experiência da narrativa no contexto angolano,

os estudos críticos de Rita Chaves e do angolano Luis Kandjimbo (2001) são fontes essenciais para compreender que “o romance é o gênero literário mais recente em Angola e de um modo geral nas literaturas africanas”.

No segundo capítulo, foram realizadas análises de quatro romances de Pepetela *Muana Puó* (1995), *A Geração da Utopia* (2000), *As Aventuras de Ngunga* (1980) e *Mayombe* (2013). Os objetivos consistiram em refletir como a utopia da construção da nação, paulatinamente, foi convertida em desilusão, quando no jogo da vida restaram somente relações de poder, principalmente depois de se perder o anseio que mobilizou uma geração de jovens a ingressarem na guerrilha para lutar pela libertação de Angola, crentes em concepções filosóficas de base marxista-leninista, de que poderiam construir uma nação justa e igualitária com a independência do país.

No terceiro capítulo, foram apresentadas leituras críticas das principais narrativas de Ondjaki. No primeiro momento, foram eleitas as obras *Bom dia, Camaradas* (2001) e *AvóDezanove e o Segredo do Soviético* (2009), por considerar que os romances tematizam a infância na perspectiva de relações afetivas e intercambiam experiências entre miúdos e mais-velhos. A memória é o fio condutor a que recorrem os narradores para relatar experiências de infância. No segundo momento, *Quantas Madrugadas tem a Noite* (2010) e *O Assobiador* (2017), são narrativas analisadas tomando-se como foco a experiência poética do ficcionista com a linguagem.

No quarto capítulo, foi analisado o romance *Predado-*

res (2008), de Pepetela, tecendo relações entre literatura, história e política. O objetivo é refletir sobre o tempo e o espaço romanesco, principalmente o tempo da História ou a ficcionalização da história pelo autor, como forma de refletir sobre o presente. Para fundamentação, pautou-se em estudos de Linda Hutcheon (1991), Inocência Mata (1993), Carvalho Filho (2016); Oliveira Pinto (2017), entre outros. Nos subcapítulos, as análises têm como foco o estudo crítico de elementos estruturais do romance, como a função do narrador e ações de principais personagens, por exemplo, analisar o percurso de ascensão econômica do protagonista Vladimiro Caposso.

No quinto capítulo, analisa-se o romance *Os Transparentes* (2013), de Ondjaki, com base na perspectiva da paródia, tendo em vista que é uma maneira crítica de satirizar o político ou a forma de governança no país angolano. As análises foram desenvolvidas com base nos estudos de Bakhtin (1987), Anatol Rosenfeld (1996), Alfredo Bosi (2002), Antonio Candido (1970), Marilena Chauí (1988), Spivak (2018), Laura Padilha (2007), entre outros autores. A narrativa confere centralidade aos pobres para problematizar as relações de poder na literatura. A crítica sociopolítica do autor levou a considerar as relações entre a escrita e os excluídos, no sentido de desvendar a estrutura romanesca e refletir sobre as ações de personagens representativas de grupos oprimidos.

No sexto capítulo, foram feitas comparações dos romances *Predadores* e *Os Transparentes*, com enfoque em repre-

sentenças de Luanda, centro político e econômico de poder na literatura angolana. A capital exerce uma força atrativa sobre as personagens, seja para as que saem do campo em busca de refúgio e emprego na cidade, ou para aquelas que a vê como espaço de promoção econômica e social através de influências políticas. As análises são fundamentadas com base em estudos de Pierre Bourdieu (1989), Tony Hodges (2002), Raymond Willians (2011), Thomas Piketty (2014), Tania Macêdo (2008), entre outros autores. Considera-se que as relações de poder ganham ênfase na ficção dos autores, principalmente quando os poderes políticos e o econômico se associam através de relações clientelistas, que objetivam parcerias público-privadas para desvios de dinheiro.

Atentos às transformações sociopolíticas no país, os ficcionistas são empenhados na construção de uma literatura crítica e de qualidade estética. Por isso, nas considerações finais que se intitula “No ritmo da “gasosa””, são analisadas como a literatura dos autores denuncia a prática de corrupção em Angola, expondo-a como uma mazela, que sem mecanismos de controle se alastra por diversos setores da sociedade. Pepetela lança um arguto olhar sociológico sobre os descaminhos da nação, corrompida por predadores que usurpam recursos estatais com a finalidade de engordar contas bancárias secretas mantidas no exterior. E Ondjaki, com uma dose generosa de humor, revela os contrastes da vida luandense, marcada de ritmos, cores e dores para aqueles que são invisíveis ao poder.

CAPÍTULO I

LITERATURA ANGOLANA: ENTRE O ESTÉTICO E O POLÍTICO

O percurso de formação da literatura angolana faz conexões com o contexto sócio-histórico de Angola. Desde a chegada dos primeiros portugueses no século XV (1482) ao território denominado República de Angola, motivados por expansão territorial, busca de riquezas e incumbidos da missão “civilizadora”, existe uma rota de cinco séculos de colonialismo, guerras e violência. A Língua Portuguesa que cruzou oceanos para aportar-se no continente africano, aclimatou-se à nova terra.

Considera-se que visitar o roteiro de formação da literatura angolana significa referir-se ao trabalho da Imprensa, órgão de informação e de cultura responsável por divulgar os escritos de feição literária e também contribuir para o anseio de uma literatura de base nacional. O percurso da chegada das letras em Angola é seguido da história de fundação da Imprensa. Da literatura oral à moderna literatura escrita, há uma trajetória que percorre gêneros diversificados, entre relatos de viagens, pesquisas etnográficas, poesia, narrativas, jornalismo e política. Em Angola, literatura, política e resistência atuaram em conjunto.

Remontar ao tempo das primeiras atividades jornalísticas no território é pensar um ponto de partida para a literatura angolana, no sentido de proporcionar as condições para a manifestação do fenômeno literário. Por meio de aparatos tipográficos foi possível produzir e fazer circular a escrita, ainda que para um público pequeno e específico, com formação escolar. Sabe-se que os primeiros textos de intenção literária não tiveram grande desempenho estético e o processo evolutivo da literatura aconteceu no decurso do tempo com a formação intelectual de escritores da terra, e, sucessivamente, o anseio por uma literatura elaborada, que pudesse expressar os valores culturais e sociais do homem angolano.

O jornalismo foi a semente germinal para a literatura, com publicações de manifestações de pendor literário, notadamente poemas, pequenos contos e crônicas. Mesmo em pouca quantidade e ainda que descontínuas, tornou-se possível a partir da existência de tipografias. A implantação de tipografias em Luanda é datada da primeira metade do século XIX, que instituiu na colônia vias para a difusão do pensamento veiculado por meio da escrita. Portanto, o jornalismo é o primeiro veículo para expressão das aptidões literárias, afirma o historiador e crítico angolano Carlos Ervedosa em *Roteiro da Literatura Angolana*¹.

Luanda era considerada uma pacata cidade provinciana,

1 A edição utilizada em nossa pesquisa não cita a data de publicação. Consta ser a quarta edição da obra que constitui importante referência para o estudo da História da literatura de Angola. ERVEDOSA, C. *Roteiro da Literatura Angolana*. 4ª Ed. União dos Escritores Angolanos, Luanda, s/d.

movida pelo comércio e pelo funcionalismo público. Mas depois que foram lançadas em solo angolano as sementes do jornalismo, começaram a surgir pequenos grupos de jovens intelectuais que ansiavam por cultura. Para desenvolver o gosto pela literatura, era preciso difundir a escrita através da educação escolar. Carlos Ervedosa afirma que a intelectualidade possuía consciência da necessidade de instrução do povo, “problema com o qual, aliás, se debatia a própria metrópole, onde os escritores progressistas da época denunciavam o quase total analfabetismo da sua população”. (s/d, p.37, 38).

No mundo africano, escrita e oralidade são perspectivas diversas. O analfabetismo a que se refere o autor é resultado de uma política colonialista que negou aos colonizados o direito à educação escolar. No contexto da luta armada, principalmente durante as décadas 1960-1970, ser alfabetizado e ter acesso ao mundo da escrita poderia colaborar para a resistência. Em uma sociedade compartimentada, asfixiada pelo colonialismo e com a grande maioria da população nativa analfabeta, a voz da intelectualidade clamava por educação escolar, negada ao homem angolano colonizado, enquanto a oralidade era considerada uma das formas de manifestação da ancestralidade angolana. A ancestralidade é proveniente da tradição oral e entendida como conjunto de valores, que passam de geração em geração e que a literatura traz como símbolo de identidade e de pertença à terra angolana.

Com o advento da imprensa, a literatura tornou-se arma nas mãos de intelectuais e contribuiu para a emancipação

do projeto estético e ideológico de nação. As atividades jornalísticas, com publicações irregulares e vida efêmera, teve a função de colaborar para a efervescência cultural, ainda que singela, além de incomodar agentes do sistema colonial denunciando a corrupção e a violência que se sobrepunha aos nativos.

De acordo com Frantz Fanon (2005), o colonialismo é a organização de um mundo maniqueísta e compartimentado, que tira sua legitimidade da força manifestada através de todo um aparato de repressão policial. Falar a verdade em um tempo que o poder existiu sobre a forma de dominação colonial não era tarefa simples, muitos intelectuais tiveram de enfrentar o cerceamento da liberdade de expressão. Portanto, as atividades jornalísticas contribuíram para o anseio de uma literatura vincada à terra, que pudesse falar das necessidades de Angola. Para o escritor Cordeiro da Matta², a escrita/literatura é vista como “o fogo sagrado, lume fundamental que faltava para iluminar a vida cultural, a pedra principal para solidificar as bases do edifício nacional”. Movido pelo anseio da literatura, o jornalista, poeta e escritor angolano convocou os compatriotas ligados à atividade intelectual para dedicarem algumas horas ao ócio, estudando sobre e escrevendo para Angola.

2 Além das atividades jornalísticas, Joaquim Dias Cordeiro da Matta (nascido em 1857 no Icolo-e-Bengo) é um dos mais proeminentes escritores do primeiro movimento da geração de 1880. É autor de uma numerosa e variadas obras. Conforme Ervedosa (s/d, p. 28, 29), o autor espalhou o seu talento pela “poesia, romance, crônica, história, pedagogia, filologia, etnografia e como não podia deixar de ser, pelo jornalismo, onde se evidenciou nas colunas de *O Arauto Africano* e *O Pharol do Povo*”.

Para além da absorvente actividade jornalística em que se empenhavam, muitos desses intelectuais aspiravam já à criação de uma literatura própria. O escritor Joaquim Dias Cordeiro da Matta, por exemplo, no final da nota preambular do seu livro *Philosophia Popular em Provérbios Angolenses*, fala-nos da necessidade de Angola ter uma literatura sua e de como os angolenses a devem desenvolver [...]. (ERVEDOSA, s/d, p. 27).

Refletir sobre a literatura angolana indica que o processo formativo do sistema literário caminhou a par das questões sociais e políticas. Na ficção, a tríade literatura, história e política encontra-se dissociável dos textos e a escrita dos produtores surge da fusão texto e contexto. Conforme Inocência Mata (2012, p. 25), “desde a segunda metade do século XIX que a produção de intenção literária foi condicionada pela conjuntura política do território”.

A referida autora considera que em Angola literatura e política sempre andaram de mãos dadas, “mesmo antes dos idos de 40 do século XX em que pela literatura, a poesia, mormente, se enfrentava de forma politicamente programática o sistema colonial”. A literatura angolana nasceu de um projeto consciente, formada por grupos de intelectuais que lutaram contra a opressão do colonialismo português. “Numa mão a caneta e na outra a arma”, diz Carlos Ervedosa. Portanto, é marcada pela voz da resistência, sobretudo, a partir dos anos 1940, quando o projeto literário caminhou de mãos dadas com o projeto de nascimento da nação.

A imprensa, no último quartel do século XIX, exerceu atividades importantes e obteve o envolvimento tanto de europeus quanto de africanos, e a intelectualidade, realizou diversificados temas angolanos na cultura e na política, com espírito combativo, fazendo despontar uma crítica notadamente política. Apesar de ter surgido entre os intelectuais da época um sutil ideal de independência, não passou “de uma pequena e viva imprensa que se agitava por cidades e vilas e que viviam exclusivamente da dedicação e do entusiasmo de equipes amadoras”, afirma Carlos Ervedosa (s/d, p. 51).

Os precursores do jornalismo angolano no século XIX, ao sedimentarem um primeiro movimento da intelectualidade negra e mestiça e lançar as bases para o surgimento de uma literatura própria, ficaram conhecidos como a geração de 1880³. Segundo Laura Padilha (2007, p. 85), a geração de 1880 “é aquela que fez nascer um movimento de problematização cultural, movimento este que trazia em seu bojo a aspiração a que se criasse, na então colônia, uma literatura própria”. Conforme a autora, seguiu-se ao grupo de 1880 o de 1896, e a aspiração da intelectualidade que

3 Em *Algumas questões sobre a literatura angolana*, ensaio de Pepetela publicado no site da União dos Escritores Angolanos (UEA), o escritor aponta a existência de duas gerações literárias em Angola com muitos pontos em comum. Uma, no século XIX, e a outra, no século XX, apesar da primeira ser quase totalmente desconhecida pela segunda. Enquanto a do século XIX teria algumas atitudes ambíguas em relação à postura crítica diante do colonialismo, a do século XX, que ficou conhecida como *Movimento dos Jovens/Novos Intelectuais de Angola*, foi muito mais radical na denúncia da opressão colonial e advogaram sem peias a independência de Angola. O texto completo encontra-se disponível em: <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/122-algumas-quest%C3%B5es-sobre-a-literatura-angolana>. Acesso em 18/07/2016.

compõe essa geração de escritores do final do século XIX é que se sedimentasse em Angola um projeto educacional de escolarização.

O jornalismo em Angola atingiu uma nova fase de industrialização e profissionalismo no século XX. Além de Luanda, Benguela é considerada o segundo centro populacional que mais contribuiu para o surgimento de uma literatura com traços definidores da cultura angolana. Mário António Fernandes de Oliveira (1987) afirma ser evidente que angolanos e portugueses moldavam a sociedade *crioula*⁴ luandense do fim do século XIX e início do seguinte, pois ainda que a sociedade fosse de dominância europeia, era crioula a cultura de Luanda, nos seus portadores e nos seus produtos. Conforme o intelectual angolano, o início do século XX é marcado, em 1901, com a publicação do “primeiro órgão crioulo, de vocação claramente literária, o “Almanach Ensaio Literários”, de que foi director Francisco das Necessidades Ribeiro Castelbranco, impresso em Luanda na Tipografia do Povo”. (OLIVEIRA, 1987, p. 53). É também de 1901 o volume “Voz de Angola Clamando no Deserto”, publicação que reúne o máximo da

4 Mário António Fernandes de Oliveira utiliza a designação *sociedade/intelectualidade crioula* para referir-se a intelectualidade angolana do século XIX e XX, formada por negros, brancos europeus (portugueses) e mestiços, que estiveram à frente de atividades jornalísticas e culturais em Angola, e que marcaram uma posição claramente de protesto anticolonialista. Conforme o autor, “Para oferecer uma imagem mais próxima da realidade do período dourado da imprensa crioula em Luanda, mais que a enumeração de jornais de posse, direcção e redacção de africanos, uma publicação reúne o máximo da força da intelectualidade crioula, contra factos públicos considerados ofensivos dos africanos. [...] Esse livro, apresentado anonimamente, foi *Voz de Angola/Clamando no Deserto/Oferecida aos Amigos da Verdade/pelos Naturais*”. (OLIVEIRA, 1987, p. 61).

força intelectual crioula e que se nota um carácter de protesto, assumido pela sociedade ligada à imprensa.

Ao concluírem o ensino secundário nos liceus da colônia, uma minoria dos jovens angolanos, que queria e tivesse condições financeiras para dar prosseguimento aos estudos em nível universitário, teve que deixar o conforto do lar e a companhia da família para seguir à metrópole de navios. Na bagagem, levavam a saudade da terra, no peito, o anseio pelo regresso, e na mente, muitos projetos para fazer de Angola uma terra melhor para se viver e mais justa, como é o desejo dos jovens de *A Geração da Utopia*, romance de Pepetela.

Em Lisboa, a Casa dos Estudantes do Império tornou-se referência no processo de formação intelectual e ideológica de jovens das colônias portuguesas que aportavam na metrópole. Fundada em 1944 pelo governo salazarista, a Casa teve como objetivo responder às necessidades dos estudantes que chegavam das colônias africanas em busca de formação universitária. Logo, tornou-se espaço para reunião e debates entre a juventude. As contribuições dessa organização estudantil no processo de formação da literatura angolana merecem um capítulo em *A Geração da Utopia*, romance que narra os encontros fervorosos da juventude da África que defende a independência dos países colonizados. No romance, a Casa dos Estudantes do Império, “A Casa” (1961), é espaço fulcral de encontros da juventude africana, que discutem a situação política das terras de origem e dos povos colonizados. A Casa dos Estudantes do Império, como outras instituições culturais

da época, foi encerrada por intervenção da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), em 1965. Para Pepetela,

Foram anos de descoberta da terra ausente. E dos seus anseios de mudança. Conversas na casa dos Estudantes do Império, onde se reunia a juventude vinda de África. Conferências e palestras sobre a realidade das colônias. As primeiras leituras de poemas e contos que apontavam para uma ordem diferente. (PEPETELA, 2000, p. 11).

Impulsionados por ideais libertários como o *negritude* e o *pan-africanismo*⁵, a intelectualidade angolana foi influenciada por contribuições ideológicas, culturais e estéticas advindas de outros contextos. A segunda metade do século XX vê surgir em 1948 um novo marco no processo formativo da literatura angolana, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), com o lema “Vamos Descobrir Angola”. Entre a primeira geração de intelectuais do final do século XIX e a do século XX, conhecida como Novos Intelectuais de

5 O pesquisador Kabengele Munanga (2012, p. 45) afirma que a *negritude* e o seu predecessor, o *pan-africanismo*, são movimentos ideológicos, que curiosamente, foram concebidos em espaços fora da África negra. Ambas as expressões são pertinentes no sentido de volta às origens, fundamentadas principalmente no postulado da identidade cultural de todos os africanos negros. Paim (2014) considera que o *Pan-africanismo* pode ser entendido sob duas perspectivas, enquanto projeto de libertação e de integração; essa ideologia teve origem nos países de colonização inglesa. O autor afirma que “antes da formação do movimento Pan-africano como movimento político, o Pan-africanismo origina-se da oposição aos tráficos escravistas nas Américas, Ásia e Europa, onde foram materializados os experimentos psicológicos e sociais que fizeram surgir movimentos de protestos e revoltas de cunho internacional que reivindicaram a libertação dos africanos escravizados, bem como a liberdade e a igualdade das populações africanas no estrangeiro”. (PAIM, 2014, p. 88).

Angola, nota-se uma concepção evolutiva, principalmente com o aumento de “uma nova fornada de poetas, contistas, críticos, etnólogos e ilustradores que se revelam nas páginas de *Cultura*”, afirma Ervedosa (s/d, p. 103, 104). A poesia e o conto predominaram entre os gêneros literários, cultivados por essa geração, porém, nas páginas da revista *Cultura* despontaram alguns prosadores. Ainda era um desafio para a intelectualidade a divulgação das criações literárias, com restrita circulação e a falta de editoras no país.

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 colectâneas ou livros individuais, começavam, a partir de 1958, a circular com a chancela prestigiada da Casa dos Estudantes do Império, que, dessa forma e no cumprimento dum plano de divulgação dos valores culturais dos seus povos, dava início à Coleção Autores Ultramarinos. (ERVEDOSA, s/d, p. 104, 105).

A participação fervorosa e cada vez mais combativa da intelectualidade em jornais e revistas desenhava uma nova configuração histórica em Angola com o projeto estético e ideológico dos Novos Intelectuais e o nascimento do nacionalismo literário. Sobre o nacionalismo literário africano, a pesquisadora Tânia Macedo (2008, p. 136) afirma que consistiu em uma resposta às diversas demandas impostas pelo

colonialismo, como a subjugação política, a brutal exploração econômica, o desprezo das culturas autóctones africanas, o menosprezo às formas próprias de crenças e valores tradicionais, entre outros desastres.

De acordo com Manuel Ferreira (1977, p. 14), em 1950 publica-se em Luanda um caderno policopiado, *Antologia dos novos poetas de Angola*, por iniciativa do Departamento da Associação dos Naturais de Angola. Conforme o autor, “Era já o impulso do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, criado em 1948, que tinha por lema: ‘Vamos Descobrir Angola’”. O movimento foi liderado principalmente por Viriato da Cruz e António Jacinto, ambos poetas, e já desenhava um projeto cultural e político. Com a revista *Mensagem*⁶ essa geração apontava novos caminhos para a literatura angolana: “Um ano depois, sai em Luanda a revista *Mensagem* (1951-1952) com o subtítulo ‘A voz dos naturais de Angola’”. (FERREIRA, 1977, p. 15). O autor afirma que para obter um conhecimento mais amplo das atividades culturais e dos escritores da década de cinquenta, que pontuaram uma década tão importante “é preciso ligar o *Jornal de*

6 Maria Nazareth Soares Fonseca (2008, p. 35) afirma que “as ações definidas pela revista *Mensagem* distendem-se para a abertura de concursos literários, exposições de artes plásticas e na participação efetiva dos intelectuais em campanhas de alfabetização, palestras, conferências e recitais. [...] A revista *Mensagem* teve curta duração, apenas dois volumes, o de número 1 e o segundo, que abrigava os números 1, 2 e 3, publicados em um único caderno”. Conforme a autora, “uma outra revista *Mensagem* foi organizada pelos estudantes angolanos que viviam em Lisboa, dispersos por várias escolas. [...] A *Mensagem* criada pelos estudantes africanos em Lisboa, no ano de 1949, foi, primeiramente, um órgão informativo. A partir de 1951, a revista assume as funções de um órgão cultural e teve, aproximadamente, 35 números”. (FERREIRA, 1988, p. 260, nota 1, In: FONSECA, 2008, p. 33).

Angola não só a *Mensagem* como ainda a outra que é o prolongamento daquela. Trata-se de *Cultura II* (1957-1965)”. (FERREIRA, 1977, p. 24). Ambas as revistas tiveram curto período de vida e foram alvos de repressão.

A literatura angolana ganhou nova projeção com o projeto de renovação estética da geração de 1950. Segundo Ferreira (1977), novas características estilísticas são agregadas na poesia da geração de *Mensagem*, por exemplo, a integração do quimbundo ao vocabulário do texto, a reapropriação escrita do português dos musseques e a justaposição de versos em quimbundo e português. O objetivo concentrou-se na renovação estilística, tanto na poesia quanto na prosa, além de banir as marcas exóticas dos textos que pudessem confundir-se com a literatura colonial⁷. A par do projeto estético dessa geração,

7 A pesquisadora Rita Chaves, durante um módulo da disciplina Literaturas Africanas, ministrada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários/Unemat, em 2016, expõe que a *Literatura colonial* está relacionada a uma forma de expressão literária que manifesta um compromisso com o ponto de vista da metrópole e o ponto de vista do narrador pauta-se na exterioridade, na perspectiva do estrangeiro. Além disso, nos textos, há a ausência de personagens africanas. A descrição da terra é pautada pelo vazio, espaço hostil, que pede, inclusive, a intervenção do homem branco, sobrepondo a existência de personagens brancas e a animalização do homem africano, havendo dessa maneira uma recusa da identidade africana para justificar o projeto colonial. Manuel Ferreira (1977, p.10) afirma que a *Literatura colonial* “define-se essencialmente pelo facto de o centro do universo narrativo ou poético se vincular ao homem europeu e não ao homem africano. No contexto da literatura colonial, por décadas exaltadas, o homem negro aparece como que por acidente, por vezes visto paternalisticamente e, quando tal acontece, é já um avanço, porque a norma é a sua animalização ou coisificação. O branco é elevado à categoria de herói mítico, o desbravador das terras inóspitas, o portador de uma cultura superior”. Para o crítico moçambicano Francisco Noa (1999, p. 60), “pensar a literatura colonial, implica ter como pano de fundo um processo histórico (a colonização) e um sistema (o colonialismo). Inevitavelmente, a literatura colonial acaba por ser ou co-actuante ou consequência de um fenómeno que tem subjacentes motivos de ordem psicológica, social, cultural, ideológica, estética, ética, económica, religiosa e política”.

seguiu outro de carácter político/ideológico, a literatura apontava para o futuro despertando a conscientização libertária, com o chamamento para a luta. A força poética da palavra semeada pela intelectualidade do Movimento fez nascer a esperança no futuro, acreditando que novos dias iriam surgir e que o povo se libertaria do jugo repressivo colonial.

Conforme Ferreira (1977, p. 16), a literatura angolana é diversificada e “enriquecida por um temário que não cinge unicamente a uma substância revolucionária. Mas toda ela converge para uma globalidade significativamente revolucionária”. Por essas razões, escritores fizeram de suas poesias e também narrativas um ato de luta e de fé desenhando o ideário coletivo da consciência nacional. Para o autor,

Amor à terra, às coisas, aos homens, penetrada do mundo animal, vegetal, mítico, mas segmento medular da sua expressão é, de fato, a denúncia, a rebeldia, a consciência revolucionária; em suma, o projecto perseguido, passo a passo, para a Revolução, para a libertação. [...] Os poetas fazem da escrita um acto de responsabilidade no combate à violência, à repressão, à exploração, à alienação. (FERREIRA, 1977, p. 16).

A década de 1950 seguiu impulsionada pelo MNIA, e o grupo estava decidido a desenvolver um fenómeno literário original. A proposta era redescobrir as belezas da terra e criar nova poesia e ficção angolana. Motivados pelo despertar literário, o Movimento constituiu-se notadamente de poetas,

e suas produções textuais se voltaram para a exuberância da terra, com a recorrência de temáticas como terra/mãe/mulher/ infância. Portanto, as criações literárias dessa geração colocam em destaque a terra, com as suas gentes, culturas e línguas.

Um elemento importante a ser considerado no processo de formação da literatura angolana é a presença da literatura brasileira, que circulou do lado de lá do Atlântico. Para a geração de escritores das revistas *Mensagem* e *Cultura*, o movimento modernista brasileiro contribuiu para a reformulação da nova poesia e ficção angolana. Carlos Ervedosa (s/d, p. 84) afirma que “eles sabiam muito bem o que fora o movimento modernista brasileiro de 1922”. Até eles havia chegado o “grito do Ipiranga das artes e letras brasileiras e a lição dos seus escritores mais representativos”, como Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Lins do Rego e Jorge Amado. Conforme Ervedosa,

O exemplo destes escritores ajudou a caracterizar a nova poesia e ficção angolanas, mas é, certamente, num fenómeno de convergência cultural que podemos encontrar as razões das afinidades das duas literaturas. A mesma amálgama humana, frente a frente nas duas margens do Atlântico tropical, em presença de condições ecológicas quase idênticas, teria de conhecer reacções e comportamentos muito semelhantes. Da mesma forma se poderá explicar a receptividade dos angolanos em relação aos ritmos afro-brasileiros e afro-cubanos. (ERVEDOSA, s/d, p. 85).

Os Novos Intelectuais de Angola teceram diálogos com o modernismo brasileiro, mais precisamente com a geração de 1930, e mantiveram contato com modernas correntes culturais estrangeiras a fim de repensar as criações literárias nacionais. Tania Macêdo (2009, p. 17) afirma que para os jovens do Movimento, “a leitura de autores do modernismo brasileiro abriu caminhos, apresentando propostas estéticas e questões que eles próprios se colocavam”.

Rita Chaves (2005) considera que a literatura brasileira assume o papel de principal interlocutora da produção literária angolana. A autora afirma que as correlações históricas entre a literatura angolana e a brasileira contribuem para o processo formativo da primeira. Além da literatura brasileira, há que se destacar o diálogo com a literatura portuguesa, particularmente com escritores do neo-realismo, “cujos escritores também lutavam contra um adversário político-social comum, o salazarismo”, afirma Abdala Junior (2003, p. 120).

As produções literárias da década de 1950 evocam com frequência a infância e revelam um misto de sentimentos – como passado/presente e amor à terra natal – de valorização de elementos da tradição, com ênfase na oralidade. A evocação do passado e tempos idos da infância não configuram saudosismo, tampouco regresso ao tempo perdido. Manuel Ferreira (1977, p. 25) compreende que no fundo “é um processo de acusação através de formas eufemísticas, necessárias para iludir a Censura e evidenciar a erosão que o sistema repressivo colonial ia sublimando de ano para ano”.

A língua portuguesa trazida pelo colonizador misturou com as línguas nacionais e ganhou singularidade própria, além de marcar posição de resistência. Nesse sentido, uma das forças de deslocamento da língua acontece na incorporação de palavras de línguas nacionais na estrutura do português, com destaque o quimbundo, denotando resistência à apropriação da língua do colonizador. A literatura da geração de 1950 volta-se para o reconhecimento de particularidades da terra. Com o chamado “Vamos Descobrir Angola”, poetas, contistas e ensaístas fazem, segundo Ervedosa, “germinar uma literatura que seria a expressão da sua maneira de sentir, o veículo das suas aspirações, uma literatura de combate pelo seu povo”. (s/d, p. 82). Outra característica encontrada na literatura dessa geração é a poesia social. Ciente da literatura que canta a exuberância da terra, surge uma produção de engajamento político e social, que denuncia os desmandos do poder colonial, a miserabilidade do povo angolano, submetidos à expropriação econômica e desprovidos de direitos como educação e cultura.

Como seria de esperar, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola acabou por ser alvo da repressão policial. A *Mensagem* terminou a sua publicação ao fim do segundo número e o Movimento teve de se desmembrar. A maior parte desses jovens acabaria por se reunir, mais tarde, não à volta de um movimento cultural, mas já sob a bandeira de um movimento político, o MPLA. (ERVEDOSA, s/d, p.100).

Pode-se considerar como marco divisor da moderna literatura angolana a geração de 1950, que alicerçou as bases de um novo projeto estético-ideológico e político para o nascimento da nação. Em tempos de repressão atenuada, com fechamento de jornais, revistas, associações culturais, prisão de escritores e intelectuais⁸ e inúmeras tentativas de silenciamento das vozes que se ergueram contra o poder colonial, tanto a poesia quanto a prosa são cruciais para despertar a consciência coletiva, mostrando a necessidade de libertação do território. Mesmo com alguns escritores em prisões, a voz dos intelectuais não se calou e a literatura prosseguiu entoando o canto de chamamento para a luta. Nessa linha de resistência, a literatura angolana entra na década de 1960, marcando posição irrecusável de enfrentamento ao colonialismo, época em que literatura e guerrilha são armas poderosas nas mãos de uma geração empenhada na libertação.

A década de 1960 registra intenso movimento literário e ao mesmo tempo tensa agitação política, com a eclosão da luta armada. “Em 4 de Fevereiro de 1961 inicia-se a luta ar-

⁸ Carlos Ervedosa afirma que os últimos anos da década de 1950 e os primeiros da década de 60 são caracterizados, em Luanda, por uma intensa agitação política fomentada pelo MPLA. As prisões enchem-se e o tribunal militar de Angola funciona pela primeira vez para julgar crimes políticos. Escritores angolanos, juntamente com o povo anônimo, passam pelas mesmas provações: Agostinho Neto, Luandino Vieira, Mário António, Tomás Jorge, António Cardoso, Mário Guerra, Henrique Abranches, Aires Almeida Santos, Henrique Guerra, Hélder Neto, Adolfo Maria, António Jacinto e muitos outros intelectuais passam pelos arcaibouços da PIDE. (ERVEDOSA, s/d, p.109). Conforme Manuel Ferreira, para se ter noção da violência repressiva que se abateu sobre a intelectualidade angolana, os escritores António Cardoso, Luandino Vieira, António Jacinto, A. Mendes de Carvalho, Manuel Pacavira estiveram presos por mais de uma década no campo de concentração do Tarrafal de Cabo Verde. (FERREIRA, 1977, p. 29).

mada com o assalto do MPLA às prisões de Luanda. Era seu objectivo a libertação de dirigentes e outros militantes que ali se encontravam encerrados há algum tempo”. (ERVEDOSA, s/d, p. 109). É também um tempo de intensa diáspora, com intelectuais refugiados no estrangeiro, outros perseguidos, escritores exilados e em prisões, enquanto outros, conseguem driblar a PIDE e ingressam na guerrilha. Conforme Ferreira,

Tempo de repressão, a década de sessenta ficará como um período muito duro para os problemas da criação literária, em particular, e os da cultura, em geral. Basta dizer que é neste período que se regista um sem número de acontecimentos: extinção da Casa dos Estudantes do Império, em 1965, proibição da sua revista *Mensagem*, silenciadas as edições Imbondeiro que, em 1963, publica a *Antologia poética angolana* [...] perseguidos, exilados, presos vários escritores e intelectuais angolanos (e não apenas, claro), encerrada a seção cultural da Associação dos Naturais de Angola. (FERREIRA, 1977, p. 34, 35).

Com a intensificação da guerrilha – em que parte da intelectualidade dos Novos Intelectuais aderiram aos quadros políticos do MPLA, alguns foram presos, outros exilados no estrangeiro –, a literatura angolana ganhou uma nova dimensão nas décadas de 1960 e 1970. A literatura revolucionária fura o cerco repressivo e circula clandestinamente na esperança de novos tempos que se anunciam com a chegada da independência. Conforme Ervedosa, a década de 1970,

Deveu-se à criação de uma página semanal de literatura e arte no jornal *A Província de Angola*, página desde logo marcada por uma feição nacionalista, tanto quanto lho permitiram os serviços de censura prévia à imprensa, o reavivar da actividade literária em Angola nos princípios da década de 70. (ERVEDOSA, s/d, p. 119).

A atividade literária na década de 1970 seguiu sabendo do fervilhamento político. Intensificou-se a guerrilha com a aproximação da independência e a maioria da intelectualidade, aderidos ao MPLA, seguiu na luta armada, como acontece com o escritor Pepetela. Nesse novo horizonte histórico e político havia uma luz que os guiava rumo ao projeto nacional, a independência do país. Depois de muitas perdas humanas em frente de batalha ela foi anunciada, Carlos Ervedosa assim descreve, “Às 0 horas do dia 11 de Novembro de 1975, o Dr. Agostinho Neto, presidente do MPLA, proclama em Luanda, no Largo 1º de Maio a independência de Angola”. (ibidem p. 122). A independência política desenhou uma nova fase no roteiro da literatura angolana e na história de constituição da nação. Nesse cenário, a literatura, enfim, começou a caminhar liberta da repressão com o desafio de contribuir para a reconstrução nacional. Segundo o autor,

Ia começar uma nova e grandiosa batalha, a da Reconstrução Nacional, nos campos, nas fábricas e nas escolas. A lite-

ratura angolana começa, finalmente, a dar os seus primeiros frutos em liberdade, tal como o imbondeiro secular que, findos os anos de seca, se prepara, em plena floração, para dar as suas mais belas e saborosas múkuas. (ERVEDOSA, s/d, p. 124).

Após delinear um percurso do processo formativo da literatura angolana torna-se essencial delimitar o recorte da pesquisa, tendo em vista a amplitude do sistema literário. Esta pesquisa inside sobre o romance contemporâneo, produzido ou publicado a partir da década de 1970, tempo que Pepetela aparece no cenário cultural com os primeiros romances de teor revolucionário. Definir a literatura angolana contemporânea para fins deste trabalho é pensar a ficção, que foi produzida a partir da década de 70, quando literatura e país caminham sob o signo de liberdade. Além da literatura de Pepetela, a literatura de Ondjaki compõe este estudo comparado sobre as relações de poder na ficção angolana. Portanto, o estudo analisa a ficção de dois escritores do mesmo sistema literário, mas que representam duas gerações com escritas diferentes e com o desejo comum de solidificar uma literatura de alta qualidade estética produzida em Angola.

REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE CONTEMPORÂNEO

“Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. (Giorgio Agambem).

A proposta para este capítulo é refletir sobre a ficção contemporânea com foco no gênero romance, fenômeno da linguagem, condicionado pelo meio sócio-histórico e cultural e elemento de conhecimento sobre o indivíduo e o mundo. Estudos ocidentais revelam que esse gênero nasceu para atender a necessidade de um modelo ideológico de burguesia e constitui espaço de procura constante do indivíduo no mundo.

O romance coloca em discussão a fronteira entre ficção e história e caracteriza-se um gênero híbrido que através da forma condensa a vida humana. O gênero não apresenta estrutura fixa e a cada tempo se reinventa. A concepção teórica que fundamenta as reflexões é, principalmente, a bakhtiniana, compreendendo-o como uma forma composicional de organização das massas verbais, pois, para o autor, “por ela se constitui num objeto estético a forma arquitetônica da realização artística de um acontecimento histórico ou social, que constitui uma variante da forma da realização épica”. (BAKHTIN, 2010, p. 24). Para Bakhtin, o romance é um fenômeno pluriestilístico, gênero que se constitui pela diversidade de vozes sociais de linguagens organizadas artisticamente.

Segundo Júlio Cortázar, o interesse da literatura sempre foi a vida humana e o romance é a forma preferida dos tempos modernos que elegeu o homem como tema de exploração e conquista. Conforme o escritor argentino, “o romance se propôs dar-nos a formiga e o formigueiro, o homem em sua cidade, a ação e suas últimas consequências”. (CORTÁZAR, 2011. p. 68). O autor define a literatura como empresa de conquista verbal da realidade, e o romance, instrumento artístico necessário de conhecimento humano, que explora o homem e seu meio social.

A literatura organiza-se em torno de sua flor falante, e se empenha (está nisso) na batalha mais difícil e caprichosa de sua conquista: a batalha pelo indivíduo humano, vivo e presente, vocês e eu, aqui, agora, esta noite, amanhã. Os temas, por compreensíveis razões estratégicas, tornam-se mais imediatos no tempo e no espaço. (CORTÁZAR, 2011, p. 63).

Proveniente da grande épica, e produto do século XIX e da revolução industrial, o romance é uma forma que permanece em nosso tempo graças à capacidade evolutiva, que, como diz Cortázar, “supera todo o concebível em matéria de parasitismo, simbiose, roubo com agressão e imposição de sua personalidade”. (2011, p. 68). Em um romance, percebe-se as relações do indivíduo com o seu tempo.

Para Walter Benjamin (1994), a origem do romance remonta à Antiguidade e precisou de centenas de anos para

encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis para o seu florescimento. Conforme o teórico, o gênero anuncia a profunda perplexidade do homem e associa-se ao indivíduo isolado, que não pode mais falar sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. O autor acrescenta que, “escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites”. (BENJAMIN, 1994, p. 201, 202).

Para refletir sobre o gênero e estabelecer correlações com a contemporaneidade, torna-se necessário trazer definições do conceito *contemporâneo*. A ficção ou escrita contemporânea implica no próprio conceito certa relação que se associa à imagem de tempo. Responder à pergunta “o que significa ser contemporâneo” não é uma tarefa tranquila. O contemporâneo está relacionado com a ideia de temporalidade, por isso, logo se pensa em buscar associações com a atualidade. No entanto, a literatura contemporânea não é necessariamente aquela que representa o presente. O filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) faz algumas definições que auxiliam a compreender o conceito. O autor entende que o contemporâneo significa uma tomada de posição em relação ao presente e uma singular analogia com o próprio tempo. É uma relação que se estabelece entre o escritor, a obra e o seu tempo. Agamben, ao falar sobre o contemporâneo, diz:

É verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pre-

tensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. [...] Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58, 59).

O filósofo expõe outra definição de contemporaneidade, para ele, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. (AGAMBEN, 2009, p. 62). Assim, compreende-se que o escritor contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo para dele captar a materialidade que faz da obra (narrativa) arte da palavra que se relaciona com a atualidade. Para o autor, ser contemporâneo não significa apreender as luzes do tempo, mas é ser capaz de captar as sombras.

Nos romances *Predadores* e *Os Transparentes* os ficcionistas apontam certas sombras que assombram a contemporaneidade, como a corrupção, a ganância por poder e dinheiro, o capitalismo predatório, a violência urbana e principalmente desigualdade social, que ameaça o presente e impede a construção de uma nação mais justa para os angolanos. Portanto, tais sombras/escuros que os ficcionistas captam com o olhar que mantêm fixo na observação da engrenagem sócio-histórica e política, e materializam no romance, não constituem um problema específico de Angola. Essas sombras ameaçam

qualquer sociedade em que políticas públicas não constituem dispositivos de poder⁹ a serviço do bem coletivo e social.

Schollammer (2011, p. 10) entende que o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma “grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente”. Sabe-se que o romance é um gênero que ganhou vida ao longo do tempo e que continua vivo graças à capacidade metamorfofísica. Se o ponto de partida do gênero é a busca do sentido da existência, o autor considera que a literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior. Para ele, “o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico”. (SCHOLLAMMER, 2011, p. 15, 16).

George Lukács (2000) compreende que a arte/literatura significa um mecanismo de existência e conscientização que reflete sobre o esfacelamento e a insuficiência do mundo, manifestando-se através de suas várias formas. Para o filósofo-

9 Giorgio Agambem no ensaio *O que é um dispositivo?* traz definições sobre o uso do conceito no pensamento teórico de Foucault. Para Agambem, a palavra *dispositivo* é um termo técnico decisivo na estratégia de pensamento de Foucault, quando começa a se ocupar daquilo a que chamava de “governabilidade” ou “de governo dos homens”. Para Foucault, “[...] dispositivo é um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que estabelece entre os elementos [...]”. Portanto, afirma Agambem, o dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber. (AGAMBEM, 2009, p. 28, 29).

fo, o romance define-se como gênero essencialmente da era burguesa. Ele é ponto de partida e de busca do sentido da existência. As reflexões sobre o ser e o mundo são colocadas em evidência no romance.

Michel Peterson (1995, p. 27) compreende que o romance contemporâneo é um conjunto verbal que estabelece relações estreitas entre o estético e o político. Para o autor, o romance é o gênero discursivo privilegiado em que “se expressam os conflitos entre o homem e a comunidade. [...] o conjunto verbal no qual se revelam, por assim dizer, concretamente (na dialética do conteúdo, da forma e do material) as relações entre o estético e o político”. Conforme o autor, a narrativa constitui um ato socialmente simbólico, e como atividade simbólica, “a literatura somente pode ter influência sobre a materialidade das relações sociais, se, antes de tudo, interrogar a natureza do político”. (1995, p. 106). Interrogar a natureza do político é uma atitude ética que se manifesta na estética dos romancistas.

Literatura e política constituem segmentos epistemológicos que se entrelaçam na tessitura dos romances em estudo. Em *Predadores*, nos três primeiros capítulos o tempo é um elemento fundamental a ser considerado (setembro de 1992) e evidencia uma tomada de posição em relação à história contemporânea de Angola. A intenção é trazer para o romance reflexões sobre a tentativa frustrada de democratização do processo eleitoral, ocorrido no país, conforme pode-se verificar no fragmento da narrativa:

Na rua acontecia uma passeata política, com muitos carros cheios de gente agitando bandeiras rubro-negras, cartazes, jovens de camisolas vermelhas e punhos erguidos, gritando slogans e canções políticas. Faltava uma semana para as eleições. A essas passeatas de pessoas empoleiradas em carros, dezenas de carros embandeirados a buzinar e centenas de cidadãos a gritar, o povo no seu aprendizado da recém-chegada democracia chamava carreatas [...]. (PEPETELA, 2008, p. 9).

O tempo no romance materializa um discurso simbólico que evoca as primeiras eleições políticas de Angola, que ocorreram no ano de 1992, com o país no “aprendizado da recém-chegada democracia”, após muitos anos de sistema partidário único. Em outras palavras, significa dizer que o país foi comandado durante longos anos pelo MPLA¹⁰. Após uma série de conflitos eleitorais desencadeados em 1992 a guerra civil angolana ainda perdurou pelos próximos dez anos e o Acordo de Paz foi consolidado em 2002. A intenção do romancista é fazer do tempo elemento da narrativa de reflexão sobre a história contemporânea de Angola, com isso, o romance permite ao leitor conhecer uma versão do processo de construção da nação, como pode-se ver no trecho:

Nesses tempos conturbados de mudanças políticas, fim do regime de partido único e suspensão da guerra civil, segui-

10 MPLA – Movimento Popular pela Libertação de Angola.

dos de uma campanha eleitoral problemática, tinha resolvido voltar a olear a pistola que possuía há muito e fez algumas sessões de treino ao alvo no terreno que possuía fora de Luanda. (PEPETELA, 2008, p.11).

No romance de Pepetela, a história de ascensão econômica do protagonista é seguida da história política de Angola. O anti-herói Vladimiro Caposso usufrui devagarinho de boas relações com ‘camaradas’ que dispõem de cargo de comando, almejando, com isso, a sua própria escalada dentro do partido no poder. No romance de Ondjaki, o político se manifesta sem que se perceba um marco temporal definido. Diferente da ironia cáustica de Pepetela, na escrita de Ondjaki, o político é trabalhado com humor e paródia. Se em *Predadores*, destaca-se a predominância do tempo, em *Os Transparentes*, a opção é pelo espaço. É através do espaço que Ondjaki critica o político, ficcionalizando espaços legislativos do poder e conferindo destaque a ações de personagens representativas desse meio social, como o presidente, ministros, deputados e assessores, que compõem o bureau político luandense. Além de personagens que exercem cargos políticos no romance, também há os que mantêm relações ocultas com indivíduos de poder, como no trecho da obra de Ondjaki:

O Ministro alcançou o prédio enxugando o suor da testa, guardando no bolso esquerdo o seu lenço amarelo, entrou na escuridão, subiu os primeiros degraus e escutou o som das

águas pingantes, deixou os olhos conhecerem o escuro e as mãos absorverem a frescura [...] a sua própria respiração asustava-o, sabia-se escondido e num lugar impróprio, era um ministro trajando um fato caro, uma fina gravata de seda e sapatos comprados em Paris. (ONDJAKI, 2013, p. 33).

Nos romances, a ironia é uma figura de linguagem recorrente e corresponde a um artifício linguístico que permite criticar os excessos de poder cometidos pela elite empresarial e pela classe política dirigente. Na escrita de Pepeleta, a ironia é cáustica, enquanto que na escrita de Ondjaki convida ao riso. Na literatura dos ficcionistas, a predominância dessa figura de linguagem é uma forma de criticar o sistema político e denunciar o tempo obscuro que paira sobre Angola. De acordo com Giorgio Agamben (2009, p. 62, 63), “todos os tempos são obscuros e contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”. Portanto, o tempo, na ficção contemporânea, não significa apenas o tempo histórico, mas o tempo da vida. Para o autor,

Perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (AGAMBEN, 2009, p. 63).

É importante considerar que as simbologias do escuro nos romances é o que se está identificando como um conjunto de fatores que se associam à história contemporânea de Angola, país marcado por séculos de colonização e violência, um passado recente de guerras, crises políticas, corrupção e atenuante desigualdade social. A concentração de poder nas mãos da elite política e empresarial, os que comandam o país, *versus* alarmante desigualdade, que distanciam os que governam dos governados não é um problema específico de Angola. Parafraseando Agamben, o importante na ficção contemporânea não é necessariamente a captura que o autor faz do seu tempo, mas a imagem que a obra cria do tempo. O contemporâneo não é identificável através de cronômetro, como não é possível reproduzir o tempo na narrativa, mas permite ao ficcionista criar uma imagem do tempo ou da história na literatura. Conforme Agamben, a contemporaneidade

[...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A imagem que se cria do tempo, nos romances, é fundamental, porque permite revitalizar o passado como artifício para interrogar o presente. Eric Hobsbawn (2013, p. 42) afirma que “a história, unidade de passado, presente e futuro, pode ser algo universalmente apreendido, por deficiente que seja a capacidade humana de evocá-la ou registrá-la”. O autor considera que “teoricamente, o passado – todo o passado, toda e qualquer coisa que aconteceu até hoje – constitui a história”. (HOBSBAWN, 2013, p. 45).

A imagem da contemporaneidade nos romances *Predadores* e *Os Transparentes* figura como o tempo do capitalismo predatório e da corrupção em espaços de poder, em que desigualdade social, violência e caos produzem incertezas sobre o futuro. O romance de Ondjaki sugere que destruir o que não está bom talvez seja um caminho para reconstruir novamente, tendo em vista que muitos dos projetos para fazer de Angola um país melhor se perderam no decurso do tempo. A literatura dos autores denuncia o desgoverno e a corrupção e indica que somente uma parcela mínima da sociedade se beneficia de recursos naturais do país, como petróleo e diamantes. Isso pode ser visto no trecho abaixo:

Os olhos de Karim já brilharam de maneira diferente quando ele propôs uma sociedade com o mesmo general para adquirirem uma lavaria mecânica e a porem a funcionar num território que o militar passara a controlar na Lunda. [...] E era o próprio paquistanês que depois vendia os diamantes, vigiado

de perto pelo militar. O negócio correu e corre bem, só perturbado tempos depois com a maldita guerra que voltou a estoirar. Mas os empresários angolanos já estavam habituados a tais perturbações, ia havendo guerra que parava por momentos para eles próprios inovarem nas negociatas. Depois a guerra retomava e a actividade também era adaptada a ela. Para o caso dos diamantes, dadas as contingências da guerra, o empreendimento era bastante rentável e os três sócios retiravam dele alguma satisfação. (PEPETELA, 2008, p. 274).

A má gestão do Estado, com interferências de setores privados (empresarial) na política, são críticas levantadas nos romances. A corrupção é tema em ambas as narrativas e percebe-se um posicionamento ético dos autores, que por meio da literatura protestam contra a corrupção no meio político e que impede Angola de ser um país com maior equidade de direitos. Esse protesto pode ser visto no trecho da obra de Ondjaki:

tudo tratado, meu caro, tudo tratado. e o Chefe já disse que o negócio é para avançar

– a sério? o Chefe?

– sim, falei com ele, após o último conselho de ministros, mas há uma questão que fica no ar

– diga – Cristalino mostrou-se curioso

– a extração do petróleo vai avançar, disso já ninguém duvida. mas o Chefe está muito preocupado, essas estórias cientí-

ficas que andam por aí

– o quê?

[...] – tás a ver como é bom ouvir? – Cristalino serviu-se de mais whisky –, ouça, senhor Ministro... com tantos canos novos a serem instalados, e tantos outros a serem removidos, vai-se instalar no subsolo de Luanda um labirinto de canos de petróleo, de gás e de água... não podemos correr o risco de essa canalização ser pública! não se esqueça, quem determinar o preço do transporte da água, determina o preço da água... (ONDJAKI, 2013, p.178, 179, 180).

A ficção denuncia que a corrupção sistematizada e instalada em setores públicos favorece a desigualdade social e impossibilita a construção de uma sociedade mais igualitária. A corrupção não é um assombro que ameaça somente a sociedade angolana. Em entrevista ao jornal *Expresso*¹¹ sobre o lançamento do romance *Os Transparentes* em Portugal, o jornalista António Loja Neves pergunta a Ondjaki por que a vida atual dos luandenses se acinzentou. Em resposta, o autor afirma que o romance:

Tem a simultânea promessa de graça e de bem estar e um certo discurso social, que é até político, que ainda não sabemos medir bem. O cidadão angolano é a concentração

11 Entrevista feita por António Loja Neves, ao Jornal *Expresso* de Portugal, sobre o lançamento do romance *Os Transparentes* pela Editora Caminho. Portugal, Março de 2012, (p. 26-28).

curiosa de uma certa utopia feita realidade. O fim da guerra trouxe novas questões, da desigualdade social, da política e da corrupção, que estão bem presentes. Por tudo isso, não tenho a certeza, de que o cidadão angolano já tenha sido capaz de ler o presente. Embora estejamos a vivê-lo intensamente. (ONDJAKI, 2012, p. 26).

Conforme Michel Peterson, um dos mais “memoráveis lugares do exame dos tipos de laços que unem o sujeito individual ao sujeito coletivo é o romance. [...] O texto do romance é um simulacro produzido pela sociedade por intermédio do autor”. (PETERSON, 1995, p. 68). Nos romances, os ficcionistas interrogam o presente problematizando a transição de um tempo de utopias para o tempo de incertezas.

Em reflexões críticas sobre literatura contemporânea, a pesquisadora brasileira Beatriz Resende (2012) assinala a *presentificação*¹² como manifestação explícita na ficção, produzida neste início de século. A autora define o termo como uma manifestação, sob diversas formas, de “um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de um certo sentido intangível de distância em relação ao passado”. Assim, entende-se que a ficção contemporânea configura certa urgência de dizer sobre os problemas, principalmente de

12 RESENDE, Beatriz. **Questões da ficção brasileira no século XXI**. 2012. O presente ensaio encontra-se disponível na página virtual da autora, Beatriz Resende: escritas do contemporâneo, no endereço eletrônico: www.beatrizresende.com.br. Acesso em 17/03/2016.

ordem política e que afetam o homem no tempo presente. A abordagem que a autora faz da ficção produzida no Brasil permite refletir sobre a literatura produzida em Angola, tendo em vista que a ficção angolana também levanta um conjunto de problemas que afetam a vida humana, principalmente nesse tempo em que parece não haver mais lugar para utopias. Talvez o único espaço para manifestar utopias permaneça sendo o da literatura.

A EXPERIÊNCIA DA NARRATIVA NO CONTEXTO ANGOLANO

Sabe-se que a ficção angolana apresenta fecundas ligações entre literatura, história e política. Em um mundo dominado pela presença da oralidade, a escrita é considerada uma forasteira que aportou no continente africano com as caravelas de colonizadores europeus e logo converteu-se em poderosa arma conquistada do colonizador. Estudos críticos consideram que o romance no contexto africano é uma forma estrangeira, o que significa que o gênero foi importado do mundo ocidental, porém, ganhou contornos estético-literários específicos do lócus de produção. A forma literária considerada a mais africana, por se enraizar nas tradições culturais do continente, é a poesia, gênero que conquistou o título de “musa da libertação” pela relação estabelecida com a política. O segundo gênero que também se identifica com o mundo autóctone é o conto, pela sua maior proximidade com a oralidade.

O crítico angolano Luis Kandjimbo (2001, p.161-163) afirma que “o romance é o gênero literário mais recente em Angola e de um modo geral nas literaturas africanas”. De acordo com o autor, o gênero é introduzido nas literaturas africanas com a implantação do sistema colonial e a sua expansão deveu-se ao florescimento de jornais no fim do século XIX e, principalmente, a institucionalização do ensino secundário (em liceus) no início do século XX, contribuindo, desse modo, para a formação de leitores e de potenciais escritores.

A poesia, a narrativa curta, o conto, a narrativa genealógica e retórica são gêneros mais antigos que encontramos nas literaturas orais dos povos angolanos. Originário da literatura ocidental dos séculos XVIII e XIX, durante a ascensão da burguesia e da sociedade industrial, o romance é introduzido nas literaturas africanas com a implantação do sistema colonial. Uma das manifestações mais evidentes da sua existência no espaço angolano é a proliferação da literatura colonial no princípio deste século. (KANDJIMBO, 2001, p.161).

Kandjimbo (p. 161-163) afirma que os primeiros textos romancescos que foram escritos por angolanos são da autoria de membros da geração de 1890, portanto, da primeira geração de escritores do século XIX. Conforme o crítico, “até a década de 1930, apenas um romance de António de Assis Júnior, *O Segredo da Morta*, dava sinais de autonomia de

uma verdadeira ficção literária moderna, devendo ser considerado o romance fundador”.

De acordo com Manuel Ferreira (1977), a literatura angolana nasceu de uma situação histórica, originada no século XV, particularmente com a aventura expansionista dos portugueses pela África. Em detrimento da situação colonial no território, essa literatura surgiu marcadamente revolucionária, como um projeto coletivo que caminhou em busca da libertação, conquistada entre armas e letras. Conforme o crítico português, o desenvolvimento da ficção angolana moderna remonta ao século XIX, portanto, seja na lírica ou na narrativa, encontra-se uma literatura assinalada por um sentimento nacional.

Considerando nessa pesquisa a perspectiva crítica de Antonio Candido (2007) sobre a ficção no Brasil (que permite pensar a experiência da narrativa em Angola), o romance, no contexto angolano, surgiu como instrumento de descoberta e reinterpretação da terra e do homem. Essa reflexão permite relacionar o advento do romantismo brasileiro com o nacionalismo literário angolano. O movimento de descoberta da terra e do homem, iniciado na poesia romântica brasileira e posteriormente no romance, marca o processo de formação de uma literatura de caráter nacional, afirma Candido.

Em Angola, um movimento semelhante ganhou contornos estético-literários (também históricos e políticos) na década de 1950, com o grito de ordem da geração que ficou

conhecida como os Novos Intelectuais de Angola. Conforme apontado no início da pesquisa, o movimento cultural denominado “Vamos Descobrir Angola”, lançado em 1948 pela intelectualidade angolana, através de um trabalho coletivo e organizado, caminhou no sentido de repensar e nacionalizar as produções literárias, com o objetivo de fazer germinar no solo angolano uma literatura de expressão autóctone e que pudesse refletir sobre os problemas humanos e sociais das gentes da terra. Apesar de ter sido no início um movimento quase que exclusivamente de poetas, posteriormente começou a despontar nas páginas do jornal literário *Cultura* nomes importantes da prosa.

Kandjimbo (2001, p. 163, 164) afirma que com a geração de 1948¹³ a grande narrativa deixou de ser cultivada para dar lugar à poesia. Porém, os narradores reapareceram nas próximas décadas de 1950 e 1960 com nomes importantes da prosa, como Manuel Santos Lima, Luandino Vieira e Arnaldo Santos, posteriormente, juntando a estes outros autores, como Henrique Abranches, Manuel Rui, Pepetela e Uanhenga Xitu. Conforme o crítico, a geração de 60 “caracteriza-se pela sua dimensão ética que se sedimenta no compromisso político com a causa do nacionalismo, embora seja ela a exercitar a introdução de rupturas significativas no plano da linguagem”. E sobre a geração de 1970, o autor afirma que é um “prolongamento natural da anterior”, estando alguns dos

13 Domingos Van-Dúnem, Antonio Jacinto, Viriato da Cruz, Agostinho Neto, entre outros.

principais escritores na prisão, outros no exílio, enquanto outros, ingressados no MPLA e na guerrilha.

A geração de 70 é um prolongamento natural da anterior, já que não há grandes soluções de continuidade. Observa-se ainda entre alguns dos seus membros uma atitude ética que se sobrepõe aos imperativos estético-literários da sua época. Com ela chega-se à independência e integram-na nomes como Jofre Rocha, Jorge Macedo, Aristides Van-Dúnem. No plano da ficção, Boaventura Cardoso é sem dúvida o nome de referência tendo em atenção a vitalidade da produção global e as suas preocupações de ordem estética. (KAMDJIMBO, 2001, p.164).

Além de Boaventura Cardoso, outro prosador angolano que manifesta em sua ficção o vigor estético e rupturas no plano da linguagem, sem desvincular do texto literário a questão ética em relação ao momento político a que sua escrita é gestada, refere-se a Luandino Vieira. Refletir sobre a experiência do romance em Angola não é uma tarefa tranquila, tendo em vista o percurso formativo do sistema literário que envolve um conjunto de escritores de gerações diferentes e uma multiplicidade de textos. Aqui do Brasil, a tarefa de investigar o percurso do gênero na literatura angolana é assumida pela professora Rita Chaves, por isso considera-se fundamental o livro que é resultado de sua tese de doutorado, *A Formação do Romance Angolano* (1999). A au-

tora considera que em uma sociedade “modulada pela tradição oral, tem enorme interesse para o estudioso da literatura o processo de formação de um gênero inequivocamente associado ao império da escrita”. (CHAVES, 1999, p. 22).

No amplo estudo sobre o romance produzido em solo angolano, Rita Chaves pontua que a afirmação do gênero e a consolidação do sistema literário angolano se concretizou através dos projetos estéticos de quatro escritores: António de Assis Júnior, Fernando Monteiro de Castro Soromenho, Óscar Ribas e José Luandino Vieira, autores que fizeram em seus projetos literários a incorporação e o desenvolvimento do romance. A autora afirma que em Angola, o gênero conquistou um lugar específico no sistema literário nacional e segue problematizando o homem, o meio social e as relações com a história da nação.

A conquista da identidade, um dos pontos desse projeto mais amplo, traça-se, portanto, em várias direções. Pela via do romance vamos nos deparar com os caminhos da memória, cujos mecanismos serão acionados para resgatar valores e sentidos esfumados pela ruptura entre dois universos, integrados por elementos que já não podem ser completamente separados. O peso da memória traz a marca do tempo, que ali estará representado por um dos fatores constitutivos do gênero. Espaço de reinterpretção da terra, onde se entrecruzam passado e presente, a narrativa se abre para abordar a totalidade da vida reclamada pelo homem em sua historicidade. (CHAVES, 1999, p. 22).

A autora defende que o tempo (por via da memória) e o espaço são elementos estruturais na trajetória da ficção angolana. Antes de tecer considerações sobre a experiência literária dos quatro ficcionistas, responsáveis pela incorporação e o desenvolvimento do romance em Angola, é importante referenciar o pioneirismo de um outro escritor, Alfredo Troni, que em um tempo anterior plantou a semente da narrativa com o romance *Nga Mutúri* (Senhora Viúva), publicado em formato de folhetins, nos jornais lisboetas, em 1882, e, posteriormente, reeditado em 1973. Manuel Ferreira (1977, p. 50) considera que Alfredo Troni teve a virtude de introduzir no romance palavras oriundas das línguas-mãe e afirma que a história de *Nga Mutúri* “entretece-se de estratos da pequena burguesia mestiça luandense, penetrando no cerne de um setor significativo de uma sociedade urbana afectada pela miscigenação étnica e cultural”. Depois de Alfredo Troni, o crítico considera que foram necessárias algumas décadas para se reencontrar o veio da ficção angolana, missão posteriormente assumida por António de Assis Junior.

A abordagem que se faz do romance no contexto angolano não nos permite desenvolver nessa pesquisa análises aprofundadas, com base na literatura dos autores mencionados. O objetivo dessa retomada é focalizar a experiência literária dos principais ficcionistas que contribuíram para a formação e o desenvolvimento do gênero. António de Assis Júnior, Castro Soromenho, Óscar Ribas e Luandino Vieira pertenceram a chamada “velha geração de escritores” e pro-

duziram ficção durante o tempo colonial, com exceção de Luandino Vieira que também tem obras produzidas no período pós-independência.

A pesquisadora Vima Lia Martin (2008, p. 25) afirma que “a maior parte da obra do escritor foi escrita na prisão e sua publicação, quase toda *a posteriori*, não corresponde necessariamente à ordem em que foi escrita”. Apesar de terem escrito e publicado no tempo da colonização, a ficção dos autores mencionados não se identifica com a literatura colonial e recusa o exotismo colonialista. Seus textos de criação nascem comprometidos com a terra e com o homem angolano.

António de Assis Júnior (1878-1932) é um ficcionista do primeiro movimento literário do século XIX. É dele o título de primeiro romancista angolano, com *O Segredo da Morta* (*Romance de Costumes Angolenses*), publicado em formato de folhetins no ano de 1929, e em livro, em 1935. A importância concedida à narrativa advém do fato de ser a primeira composição do gênero marcada por condições ambientais. O que significa que o romance é ambientado no espaço angolano e oferece uma representação da sociedade crioula dos finais do século XIX, dividida entre colonos portugueses e angolanos e que partilham os mesmos espaços urbanos (Luanda e Dondo), dominados por fervilhante comércio. Segundo Ervedosa,

António de Assis Júnior, um autor africano que nos legaria também um dicionário de quimbundo-português, deixou-

-nos através de *O Segredo da Morta – Romance de Costumes Angolenses* um dos mais importantes testemunhos da sociedade africana dos fins do século XIX, numa área onde a influência portuguesa logrou o estabelecimento de formas socioculturais susceptíveis de inculcarem a existência de uma cultura de que foram centros caldeadores Luanda e Dondo e veículo difusor um comércio excessivamente ramificado. (ERVEDOSA, s/d., p. 48, 49).

Nos estudos críticos sobre o romance de Assis Júnior, Rita Chaves afirma que a narrativa “trata de delinear o quadro de violência e enganos que sustenta o aquecimento comercial e o incipiente processo de acumulação de capital”. (CHAVES, 1999, p.70). O segundo ficcionista, Castro Soromenho (Fernando Monteiro de Castro Soromenho – 1910-1968), é um escritor de tripla condição. Nasceu em Moçambique, seguiu ainda criança com a família para Angola e produziu toda sua obra em Portugal. Foi na década de 1940 que ele começou a solidificar a sua literatura e se enveredou na missão de desvendar a vida profunda das sociedades tribais de Angola. Manuel Ferreira (1977, p. 51) afirma que coube a “Castro Soromenho lançar, de vez, o arranque da autêntica ficção angolana”.

A literatura de Soromenho pode ser compreendida em duas fases. Na primeira, destacam as narrativas que revelam o sentido do mundo social e mítico, lendário e histórico, das sociedades tribalizadas (*Nhári* – o drama da gente negra,

1939; *Noite de angústia*, 1939; *Homens sem caminho* 1942; *Rajadas e outras histórias*, 1943; *Calenga*, 1945 e *Histórias da terra negra*, 1960). Na segunda fase, as narrativas que denunciam a violência, a repressão, o sofrimento e a exploração do homem negro e os abusos da administração colonial. É com os romances *Terra Morta*, publicado no Brasil em 1949, *Viragem*, publicado em Lisboa em 1957, e *A Chaga*, publicado postumamente em 1970, que o autor conquistou a posição de grande ficcionista. Manuel Ferreira considera que as três últimas narrativas apresentaram uma viragem de 180° no romance angolano e se destacaram como implacáveis na denúncia da exploração colonial.

Carlos Ervedosa (s/d., p. 59) considera que Castro Soromenho “acaba por nos dar as suas reais dimensões de grande escritor com o romance *Terra Morta*”. Nos estudos críticos da literatura do ficcionista, Rita Chaves afirma que nos três últimos romances, que compõem uma trilogia, a terra é a grande personagem, e que as narrativas indicam a “denúncia da alienação, já claramente colocada em *Noite de angústia* e *Homens sem caminho*, vai se perpetuar em *Terra morta*, *Viragem* e *A chaga*, impondo-se como um motivo estruturador da obra de Castro Soromenho”. (CHAVES, 1999, p.112).

O terceiro ficcionista é Óscar Ribas, autor do romance *Uanga* (feitiço), lançado em 1950. Além do referido romance o autor publicou contos, *Ecos da minha terra* (1950) e reuniu em *Missosso* (1960) um conjunto de valiosa recolha de contos tradicionais de base oral. Carlos Ervedosa declara

que os romances *Uanga* e *O segredo da morta*, de António de Assis Júnior, são dois grandes marcos do gênero no sistema literário de Angola. Manuel Ferreira (1977, p. 52) afirma que a carreira de escritor de Óscar Ribas “veio a bipartir-se na investigação etnográfica ou etnológica, considerada das mais fecundas de Angola, e toda a obra romanesca do autor é repassada pela intervenção de etnógrafo”.

Em estudos críticos sobre o romance *Uanga* a pesquisadora Rita Chaves (1999) compreende que na habilidade do narrador de estruturar sua fala vive o saber dos narradores tradicionais. Para a autora,

Se banal no terreno da temática, o romance, em que pese à cadeia de preconceitos a lhe modular o percurso, tem sua porção de sabor assegurada com a habilidade demonstrada pelo narrador ao estruturar sua fala, fazendo convergir para a montagem narrativa marcas tipificadas das tradições africanas, entre elas as noções advindas da oralidade. (CHAVES, 1999, p. 137).

Seguindo a linha cronológica de afirmação do gênero romanesco, o destaque é concedido a Luandino Vieira, autor que revitaliza a língua literária e é considerado o nome mais importante da ficção angolana dos anos 60. É na solidão do cárcere, na prisão colonial do Tarrafal, na ilha de Cabo Verde, que o ficcionista “escreve os livros que o guindam a uma posição cimeira da ficção angolana”, considera o amigo

Carlos Ervedosa (s/d., p.116). O crítico afirma que foi no calabouço que nasceram as primeiras narrativas do escritor, como o romance *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* e os livros de contos que o autor prefere nomear de estórias, *Vidas Novas*, *Luuanda*, *Velhas Estórias*, *No Antigamente na Vida* e *Macandumba*.

Para Manuel Ferreira (1977, p. 55), a primeira narrativa de Luandino Vieira, *A Cidade e a Infância* (contos), teve uma tentativa de publicação em 1957, frustrada do ponto de vista editorial. Segundo o autor, “a edição foi apreendida e destruída na própria tipografia, o mesmo livro refundido e ampliado é publicado com igual título, em 1960, na Coleção Autores Ultramarinos da C.E.I., Lisboa”. Outras obras do autor também publicadas pela Coleção Autores Ultramarinos são as seguintes: *Luuanda*¹⁴, 1964; *Velhas Histórias*, 1974; *Nós, os do Makulusu*, 1974; *Vidas Novas*, 1975 e *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, 1974.

A escritora e poeta angolana Ana Paula Tavares (1999, p.128) ao falar sobre Luandino Viera, considera que ele é “a voz absoluta do romance angolano” e afirma que o ficcionista “reconstitui, na sua ‘Estória de Família’, o nascimento da moderna literatura angolana e de como ela criou os seus clássicos [...]”. A literatura de Luandino mergulha na realida-

14 Já *Luuanda*, escrito na prisão durante o ano de 1963, foi publicado em Angola em outubro de 64 e obteve, em 1965, o Grande Prémio de Novelística, da Sociedade Portuguesa de Escritores, o que gerou uma violenta reação de setores sociais conservadores e, inclusive, culminou na extinção dessa associação por decisão do governo português. (MARTIN, 2008, p. 25).

de humana e social do homem angolano marcado pela violência colonial e sua escrita remexe na estrutura da língua portuguesa. É uma escrita que faz a opção de representar a vida humilde e sofrida do seu povo, os marginalizados sociais e falantes do português dos musseques.

Com base em estudos sobre as origens e o desenvolvimento do romance em Angola, pode-se afirmar que a experiência da narrativa alcança um lugar de destaque com a literatura de Luandino Vieira. Em Angola, Rita Chaves diz que “o romance despontou sempre como uma modalidade literária a ser buscada” (1999, p. 23, 24). Além de Luandino Vieira, outros ficcionistas também contribuíram para o desenvolvimento da narrativa, nomes como Arnaldo Santos, Boaventura Cardoso, Manuel Rui, Henrique Abranches e o próprio Pepetela.

Se na década de 1950 a literatura angolana despontou reivindicativa por indicar nas produções textuais a posse da terra por direito, na década de 1960 ganhou destaque a literatura de *maquis*, composições textuais inspiradas na guerrilha e nascidas da comunhão entre armas e letras, comprometidas com a libertação nacional. É o caso da novela de Pepetela *As Aventuras de Ngunga*, que ganhou destaque no conjunto literário do autor por ser uma narrativa que disseminou a mensagem de utopia social apontando a luta/guerrilha como motor da mudança de uma sociedade colonial para uma sociedade liberta. A história do garoto órfão Ngunga, que perde os pais na guerra colonial, ressoou como

convite a toda juventude para se juntarem na construção de um país livre da dominação e com educação escolar edificarem a nova nação.

A pesquisadora Isabel Pires de Lima (1997) afirma que o romance angolano, após a descolonização, toma como viés crítico dois temas principais, a relação passado colonial *versus* a nova sociedade em construção. Nesse sentido, a pátria é objeto de ficção em romances construídos na perspectiva de uma projeção utópica, por exemplo, nos romances de Pepetela *Muana Puó* e *A Geração da Utopia*. Portanto, temas como libertação e formação da nação são constantes na literatura de Pepetela.

Considerado o mais universal e irregular dos gêneros modernos, originário da literatura ocidental dos séculos XVIII e XIX, produto da era burguesa e da sociedade industrial, o romance, em Angola, surge empenhado na construção da identidade nacional, uma das linhas de força da consecução desse sistema literário (CHAVES, 2005). Como um “gênero sem normas”, ele prossegue empenhado na investigação do passado e no estudo das relações humanas em sociedade, trazendo consigo as marcas de inúmeros conflitos engendrados na senda da história colonial e da formação da nação angolana.

Para Isabel Pires de Lima, a ficção angolana é marcada por tendências do realismo africano, por ser uma literatura apegada a referências históricas.

A literatura angolana vai portanto dar corpo a uma tendência que alguns críticos literários africanistas chamam de **realismo africano**, isto é, uma literatura muito presa à referência histórica, recorrendo assiduamente à sátira social, mas atravessada simultaneamente por um certo messianismo político. (LIMA, 1997, p.133).

O compromisso com a história do país não é um fator exclusivo da literatura de Pepetela, mas “constitui uma característica expressa da literatura angolana” afirma Rita Chaves. Recorrendo à afirmação de Isabel Pires de Lima, um exemplo de narrativa que recorre à sátira social para criticar o desgoverno e a corrupção na sociedade angolana é a novela de Manuel Rui, *Quem Me Dera Ser Onda*, produzida na década de 1984. A narrativa alegoriza na figura de um porco, criado para engorda em um apartamento da capital e protegido das crianças, os interesses econômicos capitalistas da pequena-burguesia luandense.

No tempo contemporâneo, considera-se que o romance *Os Transparentes* assume a tarefa de fazer repercutir a crítica sobre a corrupção no país, além de também satirizar a política angolana, abordagem que será ampliada nos capítulos posteriores desta tese. Nas narrativas de Manuel Rui e de Ondjaki sobressai a linguagem carnavalesca, entrecortada de fina ironia, que permite aos ficcionistas criticarem o desgoverno e a corrupção no aparelho administrativo do Estado, independente do momento sociopolítico. Na narrativa

de Manuel Rui o tempo se passa na década de 1980, e na de Ondjaki, apesar de indefinido, o tempo refere-se ao período posterior ao cessar fogo em Angola.

Considerando que a literatura angolana faz da história um caminho de investigação sobre diversas faces do país, em romances de Pepetela a opção de ficcionalizar o passado é uma escolha estética associada à história de vivência do sujeito escritor. Vinculado ao projeto literário de sua geração, comprometida a angolanizar a literatura nacional, Pepetela faz da ficção um espaço de reinterpretação da terra (CHAVES, 2005).

Trazer para a ficção versões da história como objeto de reflexão e questionamento é uma escolha ética, exercida na estética. Além de Pepetela, José Eduardo Agualusa é outro romancista contemporâneo que tem se debruçado a escavar nos arquivos da história a materialidade ficcional. Os romances do autor *Nação Crioula* e *A Conjura* são exemplos de narrativas que fazem da história matéria de ficção. Diferente da experiência militante de Pepetela, Agualusa não fez as mesmas escolhas políticas e não participou da construção do país. Conforme Rita Chaves (2005, p. 60), “o retomar do passado, dentro de modelos variados e com intenções diferentes, com efeito, converte-se numa prática recorrente na prosa de ficção contemporânea daquele país”.

Ao iniciar essa abordagem crítica sobre o romance produzido no contexto angolano significa considerar que o gênero é uma forma importada do mundo ocidental, mas que ganhou contornos estético-literários específicos no contexto

africano e que surgiu, empenhado no projeto de angolani-zação da escrita, principalmente de se construir a identidade nacional. Essa literatura, escrita em língua portuguesa, segundo Ervedosa, “sofreu a influência do meio angolano, tomando um ritmo e formas próprias do falar das gentes de Angola” (1963, p. 7). Sabe-se que o romance não constituiu o gênero dominante, mas a poesia, tendo em vista sua proximidade com manifestações autóctones. A poesia foi o primeiro gênero que conquistou os produtores culturais.

Com base em estudos de Rita Chaves, considera-se que o gênero apresenta em processo de ascensão e vem garantindo o seu lugar entre as produções culturais do país. Na tarefa de afirmação do gênero, ganha destaque a produção romanesca de Pepetela, escritor que se mantém empenhado no trabalho de consolidação do romance. A autora considera que a memória, elemento de reelaboração do passado, bem como as relações com a tradição oral, constituem linhas de força do romance angolano, e que a trajetória do romance em Angola traz as marcas de dois elementos fundamentais, do tempo e do espaço.

Em romances de Pepetela, a construção da nacionalidade e o diálogo com a História constituem o fio estético de sua ficção. O autor demonstra fidelidade ao gênero de maneira que é “o único nome quase que exclusivamente identificado com o romance como forma de expressão”, tendo em vista que é como “autor de narrativas longas que ele se inscreve no projeto literário angolano”. (CHAVES, 2005, p. 86, 87).

Diferente da experiência de escrita e da vida militante de Pepetela, Ondjaki pertence a nova geração de escritores, que nasceu depois da independência do país. Se o projeto literário de Pepetela tem demonstrado fidelidade ao romance, o de Ondjaki parece não se identificar a nenhum gênero à priori, mas transitar por diversos gêneros. O escritor escreve romances, contos, poesia, narrativas infantil e infanto-juvenil. Ele também escreve pautado na sua experiência como sujeito determinado por condições histórico-sociais. E a sua literatura tem como linha de força a memória, dos tempos de infância, por isso é que as narrativas são permeadas de brincadeiras de crianças que se passam no tempo de antigamente, quando podiam partilhar experiências entre miúdos e mais-velhos numa Luanda povoada de estórias.

CAPÍTULO II

DE UM TEMPO DE UTOPIA AO TEMPO DOS PREDADORES

“É que na verdade, sem Utopia, ninguém pode viver. E seria uma autêntica Utopia dizer que o homem pode viver sem Utopia”.

(José Luís Mendonça – escritor angolano).

Pepetela é um escritor representante da geração da utopia. Isso significa que junto de outros jovens intelectuais do seu tempo ele esteve na linha de frente da luta de libertação de Angola e participou da construção ideológica do projeto de nação. Sua literatura é extensa e a escrita marcada de tonalidade irônica. A atuação política do escritor contribuiu para a gênese de uma escrita de vivência, que predomina a representação do passado e que toma o romance como discurso entrelaçado de duas esferas discursivas, o literário e o histórico. O romancista faz da literatura um lugar de questionamentos e canal de diálogo sobre versões da História, mostrando ao leitor uma Angola complexa, múltipla, heterogênea, por ser, conforme Inocência Mata, um “país constituído por segmentos marcados por diferentes historicidades, cuja fala é uma história de conflitos e de várias formações políticas” (1993, p. 281). Em sua literatura, predomina a recorrente

te crítica às relações de poder e desdobramentos de disputas internas por ascensão ao poder, resultando no desencanto pós-colonial, como é o caso do romance *Predadores*.

Conforme Inocência Mata (1993, p. 296), a obra de Pepetela “vive de várias fraturas e a que percorre toda a sua obra tornando-se matricial na problemática da gênese do conflito angolano é a fratura entre as elites rural e urbana, sendo a urbana a considerar superior”. Como pode-se verificar na reflexão de Aníbal, o Sábio, personagem principal de *A Geração da Utopia*.

– 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 tranquilamente da cultura europeia 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. [...] E depois, neste século, apesar de muita conversa sobre a ligação com o campo, a 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. (PEPETELA, 2000, p. 362).

A vida militante do escritor contribuiu para que a sua escrita transportasse para a ficção ideologias do tempo em que

se acreditavam na utopia e na construção de uma nova sociedade, por isso a esperança foi depositada na independência política. Como outros jovens de sua geração, Pepetela lutou por uma Angola liberta, acreditando que no futuro pudessem usufruir da liberdade. Na nova sociedade pós-independência, a ficção do autor demonstra que o homem é o maior predador de sua espécie. Em entrevistas reunidas em *Portanto... Pepetela* (2009), o autor afirma que alguns dos seus livros foram escritos anos antes da independência, embora tenham sido publicados depois dela. É o caso dos romances *Muana Puó*, *Mayombe* e *As Aventuras de Ngunga*. O romancista afirmou que “uma participação tão prolongada no processo de libertação e de constituição de uma nação deixa marcas e influencia minha literatura, sobretudo em termos dos temas que escolho”. (MOTA, 2009, p. 37). O escritor angolano José Luis Mendonça afirma que:

Na espuma do movimento “Vamos Descobrir Angola”, a obra de Pepetela visa transmitir no seu conjunto, em primeiro lugar, o conhecimento da nossa idiossincrasia e é por isso que ela narra muito naturalmente as coisas próprias da nossa vida, que sempre se caracterizou por uma luta tenaz contra o próprio destino e contra as imposições políticas internas e externas, mas também cria, e é aí que reside a arte de ser-se um grande escritor, uma visão de mundo dessa mesma realidade vivida e narrada. (MENDONÇA, 2009, p. 74).

A literatura de Pepetela constrói uma visão sociopolítica

do passado e do presente e a sua escrita capta do contexto materialidades para a confecção do panorama ficcional. Pode-se afirmar que toda sua ficção é construída na confluência História e Sociologia e também transita em outras áreas do conhecimento. Ele revisita a memória, contrastando passado e presente, e perspectivando a ideia de futuro da nação. Sua literatura traz marcas identitárias, que Inocência Mata define como “escritas de representação factual”, por enveredarem-se por linguagens que textualizam o passado, como nos romances que buscam na história a matéria de efabulação e considera o passado como fonte de conhecimento sobre o presente, afirma a autora. Por isso a sua escrita “revisita a tradição literária angolana com seus símbolos, mitos, temas e imagens”. (MATA, 1993, p. 312). Sua literatura consiste em um saber literário como forma de conhecimento do passado e da história de Angola, de modo que suas narrativas são “um modo de representação orientado para a condição histórica do Homem, para o seu devir e para a realidade em que se processa”. (MATA, 1993, p. 49). A leitura crítica que a pesquisadora faz dos romances do autor tem como base as relações literatura e história, e entende que a escrita pepeteliana “assume uma posição autorreflexiva dita característica do romance contemporâneo, ao questionar os meandros do conhecimento histórico”. (MATA, 1993, p. 178). Sua literatura demonstra uma perspectiva ética e evidencia o posicionamento de intelectual desacomodado com os rumos a que tem caminhado a nação pós-independência.

Em romances como *A Geração da Utopia*, nota-se o desmoronamento da utopia, convertida em desilusão, quando depois da independência Angola é marcada por disputas entre predadores endógenos mancomunados a predadores exógenos com o único projeto individualista de acúmulo financeiro e escalada do poder. A literatura do autor permite um conjunto de questionamentos, tais como: a sonhada nação libertária, que ficou no passado como uma sociedade imaginada de direitos justos e igualitários, converteu-se em desencanto? É possível revitalizar a utopia, mesmo quando ela foi minada por anunciadores? Talvez o único espaço para a utopia nessa sociedade fraturada seja a escrita como lugar de realização utópica.

A utopia nasce como um gênero do discurso, situado nas fronteiras entre o literário, o histórico e o político. Para falar sobre a utopia, menciona-se os estudos de Thomas More, filósofo inglês, autor da obra *Utopia*, criada no século XVI, que trata sobre a existência de uma ilha-reino regida por princípios de liberdade e igualdade, portanto, a obra caracteriza-se por ser uma narrativa que metaforiza a imagem de sociedade perfeita ou ideal. O clássico da literatura inglesa passou a ser lido principalmente no viés alegórico, de proposta idealizada de Estado.

Marilena Chauí afirma que a utopia nasce como um gênero literário, pois “é a narrativa sobre uma sociedade perfeita e feliz – e um discurso político – é a exposição sobre a cidade justa”. (2008, p. 7). Conforme a filósofa brasileira, o sentido do

vocábulo *utopia* remonta à Renascença. Segundo a autora, “em grego, *topos* significa lugar e o prefixo ‘u’ tende a ser empregado com significado negativo, de modo que utopia significa ‘não lugar’ ou ‘lugar nenhum’”. Seja como sinônimo de sociedade ideal ou representação imaginada de sociedade perfeita, uma das características da utopia no discurso literário é propor reflexões sobre a criação de um mundo diferente, contrário ao existente. Essa é a função da utopia na ficção de Pepetela. Inocência Mata considera que a escrita da utopia na literatura de Pepetela começou em/com *Muana Puó*. Sobre isso, diz:

Essa diferença dos tempos – um “acontecer” outro que não o anunciado, esperado, desejado – é transformada e reconstruída na literatura em outra utopia: anúncio, esperança, desejo são semas que metamorfoseiam a escrita libertária, que escrevia a utopia – então escrita da utopia, que começou em e com *Muana Puó* – em utopia da escrita, numa transfiguração da realidade histórica em realidade discursiva. (MATA, 1993, p. 295).

Muana Puó é o primeiro romance de Pepetela, escrito em 1969, em plena época de luta pela libertação nacional. O romance foi publicado em 1978, três anos após a independência do país. A narrativa proporciona certo estranhamento ao leitor pelo uso de uma linguagem simbólica, característica que a distancia do estilo literário adotado em romances posteriores. O motivo ficcional que envolve o enigma do romance inicia-se

no próprio título, a máscara *Muana Puó*, de origem tchokuê, que traz nos olhos, na boca e nas linhas de escarificação do rosto, expressões de serenidade e contrastando traços violentos. O romance é estruturado em três partes: o passado e o futuro, que simetricamente são compostos de trinta e cinco capítulos curtos; e um breve epílogo, que o narrador desenvolve a tese sobre a existência de três tipos de observadores.

A narrativa precisa ser lida pelo viés do contexto socio-histórico e político de Angola, do tempo da colonização, para se compreender a mensagem simbólica veiculada no texto. O romance narra uma história alegórica de luta entre morcegos e corvos e sobre a libertação nacional. Se, na primeira parte, o narrador apresenta a história das personagens em tom fabular, narrando o percurso individual e coletivo da luta entre morcegos e corvos, na segunda parte, adentra-se no futuro, com a luta vencida pelos morcegos. A narrativa mostra que uma luta vencida não significa o fim da batalha, porque o presente é feito de lutas, como pode-se ver no trecho: “E ele ia, achando inútil, pois o presente não existe, é só o ponto de encontro entre o futuro e o passado”. (PEPETELA, 1995, p. 124).

Quanto ao epílogo, o narrador explicita haver três espécies de observadores que se detém no estudo da máscara, na tentativa de decifrar seu enigma: os que fixam primeiro nos olhos seguindo as linhas até a boca; os que começam pela boca e sobem até os olhos; e por último, talvez os verdadeiros, os que começam pelos olhos até à boca e voltam aos olhos para descerem novamente à boca, num movimen-

to dialético. Para Pepetela, “estes últimos compreenderão a ternura, o mutismo, a severidade, o grito, da máscara de Muana Puó. Por isso ela é enigmática”. (1995, p. 166). Surge, assim, uma pergunta para o leitor: qual é o lugar que a máscara ocupa dentro da narrativa? O crítico português Fernando J. B. Martinho (2009, p. 146) afirma que “é a permanência do seu enigma que torna possível uma leitura dialéctica da História, e permite, assim, estabelecer uma relação dinâmica entre passado, presente e futuro”.

No plano da história, o leitor tem três caminhos de leitura para o romance: a história de amor entre Ele e Ela, os protagonistas; a luta entre morcegos e corvos; e a prospecção da sociedade utópica do futuro, figurada na imagem de Calpe, a cidade do sonho. Portanto, há três planos de leitura na narrativa. Martinho considera que a luta entre morcegos e corvos é uma alegoria da luta de libertação nacional. Sobre isso, ele diz:

Os corvos, com seus políticos, militares e teólogos, representam o colonialismo. Os morcegos, persistentes, ascendendo da condição animal de servidores dos corvos a homens, senhores do seu destino, figuram o colonizado na violência libertadora que o opõe ao colonizador. (MARTINHO, 2009, p. 146).

Sobre o primeiro plano de leitura, o romance narra a história de encontros e desencontros entre os protagonistas Ele e Ela, personagens não nomeadas e que personificam a aventura humana na busca por sentido da vida. O encontro

acontece no espaço reservado à máscara, talvez no museu, momento em que cada um é atraído pelo olhar enigmático de *Muana Puó*, como pode-se ver no trecho: “Era uma máscara tchokuê. Máscara de Muana Puó, a rapariga. Com ela se dança, na festa da circuncisão”. (PEPETELA, 1995, p.7). Cada personagem é atraída por um determinado lado da máscara. Ele, o da esquerda, ela, o da direita, perspectivando sinais de desencontro, impossibilidade de conciliação amorosa, e como gêneros distintos (homem/mulher), que assumem posições diferentes na sociedade e na maneira de existência humana. A trajetória individual dos protagonistas se cruza com a história coletiva de outros personagens do romance, os morcegos, cansados da vida opressiva, vivida num mundo oval sem o direito de usufruir do mel que produzem para alimento dos corvos opressores. Aos morcegos era reservado excrementos, e ainda tinham que se contentar em viver para servir, condenados ao mundo da escuridão, como mostra o fragmento abaixo:

Deus criara o Mundo, os corvos e os morcegos. Moviam-se em ciclos de vida e de morte. Os morcegos criavam o mel para os corvos e alimentavam-se dos excrementos destes. [...] Os corvos eram livres naquele mundo oval. Grasnavam se quisessem. De qualquer modo, os morcegos teceriam o mel de que se alimentavam. Esse mel dava-lhes forças para melhor chicotear os morcegos, exigindo maior rendimento. (PEPETELA, 2005, p. 21, 22).

No segundo plano da narrativa, o mundo encontra-se dividido entre corvos e morcegos, os primeiros mandam e os segundos obedecem. Os corvos, senhores supremos da sociedade, se organizam em grupos, com conselhos de políticos, teólogos e militares. Como patrões, usufruem da posição de poder e controlam a sociedade de acordo com os interesses. Naquela sociedade opressora, havia uma lei estabelecida, era proibido subir à montanha. Tal interdição, dita pelos corvos, faz os morcegos acreditarem que Deus é justo, insistindo nesse preceito divino para os manterem escravos de suas necessidades.

Dispondo-se de bicos e garras afiadas, os corvos sentem-se mais fortes que os morcegos, estes cegos e oprimidos. No entanto, na condição de colonizado, os morcegos permanecem até o momento em que se percebem capazes de unir forças para alcançar a montanha proibida, pois de lá eles poderão contemplar a luz do Sol, renunciando voos rasantes de liberdade. A montanha, na narrativa, simboliza o projeto coletivo de libertação nacional a ser alcançado, e o Sol representa a luz de liberdade dos angolanos, que há séculos viveram condenados à escuridão do colonialismo. Na narrativa, Pepetela diz:

Uma única lei fizera: ninguém deveria subir à montanha, mais alta que o céu, onde o Sol era azul e lançava dardos da cor das rosas. [...] Mas os morcegos aspiravam à luz do Sol. E se subissem à montanha, os morcegos veriam que o Sol não

era amarelo, nem o céu azul, cinzento por vezes. Os morcegos revoltar-se-iam e comeriam todo o mel, alimento dos corvos. Religiosamente, os corvos rodavam em círculo, sem ousar subir à montanha, e impedindo os morcegos de o fazer. (PEPETELA, 1995, p. 22, 23).

Quanto ao terceiro plano de leitura, a prospecção da sociedade utópica do futuro é percebida na imagem de Calpe, uma “cidade perdida a dois passos da montanha”, um lugar de utopia. Lá, conforme Pepetela, “os humanos trabalhavam e repartiam igualmente quanto existia”, onde a vida seguia uma ordem livre, desprovida de relógio e dinheiro, atingindo uma forma de organização social segundo o modelo marxista. O discurso da utopia na narrativa de Pepetela permite ao leitor refletir sobre a possibilidade de se construir uma sociedade mais justa em Angola, que busque a estabilidade social e política, como pode-se observar no fragmento que segue:

Calpe, a cidade sonhada, seria agora uma realidade diferente. Seria Calpe, a cidade de sonho. E não mais as cinzas dum sonho que se não realizou.

– Vamos, vamos pra Calpe!

[...] Ainda não havia carros para todos. Por isso eles eram utilizados igualmente. As máquinas, as fábricas, os cortiços de mel, eram comuns. O produto, agora abundante, já era repartido segundo as necessidades de cada um: os que mais

precisavam, tinham a mais; mas só os produtos fundamentais. Os armazéns estavam abertos, sem guardas, e cada um se servia do necessário. Ninguém podia guardar de mais, era aliás inútil dizê-lo, pois ninguém o faria. (PEPETELA, 1995, p. 110, 111).

Na batalha travada contra os inimigos opressores, os morcegos vencem os corvos e impõem uma condição para aqueles que querem permanecer na nova sociedade: arrancar garras e bicos e trabalhar em pé de igualdade, sem que haja opressor e oprimido, como no passado. Dessa maneira, o mel poderia ser compartilhado entre todos. *Muana Puó* dissemina a mensagem de socialismo utópico, sobre a construção de um mundo mais igualitário, sem patrão/empregado, colonizador/colonizado, opressor/oprimido, perspectivando a ideia de sociedade em equilíbrio e de igualdade.

Sobre o socialismo utópico do pensamento de Marx e Engels, Marilena Chauí vai dizer que se trata de uma expressão do imaginário dos oprimidos, e caracteriza por erger-se contra o sofrimento dos humilhados e oprimidos, que influencia a ficção pepeteliana. Portanto, refletir sobre a presença da utopia na literatura do ficcionista, é pensá-la não propriamente como um discurso literário, mas também como, nas palavras da autora, “um conjunto de práticas e de movimentos sociais contestadores da sociedade presente no seu todo” (CHAUÍ, 2008, p.11,12). E pensar a utopia no

contexto angolano da segunda metade do século XX, é visualizá-la também como um projeto político. Nesse sentido, a autora diz:

Entre os séculos XVI e XVII, a utopia é um jogo intelectual no qual o possível é imaginário, combinando a nostalgia de um mundo perfeito perdido e a imaginação de um mundo novo constituído pela razão. Em contrapartida, quando passamos ao século XIX, a utopia deixa de ser um jogo intelectual para tornar-se um projeto político, no qual o possível está inscrito na história. (CHAUÍ, 2008, p.11).

Com a liberdade conquistada, os morcegos puderam tornar-se homens, participando da construção de uma nova sociedade com modelo social diferente da vida opressiva do passado. Portanto, é na sociedade do futuro que se consolida a metamorfose anunciada no romance: de morcegos a homens, conforme descreve Pepetela: “E, maravilhados, os morcegos viram que eram homens. Apalparam-se, sem acreditar primeiro, certos por fim”. (PEPETELA, 1995, p. 99). Texto e contexto se fundem em *Muana Puó* para veicular a mensagem de utopia (que inaugura) e de relações de poder (que inicia e persiste) na escrita ficcional de Pepetela.

Tecer considerações críticas sobre a utopia na literatura de Pepetela permite retomar o clássico *A Geração da Utopia* (2000), já mencionado no texto. Considera-se o romance essencial no conjunto literário do autor, porque dimensiona

três tempos sobre a história de construção da nação angolana: o tempo da utopia, o tempo da guerrilha e o tempo de desencanto pós-colonial. A narrativa marca a fase das produções da década de 90 e destaca-se por elaborar um panorama ficcional que compreende quatro importantes décadas: 1960, com a luta de libertação nacional; 1970, com a conquista da libertação e posteriormente guerras civis; e as décadas de 1980-90, pós-independência, quando o projeto de socialismo adotado como linha orientadora do funcionamento do Estado cede lugar ao capitalismo selvagem.

O romance é construído na relação cronotópica que possibilita ao leitor acompanhar as transformações ao longo de trinta anos de história (de 1961 a 1991). A trama inicia no tempo colonial, quando os jovens da geração da utopia, ainda em Portugal, sonham com a libertação de Angola e decidem ir à luta. Os protagonistas são movidos pela esperança e ingressam na guerrilha com o objetivo de libertar o país da colonização, de chegar ao poder e de construir uma nova sociedade governada por sujeitos endógenos. Se empenham na luta e arriscam a vida em campos de batalha porque acreditam que com a independência Angola se tornaria livre, una e igualitária para todos.

O romance é estruturado em quatro partes: A casa (1961), A chana (1972), O polvo (abril de 1982) e O templo (a partir de julho de 1991), que narram aventuras de amor e luta de cinco personagens: Aníbal, Vítor Ramos, Malongo, Sara e Elias, os principais protagonistas. Amigos muito

próximos, eles são os representantes da geração da utopia, jovens intelectuais que sonham com um país livre e se empenham na luta pela libertação. Aníbal, o Sábio, é de Luanda, “a cidade das mil loucuras”, é o amigo mais próximo de Sara, centrado nos estudos, estava sempre disposto a longas conversas quando o assunto em pauta era política. Assim Pepetela o descreve: “O Aníbal, por exemplo, sempre agarrado aos livros e às ideias, não era um tipo alegre. E era de Luanda, a cidade das mil loucuras...” (PEPETELA, 2000, p.10). A narrativa apresenta Aníbal como estudante de Filosofia, que ao ser chamado para o exército colonial português deserda do serviço militar, quando entende que será enviado a Angola para lutar contra seu povo. Veja o trecho:

Aníbal, que mais tarde seria conhecido por Sábio, era aspirante miliciano. Tinha terminado no ano anterior o curso de Histórico-Filosóficas e fora fazer o serviço militar obrigatório. Depois da recruta em Mafra, foi afectado a uma unidade de infantaria perto de Lisboa. Todas as semanas aparecia na Casa para rever os amigos. [...] Sara conhecia Aníbal desde que chegara a Lisboa. A um momento dado até admitiu a hipótese de criarem uma ligação que ultrapassasse a simples amizade. (PEPETELA, 2000, p. 16, 17).

A primeira parte do romance denominado *A casa* desenvolve-se em Portugal, durante as décadas 1961 a 1971, período em que os jovens estudantes de países africanos, co-

lônias de Portugal, seguem para Lisboa com a finalidade de cumprir estudos universitários. Na metrópole, frequentam a Casa dos Estudantes do Império e se organizam em grupos para discutirem a situação política da África, principalmente de Angola. A Casa dos Estudantes do Império (CEI) é o espaço que emerge reflexões políticas e tomadas de decisões importantes da juventude africana sobre o futuro dos países de origem. Para Pepetela,

Foram anos de descoberta da terra ausente. E dos anseios de mudança. Conversas na Casa dos Estudantes do Império, onde se reunia a juventude vinda de África. Conferências e palestras sobre a realidade das colónias. As primeiras leituras de poemas e contos que apontavam para uma ordem diferente. (PEPETELA, 2000, p.11).

A Casa era um espaço de socialização de ideias, um “centro da revolução africana em Lisboa”, frequentado por estudantes em fase de formação acadêmica na metrópole, inconformados com o sistema colonial. Juntos, somam forças para lutar contra a ditadura salazarista, repressão e censura nas colônias africanas. Na Casa, os jovens se reúnem para conversas, trocas de ideias, leituras de poemas e contos, além de realizarem conferências e palestras sobre a realidade política dos países de origem. Apesar da censura, a literatura circula de forma clandestina entre os jovens e cumpre o papel social de apontar a urgência de uma nova ordem política. Segundo Pepetela,

A censura estava a trabalhar a triplo vapor, as tesouras nunca funcionaram tanto como agora. Os jornais enchiam-se de discursos patrioteiros, Portugal é uno e indivisível, de declarações de apoio ao regime, mas pouco de concreto sobre os acontecimentos. (PEPETELA, 2000, p.14).

Se na primeira parte, a narrativa desenvolve-se no tempo da utopia, quando a juventude estava movida por ideais libertários, na segunda parte, era hora de colocar os planos em ação, quando ingressam na guerrilha. Por isso, em *A chana* (1972), o espaço é o da guerrilha, que reflete sobre as relações de poder, como a luta dos jovens contra o colonialismo e o surgimento de conflitos internos entre diferentes movimentos armados com posicionamentos ideológicos divergentes rivalizando-se para chegar ao poder. O capítulo narra a trajetória das personagens Aníbal (o Sábio) e Vítor Ramos (Mundial) (na guerrilha), a história de travessia de Vítor, que revela seus pensamentos sobre a guerra e a chegada à fronteira de Angola, na Zâmbia.

No trecho abaixo, Pepetela descreve:

O homem é um ponto minúsculo na chana. O Sol acaba de se erguer e perdeu o tom ensanguentado que guardara por momentos, depois de violar a noite. O homem já deixou atrás de si uma longa extensão de terreno, coberta apenas por capim. A mata, abandonada ao notar os primeiros alvares que lhe indicavam o Leste, ficou bastante longe, tomou mesmo

o tom azulado da distância. [...] O homem tem uma arma, uma Kalashnikov soviética, apoiada no ombro esquerdo. Um boné verde oculta-lhe o abundante cabelo encarapinhado. A barba farta termina em duas pontas, no queixo. [...] Veste uma farda camuflada e calça botas militares. Do cinturão está pendente uma bolsa-cartucheira para os carregadores de reserva, do lado direito. Mais atrás, uma corda enrolada. Do lado esquerdo, um cantil e o punhal adaptável à arma. Na parte da frente do boné está espetado um emblema oval, onde se nota um facho aceso empunhado por uma mão negra: o homem é um guerrilheiro. (PEPETELA, 2000, p.143, 144).

A descrição minuciosa do homem no espaço da *chana* demonstra a preparação do guerrilheiro para a guerra, tendo que lidar com o frio, a fome, o cansaço e o medo da morte. O guerrilheiro é Vítor Ramos, que em Lisboa cursou medicina veterinária, sem muito sucesso, e juntou-se ao grupo de amigos na partida para Paris, ingressando na guerrilha. É no espaço de luta que Aníbal e Vítor Ramos tornam-se Sábio e Mundial, nomes de guerra, como descrito no trecho: “Vítor Ramos, que um dia adoptaria o nome de Mundial, vivia com Malongo no mesmo quarto alugado a uma senhora da Rua Praia da Vitória”. (PEPETELA, 2000, p. 12).

Durante o tempo que viveu em Portugal Vítor dividiu apartamento com o amigo Malongo, que chegou primeiro a Lisboa para estudar e jogar futebol. Malongo diferenciava-se dos amigos quanto ao interesse político. Ele não cursou

faculdade, dedicou o tempo que esteve em Portugal a jogar futebol, sem conseguir posicionamento de destaque no Benfica, famoso clube esportivo português. Viveu na metrópole para conquistar corações de garotas apaixonadas. Malongo é um jovem alegre, passando-se por irresponsável entre o grupo de amigos. Ele é a representação estereotipada do angolano fanfarrão, namorador, alheio aos acontecimentos políticos e preocupado apenas com diversões. Frequentava a Casa dos Estudantes por causa da amizade com Vítor Ramos e, também, pela relação amorosa com Sara, conforme descrição no trecho abaixo:

Malongo viera primeiro, há cerca de quatro anos, jogar futebol e estudar. Conseguira emprego num clube grande, o Benfica, e alugara o quarto. Mas não conseguia ascender à equipa principal e o salário não era grande. Com os treinos constantes deixou de estudar. Os amigos insistiam para ele ao menos terminar o Liceu. Nada feito. Chumbava regularmente no último ano. (PEPETELA, 2000, p.12).

Sobre o desempenho político de Vítor e Aníbal como guerrilheiros no Movimento Popular pela Libertação de Angola, cabe refletir sobre a divergência de ideias entre os amigos. Cada personagem tem atuação diferente e divergente na função de militantes do Movimento. Vítor Ramos é um jovem oportunista, cooptado pelas benesses do poder. Aníbal, o Sábio, é demasiado lúcido. Antes mesmo da independên-

cia ele vislumbrava as falhas do projeto político-ideológico da sua geração. O posicionamento da personagem evidencia a morte da utopia, como pode-se conferir no fragmento do romance:

Costumo pensar que a nossa geração se devia chamar a geração da utopia. Tu, eu, o Laurindo, o Vítor antes, para só falar dos que conheceste. Mas tantos outros, vindos antes ou depois, todos nós a um momento dado éramos puros e queríamos fazer uma coisa diferente. Pensávamos que íamos construir uma sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamentos, o Paraíso dos cristãos, em suma. A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos, fomos puros, desinteressados, só pensando no povo e lutando por ele. E depois... tudo se adulterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. Quando as pessoas se aperceberam que mais cedo ou mais tarde era inevitável chegarem ao poder. Cada um começou a preparar as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefacção. Dela só resta o discurso vazio. (PEPETELA, 2000, p. 240).

Vítor Ramos é o mais novo do grupo de amigos e apresenta certa distorção moral ao ser atraído pelas benesses do poder e privilégios de um cargo de comando, assim começa sua escalada dentro do Movimento, para depois passar a di-

rigente político no período pós-independência. Na definição do amigo Aníbal, Vítor é um oportunista que não perde a chance de ascender de guerrilheiro à chefia do Movimento, sem ter de estar diretamente na frente de combate, veja o fragmento: “Aqui para nós, nunca entendi como o Mundial no derradeiro segundo se desviou da Revolta do Leste. Em 1972, quando partiu para a fronteira, já estava todo feito com eles. [...] O chamado salto do gato que cai sempre de pé”. (PEPETELA, 2000, p. 239). Vítor é consciente da sua travessia, atento aos acontecimentos à sua volta, consultando um e outro na intenção de cruzar a fronteira e alcançar uma posição de comando.

Com a independência de Angola muitos começam a preparar as bases para a chegada ao poder. A escalada de Vítor Ramos o faz ocupar cargo de ministro na nova estrutura política do país, utilizando-se do poder em benefício próprio sempre que a oportunidade lhe aparece. Enquanto Vítor cresce no poder e acumula fortunas, gozando de maravilhas proporcionadas pelo dinheiro, Aníbal rejeita cargo de dirigente e desaparece da cena política, desiludido com o resultado da luta. Sobre isso, diz: “Mas hoje ninguém entende a minha falta de apetite, é curioso. E condenam-me porque mandei tudo para o ar, não quis carros, casas, ou várias mulheres, como eles têm, possuidores dum apetite voraz, insaciável”. (PEPETELA, 2000, p. 241).

Aníbal converte-se em crítico mordaz do Movimento que foi guerrilheiro e exila-se em uma ilha desértica, decidido a

enfrentar uma segunda batalha, contra um polvo gigante que o atormentou desde os tempos de infância, como pode-se ver no trecho: “O polvo estava lá dentro, tinha a certeza. Não teve coragem de o defrontar, voltou para a superfície. Ainda não tinha chegado a altura”. (PEPETELA, 2000, p. 226).

Na terceira parte, *O polvo* (abril de 1982), o romance narra o exílio voluntário do camarada Sábio, na condição de antigo guerrilheiro. Depois da independência, Aníbal decide viver sozinho e afastado de centros urbanos, residindo em uma casa do tempo colonial, na praia da Caota, em Benguela. Sustenta-se de pensão do exército e evita contatos com a cidade, assim Pepetela descreve:

O nome da Caotinha evocou nele reminiscências de infância. Foi passar férias a Benguela e levaram-no a essa praia, onde o polvo enorme o assustou, polvo que lhe aparecia nos pesadelos antes das batalhas. [...] Dois anos mais tarde, procurando esquecer o passado, desligado de todos os compromissos, decidiu viver naquela casa e caçar o polvo da sua infância. [...] Paulino Chamou-o de Comandante Sábio, e ele quis brincar. Olha, chama-me só de comandante ou só camarada Sábio. (PEPETELA, 2000, p. 234, 235).

O sentido da vida do antigo herói passa a ser a preparação para o combate, frente a frente, com um polvo que acreditou ser gigante, sonhando com o dia que mataria o temível morador das águas calmas da baía da Caotinha, devolvendo-

-lhe a paz há muito tempo perdida: “O monstro afastava os tentáculos do corpo e cada vez crescia mais”. (PEPETELA, 2000, p. 294). Aníbal não havia despertado para o fato de que o monstro que o atormentou não era o polvo da infância, mas um monstro moderno de múltiplos tentáculos chamado Estado. Conforme Pepetela, “O polvo também fazia parte do Segundo Estado, tinha tentáculos que entravam por toda a parte, agarrando lulas e peixinhos desprevenidos, para os trazer selvaticamente”. (PEPETELA, 2000, p. 278).

Para Inocência Mata (1993), o romance intenta a explicação do processo histórico que Angola vivia, com o fim do partido único e abertura a uma nova economia de mercado. A autora afirma que a narrativa acompanha o processo histórico do país, da resistência ao exílio. No tempo da utopia, em *A Casa*, a luta armada e os conflitos no interior; em *A Chana*, e a nova batalha que passa a ser contra um polvo; em *O Polvo*, no tempo da distopia. Portanto, no romance, o polvo é a representação dos tentáculos de três poderes: o político, o econômico e o religioso, que se manifesta de forma predatória na última parte da narrativa. Por isso, em *O Templo* (a partir de julho de 1991), o romance adentra-se no tempo da distopia, temporalidade marcada por desencanto, quando há a junção dos três poderes na era do capitalismo selvagem e a ascensão de novos predadores endógenos.

Segundo Marilena Chauí (2008, p.12), “a distopia significa o tópos dilacerado e infeliz”, portanto, “as obras de distopia nos levam do sonho ao pesadelo”. Na obra anali-

sada, isso ocorre quando o sonho da juventude, que lutou pela independência, transforma-se em pesadelo, no período pós-independência. O contexto distópico na quarta parte do romance aponta que não é possível vislumbrar futuro na nova nação, principalmente para os que tentam seguir a vida desiludidos com o resultado da luta, como pode-se ver no fragmente que segue:

Não temos futuro, nem representamos o futuro. Já somos o passado. A nossa geração consumiu-se. Fez o que tinha a fazer a dado momento, lutou, ganhou a independência. Depois consumiu-se. É preciso saber retirar, quando se não tem mais nada para dar. Muitos não sabem, agarram-se ao passado mais ou menos glorioso, são os fósseis.

– E quem é o futuro?

– Os Malongos da vida. (PEPETELA, 2000, p. 255, 256).

Na narrativa, o futuro de Angola depois da independência ficou nas mãos de dirigentes corruptos, que associados a novos empresários, preocupam-se tão somente com os bolsos, ávidos por poder e riqueza, pois têm pressa de engordar contas bancárias mantidas em paraísos fiscais. Para os que deixaram o país durante a guerra era a hora de entrar em cena e retornar à terra. A aproximação da paz é o indicativo de um tempo novo, principalmente para dar início a empreendimentos lucrativos. O tempo da utopia ficou incrustado no passado. Era chegado o tempo dos predadores. Por isso,

em *O Templo*, ganha destaque três personagens representantes dos poderes, quais sejam: político, Vítor; empresarial, Malongo e religioso, Elias; eles se unem na edificação de um novo templo em Luanda, atraídos pelo poder econômico. Como diz Pepetela, “Há sempre gente disposta a ficar com má fama para toda a vida, nem que seja por um dia de poder. O poder atrai mais que o Sol”. (PEPETELA, 2000, p. 318).

Depois de longo tempo distante do cenário político e estadias fora de Angola, entram em cena no romance as personagens Malongo e Elias. O segundo, que no passado foi um jovem estudante, protestante, intelectual sério e defensor das ideias de Frantz Fanon, residiu em um internato em Portugal. Os amigos acreditavam que Elias havia morrido na guerrilha, mas surpreendidos Malongo e Vítor deparam com o velho amigo em Luanda, que se apresenta como bispo da Igreja da Alegria e da Esperança de Dominus, que volta ao país para transmitir uma nova mensagem aos conterrâneos. Isso pode ser visto no fragmento que segue:

- Deve ser o fantasma do Elias. Parece mesmo o Elias. Não o vejo há trinta anos, posso estar enganado.
- Qual Elias? Aquele que fugiu conosco de Portugal para Paris?
- Esse mesmo. E que depois foi com a UPA para os Estados Unidos.

Malongo fez um esforço para se lembrar. Conhecera mal o outro. Podia ser o mesmo, não fazia a mínima ideia. Vítor continuou olhando o dançarino e de vez em quando gritava,

é ele mesmo. Malongo estava admirado, pois se lembrava que Elias era na época protestante e um intelectual muito sério, do género tipo chato que só fala das coisas mais importantes do Mundo. Não era possível encarnar agora num careca gordinho, dançarino ainda por cima. Mas não resistiu, Vítor é que era amigo dele, nos tempos da Casa dos Estudantes. (PEPETELA, 2000, p. 327, 328).

Diferente de Vítor e Aníbal, que aderiram ao MPLA, Elias militou em outro movimento político. Ingressou na UPA (movimento que se tornou FNLA) e posteriormente aderiu à UNITA. Porém, desiludido com a guerrilha, ele deixou Angola. Elias era um intelectual com formação académica em nível de doutorado, que se converte em charlatão. Ele aproveita da boa oratória para arrebatar fiéis para sua igreja. O objetivo do intelectual que defendeu liberdade, igualdade e justiça social não é apenas orientação religiosa, mas o lucro que a igreja de Dominus pode lhe proporcionar agora que a terra foi tomada por descrédito, inclusive na política. Veja o trecho:

– Estava na UPA, depois FNLA. Arranjei uma bolsa e estudei nos Estados, Filosofia, claro. E Psicologia mais tarde. Depois criaram a Unita e aderi. Mas acabei por descrever nos meus conterrâneos do Bié que a dirigiam. Makas que agora não interessa descrever. Afastei-me de toda a actividade política. Fiz um doutoramento em Psicologia Social, comecei a dar aulas. Em 1975 fiz um movimento para aqui, mas a situação

de guerra desencorajou-me e parei pela Nigéria, onde fiquei como professor. Vivi aí esse tempo todo. Mas tive notícias de que aqui as coisas mexiam e voltei. Já há liberdade suficiente para transmitir a minha mensagem, antes era capaz de ter problemas. (PEPETELA, 2000, p. 329).

Para compor a parceria com Elias, no empreendimento religioso, ganha destaque o protagonismo de Malongo, ex-namorado de Sara e pai de sua filha. Malongo retornou a Angola após cessar a guerra e trinta anos de estadia na Europa, certo de que era a hora de voltar para a terra colocando-se a serviço da nova economia, conforme Pepetela, “A paz encontrou-o já instalado na terra. Comprou em divisas uma vivenda no bairro Alvalade, não era tão grande como queria nem tinha piscina, mas dava para começar”. (PEPETELA, 2000, p. 309). Por isso, em *O Templo*, o romance é narrado na perspectiva de Malongo, representante de empresas estrangeiras e responsável de mediar relações com o governo.

Segundo Inocência Mata (1993, p. 294), “Malongo é uma personagem que representa certo empresariado dominante na estrutura econômica de Angola”. O ex-jogador de futebol aprendeu a gozar da boa vida na Europa, aonde sobreviveu de pequenos negócios e da música. Sempre gostou de festas, regada de bebidas e mulheres. Abandonou Sara com a filha Judite em Paris e escolheu viver uma vida desapegada de compromissos. Em 1991, um ano antes do acordo de paz,

ele retorna, comprou uma casa no luxuoso bairro Alvalade e passou a viver como empresário de sucesso, rodeado de criados para todas as tarefas domésticas, conforme fragmento da narrativa de Pepetela:

Mas a guerra tinha finalmente acabado. E ele estava há muito preparado para a paz. Começou a vir a banda para pequenos negócios. Servia de intermediário de firmas belgas, francesas ou holandesas, de médio porte, que queriam vender produtos ou tecnologias. Como era amigo antigo de responsáveis importantes, especialmente o Vítor Ramos, grande kamba de sempre, conseguiu os primeiros negócios. Coisas pequenas, até porque as firmas não confiavam na sua capacidade. Com os primeiros sucessos, a sua aceitação cresceu. [...] Nunca se metera em política, era amigo de todos, as casas estavam abertas. [...] Nos últimos tempos, só tratava de negócios grandes, recusava representar as firminhas com que iniciara. Agora nadava no meio dos tubarões e recebia grande postas dos peixes caçados, já não se contentava com uma sardinha. (PEPETELA, 2000, p. 307, 308).

Com a independência de Angola, os jovens que ficaram conhecidos por pertencerem a geração da utopia, tomam caminhos diversos na vida. Algumas amizades se distanciam, como a de Aníbal e Vítor, separados por divergências político-ideológicas. Outras, se fortalecem. No amor, a união entre Sara e Aníbal. Na relação empresarial, a junção de

Malongo, Vítor e Elias, que aposta na conquista da fé e do dinheiro do povo. No trecho, “Com apoio desses construo uma igreja grande. [...] Com o amor dos homens, é evidente que a Igreja pode também ganhar parte do dinheiro das pessoas, o amor é isso, é saber partilhar”. (PEPETELA, 2000, p. 334), pode-se ver que Elias é o mentor intelectual e bispo da Igreja de Dominus, Malongo financia parte do empreendimento e Vítor, na função de ministro do governo, fornece apoio político fortalecendo a tripla parceria.

Outra personagem que compõe o grupo de jovens da geração da utopia é a médica Sara. Ela não ingressou na guerrilha, mas forneceu apoio aos amigos que seguiram na luta armada. Grávida, ela preferiu o exílio, fugindo para Paris com Malongo e o grupo de amigos na década de 60. No tempo da guerrilha, é deixada de lado, talvez pela gravidez. Sara é uma angolana branca, de Benguela, estudante de medicina, centrada nos estudos, interessada em assuntos políticos e sobre tudo o que se passa na sua terra. A narrativa conta que Sara era “Nascida em Benguela, feito o final de liceu no Lubango, viera há quase seis anos para Lisboa estudar medicina”. (PEPETELA, 2000, p.11). Em Lisboa, a personagem experimenta o exílio voluntário. Tudo na terra lusitana lhe desagradava e não se sente feliz na metrópole. Viveu o tempo suficiente para formar-se médica. Os planos para o futuro, depois de finalizar o curso universitário, é retornar para Angola, exercer a profissão e contribuir para o atendimento da população carente de assistência médica.

No trecho que segue, a narrativa informa sobre o exílio voluntário de Sara:

Tragou com avidez todas as impressões, tentou fixar a cor vermelha da terra e o contraste com o azul do mar, o arco apertado da baía e o verde da Ilha, as cores variegadas dos panos e os pregões das quitadeiras. Sabia, começava o exílio. Essa ideia do exílio que se impregnou nela ao sair de Luanda fê-la chorar, quando o barco se afastou da baía iluminada à noite. Muito tempo ficou na amurada, olhando e respirando pela última vez as luzes e os odores da terra deixada para trás. Impressões que nela permaneciam, intactas, avivadas a todo o momento pelos angolanos vivendo na capital do império. (PEPETELA, 2000, p.11).

A ausência da casa/família e da terra natal provoca tristeza e saudades. As lembranças da infância e dos cheiros da terra longínqua são alentos nos momentos de solidão. Mas, para Pepetela, “O mesmo se passava com Benguela e com Malanje, e toda Angola. Cada um ficava agarrado às suas recordações da infância e transmitia aos outros, que as viviam como próprias” (PEPETELA, 2000, p. 11). Como pode-se ver, o exílio da juventude vivida em Portugal na década de 1960 faz surgir profundo sentimento de saudade, misturado de tristeza e melancolia, quando se vive fora do lugar de origem, como se vê no trecho: “E a ideia cada vez mais mítica da terra longínqua, feita de impressões misturadas, em que se cruzava a cadência do kissange com as frutas do planalto e

as zebras no deserto do Namibe”. (PEPETELA, 2000, p. 11).

Apesar de ser um exílio voluntário, cabe refletir sobre o exílio no romance como condição metafórica, que caracteriza deslocamento para os que estão distantes da terra, ou para os que escolhem exilar-se do mundo no país de origem, como a experiência de Aníbal depois da independência, como se vê no fragmento: “É isso que as pessoas não entendem, que te tenhas metido aqui, isolado do mundo. Significa um corte radical com o sistema, um exílio voluntário, e isso incomoda”. (PEPETELA, 2000, p. 249).

O exílio, segundo Edward Said (2005), no sentido concreto, é uma cicatriz ou fratura incurável entre o ser e o lugar natal. É um estado de ser descontínuo, como vida levada fora da ordem habitual, portanto, nômade e descentrada. Para entender essa ideia logo pensa-se que o exilado é aquele que se encontra distante da pátria, do seu lugar de origem e que não consegue se sentir em casa quando está fora dela. Conforme o autor, o exílio, na qualidade de condição real é também uma condição metafórica.

Para o intelectual, o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros. Não podemos voltar a uma condição anterior, e talvez mais estável, de nos sentirmos em casa; e, infelizmente, nunca podemos chegar por completo à nova casa, nos sentir em harmonia com ela ou com a nova situação. (SAID, 2005, p. 60, 61).

A vida longe da terra natal e distante de familiares pode deixar saudades, mas foi necessária para os jovens que buscaram formação universitária. Essa experiência foi fundamental, porque passaram a inteirar-se dos problemas nas colônias e é na metrópole que a juventude africana encontrou a efervescência de reflexões ideológicas que circularam em países europeus, sobretudo, sobre o futuro dos países colonizados, porque, segundo Pepetela, “Tinha lido um ou outro livro, pouca coisa, pois a literatura marxista só entrava clandestinamente em Portugal e era muito difícil de obter”. (PEPETELA, 2000, p. 88). A trajetória das personagens demonstra uma geração de intelectuais em movimento, empenhados na luta contra o colonialismo e em defesa da libertação e igualdade de direitos, conforme Pepetela, “E de qualquer modo tinham um vasto terreno comum, ódio à ditadura de Salazar e a esperança na independência das colônias. [...] Acreditava numa sociedade justa, de homens iguais”. (PEPETELA, 2000, p. 86, 88).

Para Edward Said (2005), o intelectual tem sido compreendido como herói ou “super sujeito”, alguém que fosse capaz de enfrentar o poder na defesa de causas sociais e direitos universais, por exemplo, justiça e verdade. Interessa-nos pensar o intelectual no romance de Pepetela como um sujeito social, alguém capaz de representar uma ideia e com papel público na sociedade. Os jovens da geração da utopia são intelectuais. Aníbal e Sara permanecem íntegros, sem ser cooptados pelo poder e agem em defesa da igualdade social. São intelectuais

desassossegados que não conseguem obter harmonia diante da situação política, inconformados com notícias sobre o que se passa na terra angolana, avassalada por conflitos, ataques a propriedades, mortes no campo, prisões de presos políticos e repressão a todo vapor em Luanda.

Para os jovens, restam apenas a incerteza sobre a real dimensão dos acontecimentos. No trecho, Pepetela descreve os questionamentos dos jovens: “O que se passa realmente na terra? O que é verdade e o que é propaganda do regime?” (PEPETELA, 2000, p. 14). Contrariando a ditadura salazarista, eles exercem ações clandestinas em defesa da liberdade. Por vias secretas, Aníbal recebe informações sobre a formação de um partido em fase de construção ideológica, comandado por indivíduos influentes da terra angolana, que da Europa, estabelece contato com a juventude adepta à causa do movimento, para eles, “Fala-se lá fora dum outro partido. [...] – O Mário de Andrade e o Viriato da Cruz é que estão à frente, pelo menos no exterior. [...] Chama-se Movimento Popular de Libertação de Angola, MPLA”. (PEPETELA, 2000, p. 20). A amizade de Aníbal e Sara é revestida de sentimento amoroso e a confluência de ideias os mantém próximos, por isso esperaram vinte e cinco anos para a concretização da relação amorosa. São jovens intelectuais engajados na luta, defendem o pensamento libertário, mas conscientes da incapacidade de colocar em ação todos os planos da sua geração. Sobre isso, Pepetela descreve:

Nós, os intelectuais, sempre tivemos belas ideias, mas nunca

fomos capazes de as defender a sério. [...] Tornaram-se intelectuais com vergonha de o ser. Não exerceram o seu papal de intelectuais, aqueles que mostram o caminho. Chegaram ao ponto de aceitar serem considerados por alguns ditos dirigentes como inimigos de classe por terem estudado mais que os outros. E batiam no peito, mea culpa, mea culpa. Quando os intelectuais se demitem, é evidente que a sociedade perde o norte, vai buscar outros valores, geralmente à mediocridade. Esse é o problema que estamos com ele. (PEPETELA, 2000, p. 362-364).

O romance problematiza a falta de compromisso de intelectuais urbanos, seja os que saem da cena política desmotivados com os rumos da nação ou os que entram em cena comprometidos tão somente com o capital. Tais sujeitos visualizam lucro e se empenham na realização de parcerias políticas em nome de velhas amizades, engajados, dessa vez, na defesa de fortunas desviadas de recursos públicos ou acumuladas sob a proteção divina de Dominus (o Deus da Esperança e da Alegria).

Nessa nova sociedade, parece não haver mais lugar para utopias, apenas relações de poder, portanto, no último capítulo do romance, predomina a linguagem da ironia, quando a utopia é corroída por atores que a defendem e a sociedade é acometida pelo mal da corrupção. Acompanha-se com base na trajetória das personagens a perda da utopia sociopolítica, visto que atores principais da luta revolucionária se instalam no poder e utilizam-no como fonte de enriqueci-

mento ilícito. A história dessa geração aponta que a utopia se converteu em desilusão depois de conquistada a independência e que velhas amizades acabaram minadas por egoísmo e oportunismo de sujeitos cooptados pelo capitalismo selvagem. Nesse novo tempo, a opressão não é mais causada pelos “de fora”, que por séculos usurparam a nação, mas pelos da terra, predadores de si mesmos.

2.1. ESCRITAS SOBRE GUERRILHA

Após tecer considerações críticas sobre escrita (s) da utopia, o foco incidirá sobre escrita (s) da guerrilha, de modo que serão analisadas as narrativas *As Aventuras de Ngunga* (1980) e *Mayombe* (2013). Nos romances, a utopia permanece sendo a bússola que guia os personagens envolvidos na conquista da independência, e ganha destaque a interiorização da luta armada no confronto entre angolanos e colonialistas portugueses. *As Aventuras de Ngunga* foi escrita em 1972 e veio a público em 1973, através de uma edição mimeografada. A narrativa é curta (se comparada com outras obras de Pepetela) e conduzida por um narrador que conhece os conflitos da terra. Na novela, prevalece certa intenção pedagógica e social, como enfatiza o professor e pesquisador Carlos Serrano¹⁵:

Ngunga foi escrito em 1972 na Frente Leste. Da mesma ma-

15 SERRANO, C. **O romance como documento social: o caso de *Mayombe***. Revista Via Atlântica, n. 3. Dez. 1999, p. 132-139. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49013/53091>. Acesso em 25/09/2018.

neira, Ngunga também tem este tipo de preocupações (social). Mas tinha outro objetivo, já era para ser publicado. Não como livro, mas como folhas, na escola. Aí talvez se veja melhor, já há uma preocupação didática. A questão da linguagem já é muito mais cuidada para ser entendida por crianças. Os temas tratados mais resumidamente. Mais ou menos todos os capítulos ficaram com o mesmo tamanho, até. Havia uma preocupação didática, podiam ser distribuídos. Aí sim já havia outro objetivo. Aí foi escolhida a ficção por ter maior impacto, as ideias passavam as crianças e os guerrilheiros também podiam ler, interessar-se-iam porque era uma obra de ficção, complementava, digamos, o texto político que estavam acostumados a ler. (SERRANO, 1999, p.137).

Carlos Serrano destaca que a narrativa foi escrita em linguagem acessível para ser utilizada no processo de alfabetização de crianças angolanas e também de guerrilheiros. A história narra a trajetória da personagem Ngunga, um jovem órfão de treze anos que perde os pais na guerra, e após esse episódio violento, deseja ingressar na guerrilha para lutar pela libertação de Angola. Ele é o herói da narrativa. Os pais são surpreendidos e mortos durante o trabalho nas lavras, a irmã, capturada e levada por colonialistas. Não lhe restou quase nada depois do ataque, somente, como descreve Pepetela, “Um cobertor de casca, um frasco vazio, um pau de dentes, a físga ao pescoço e a faca à cinta, eis toda a sua riqueza”. (1980, p.11). Depois de perder a família, Ngunga projeta-se na figura

da personagem Nossa Luta, um guerrilheiro com quem passa a conviver. Nossa Luta lhe ensina valores e princípios fundamentais para a vida, como ser um indivíduo verdadeiro, sincero e honesto. A difícil realidade da guerra e o contato com homens de resistência o fazem consciente da seguinte escolha, deseja ser guerrilheiro para lutar pela libertação de Angola.

O jovem angolano Ngunga é personagem-símbolo da utopia. Ele representa a aspiração do sonho de nação igualitária e do desejo libertário que movimentou a intelectualidade angolana a aderir à luta armada. A imagem do pequeno herói é construída de bravura, coragem, sinceridade, humildade e, principalmente, honestidade. Na literatura de Pepetela ele é a primeira voz ficcional que faz um chamamento para a luta. A aparente ‘simplicidade’ da narrativa não esconde a violência que arrasa a vida do jovem. Na narrativa, o colonialismo demonstra sua face cruel, violenta, de um mundo maniqueísta que exclui qualquer possibilidade de diálogo e nega aos angolanos o direito à identidade. Parafraseando Fanon (2005), o colonialismo constrói sobre o colonizado a imagem de encarnação do mal, enquanto requer para si a imagem de bondade, imbuídos da missão civilizatória aos povos de Angola (e de toda África), que das trevas caminhariam iluminados pela luz cristã¹⁶.

16 Essa reflexão crítica sobre a “missão civilizatória” dos africanos pode ser encontrada na história missionária do jesuíta português Dom Gonçalo da Silveira, personagem histórica do romance *O Outro pé da Sereia* (2006), de Mia Couto. No romance, o padre é um legítimo representante do poder colonial em Moçambique, responsável de batizar/convertir o rei do Império do Monomotapa ao cristianismo e civilizar os moçambicanos. COUTO, M. *O Outro pé da Sereia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

Depois de perder a família, resta a Ngunga a força dos braços para trabalhar e a coragem para fazer de Angola uma nação livre, porque deseja vê-la comandada por homens justos e honestos. Tais ideias disseminadas na ficção apontam a utopia social no texto. Sozinho para enfrentar a batalha pela vida no país mutilado por guerras, Ngunga se lança em constantes viagens ao interior do seu país, como se vê no fragmento: “Mais uma vez, Ngunga pôs o saquito ao ombro e viajou. [...] Passou por alguns kimbos, onde lhe deram de comer. O povo admirava-se de ver um menino de treze anos caminhar sozinho”. (PEPETELA, 1980, p. 16).

A viagem é um tema fundamental na narrativa. O protagonista vive uma vida errante, como trajetórias de descobertas e autoconhecimento humano, levando na escassa bagagem o desejo quixotesco de consertar o mundo, ou ao menos fazer de Angola um país melhor para se viver. Nem que para isso, ele tenha que pegar em armas, defrontar-se com a morte e lutar pela libertação do país, como na ação em que a escola é atacada pelos ‘tugas’ colonialistas, e que Ngunga e o professor União precisaram se defender revidando com violência. Veja no fragmento: “O pioneiro abanou a cabeça e fez fogo. Era a sua resposta. Uns tugas começaram a avançar, enquanto outros os cobriam com fogo. Ngunga abateu mais um e os restantes esconderam”. (PEPETELA, 1980, p. 32).

Em leitura crítica da narrativa, Maria do Carmo Sepúlveda Campos afirma que:

As Aventuras de Ngunga reúne exemplarmente os temas da viagem, da guerrilha e da tradição. A viagem – metáfora do processo de iniciação por que deve passar o africano para atingir a maturidade – constitui, na narrativa de Pepetela, o viés que aglutina a guerrilha (aprendizagem de vida essencial no momento em que o texto é gerado) e a tradição (“concepção africana do mundo” que, sem ranços e vícios que a corromperam deve ser incorporada pelas novas gerações que representarão a identidade da nação em processo de construção). (SEPÚLVEDA CAMPOS, 2009, p. 231, 232).

Vivendo de kimbo em kimbo (aldeia), o herói depara-se com vários males que afligem seu povo: a guerra, o colonialismo, a corrupção, a poligamia, etc. Como diz Pepetela, “Ngunga contemplava o rio, onde se misturava o azul do céu e as cores avermelhadas. [...] Quem podia pensar que ali era uma zona de guerra?”. (1980, p. 10). Nas viagens que faz de aldeia a aldeia, ele descobre o mundo rural angolano, seus povos, culturas e tradições, a população assolada pela guerra e as dificuldades de produção e abastecimento de alimentos, que afeta, inclusive, os guerrilheiros do MPLA.

Para fortalecer a luta, era necessário conscientizar a população para que fizessem contribuições de alimentos aos guerrilheiros, pois assim os ajudariam a prosseguir com a missão de libertação do país, enfatiza o Presidente Kafuxi, chefe de aldeia: “Não sabes que o nosso país está em guerra? Para nos libertarmos é preciso trabalhar mui-

to. É preciso trabalhar muito para os guerrilheiros. [...] É o povo que deve dar comida aos guerrilheiros”. (PEPETELA, 1980, p.12). Elevado à categoria de Presidente pelo Movimento, Kafuxi é um líder egoísta, desonesto e corrupto, que rouba em benefício próprio. O mais-velho vivencia certas práticas culturais da sociedade tradicional, como a poligamia, e utiliza-se da força de trabalho das três mulheres que possui para aumentar o patrimônio. O líder comunitário nega revelar a quantidade de insumos produzidos para não contribuir com a guerrilha e seguir praticando escambo com visitantes e comerciantes que passam pela aldeia. Depois de conviver certa temporada com a família do Presidente, Ngunga desmascara a índole de Kafuxi e revela o egoísmo do mais-velho, por estar cansado de mentiras e ser usado como força de trabalho.

No trecho que segue, o narrador descreve como Kafuxi agia, bem como a indignação de Ngunga:

Quando chegava um grupo de guerrilheiros ao kimbo, Kafuxi mandava esconder a fuba. Dizia às visitas que não tinha comida quase nenhuma. Se alguma visita trouxesse tecido, então ele propunha a troca. Sempre se lamentando que essa era a última quinda de fuba que possuía. Se a visita não tivesse nada para trocar, então partia do kimbo com a fome que trouxera. [...] Ngunga pensava, pensava. Todos os adultos eram assim egoístas? Ele, Ngunga, nada possuía. [...] O que ele tinha, oferecia. Era generoso. Mas os adultos? Só pen-

savam neles. Até mesmo um chefe do povo, escolhido pelo Movimento para dirigir o povo. Estava certo?. (PEPETELA, 1980, p.15).

Pode-se ver que Ngunga questiona certas práticas do comportamento humano observado na sua sociedade. Ele não entende a razão do egoísmo em adultos e discorda da poligamia exercida no mundo rural, tanto que diz: “– Hei-de lutar para acabar com a compra de mulheres – gritou Ngunga, raivoso. – Não são bois!”. (PEPETELA, 1980, p. 54). Por causa da poligamia, Ngunga é impossibilitado de viver uma história de amor com a jovem Uassamba, quarta mulher do velho Chipoya. No fragmento, ele manifesta a sua revolta: “Tinha vontade de gritar, de insultar o Chipoya, os pais de Uassamba, os velhos que defendiam os costumes cruéis, os novos que não tinham coragem de os destruir”. (PEPETELA, 1980, p. 55).

Através da ação das personagens Kafuxi, Chipoya e Ngunga, percebe-se a contraposição tradição *versus* modernidade, velho e novo. O velho, arraigado em valores da tradição, e o novo, aspira desejos de liberdade e transformação social. É por ser movido pelo desejo de transformação, principalmente de valores decrépitos naquela sociedade rural, que o herói decide ingressar-se na escola, após receber uma orientação: “Tu és muito novo. Queres lutar para melhorar a vida de todos. Para isso, tens de estudar”. (PEPETELA, 1980, p. 54). Com o país em guerra, a escola é o único espaço humanizado capaz de promover mudanças na vida de Ngunga

e também contribuir para que haja modificações no meio social e cultural. De acordo com Sepúlveda Campos (2009, p. 233), a função do protagonista é “denunciar o desrespeito aos costumes que precisam ser mantidos e questionar os que devem ser alterados, promovendo mudanças que revitalizem a estrutura tradicional”.

A narrativa constitui suporte para que o autor transmita uma mensagem, principalmente aos jovens: a necessidade da educação escolar como forma de enfrentar o colonialismo. No trecho que segue, pode-se ver que a escola significa resistência e vitória sobre o colonialismo: “O Ngunga precisa de estudar, para não ser como nós. [...] A escola era uma grande vitória sobre o colonialismo. [...] Como aceitarão o que dizes, se fores um ignorante como nós”. (PEPETELA, 1980, p. 23-24, 54). Os mais-velhos têm consciência de que a educação é o motor de transformação social que lhes foi negado. E para que haja mudanças que permitam construir um futuro diferente, os mais-novos precisam ter acesso à escola. Com a nova geração alfabetizada, acredita-se, que no futuro, há de existir novos homens/líderes capacitados para assumir quadros governamentais no país quando a independência se concretizar. Portanto, a história de Ngunga ressoou como convite a toda juventude angolana para se juntarem na construção de um país livre da colonização.

Mayombe também é um romance que desnuda o processo de interiorização da guerrilha angolana e dimensiona em linguagem realista o contexto da luta armada nas déca-

das 1961-1975, oferecendo ao leitor um panorama de conflitos enfrentados por um grupo de guerrilheiros do MPLA, na floresta do Mayombe, zona Norte de Angola, região de Cabinda, fronteira com o Congo. Foi escrito em 1971 e veio a público em 1980. A narrativa é considerada fundamental por trazer, em uma dimensão épica, reflexões sobre a luta armada resultante do projeto de construção da nacionalidade angolana. No glossário da obra, encontra-se a seguinte definição de Mayombe: “grande floresta tropical localizada em Cabinda”, de modo que significa mata fechada, densa e de difícil acesso. É a floresta que nomeia o romance, espaço escolhido por um grupo de guerrilheiros para instalar a Base do MPLA, na batalha contra o colonizador. Os guerrilheiros atacam os “tugas” (portugueses) inimigos, para primeiro retirar-lhes a fonte lucrativa (extração de madeiras) de onde extraem a riqueza que sustenta o sistema colonial.

No trecho abaixo, pode-se ver os guerrilheiros conscientizarem os trabalhadores de que eles estão sendo explorados pelos colonizadores:

E quanto ganha o patrão por cada árvore? Um dinheirão. O que é que o patrão faz para ganhar esse dinheiro? Nada, nada. Mas é ele que ganha. [...] As árvores são do patrão? Não. São vossas, são nossas, porque estão na terra angolana. Os machados e as catanas são do patrão? Não, são vossos. O suor do trabalho é do patrão? Não, é vosso, pois são vocês que trabalham. Então, como é que ele ganha muitos contos por

dia e a vocês dá vinte escudos? Com que direito? Isso é exploração colonialista. O que trabalha está a arranjar riqueza para o estrangeiro, que não trabalha. O patrão tem a força do lado dele, tem o exército, a polícia, a administração. É com essa força que ele vos obriga a trabalhar, para ele enriquecer. (PEPETELA, 2013, p. 35).

Depois de atacar os inimigos colonialistas, os guerrilheiros conseguem capturar trabalhadores cabindas para lhes darem aulas de conscientização política na tentativa de mostrar que são usados como força de trabalho para manter o poder do colonizador. Ao criticar a violência da exploração colonial em território africano, Frantz Fanon afirma que o colonialismo “contenta-se em extrair recursos naturais, que exporta para as indústrias metropolitanas, permitindo assim uma relativa riqueza setorial, enquanto o resto da colônia prossegue, ou pelo menos aprofunda, o seu subdesenvolvimento e a sua miséria”. (FANON, 2005, p.186).

No romance, destaca-se a ação do guerrilheiro Comissário Político, personagem que tem a função de conscientizar ideologicamente os demais guerrilheiros e obter o apoio do povo. Para que o Movimento se fortaleça e a guerra de libertação avance é necessário ganhar a confiança da população de Cabinda. No trecho, “Somos cegos, pois não temos os olhos e as antenas, que são o povo. [...] A guerra popular não se mede em número de inimigos mortos. Ela mede-se pelo apoio popular que se tem” (PEPETELA, 2013, p. 20,

27), há um olhar de interiorização do narrador, que focaliza o conflito de dentro, num movimento que vai do interior para o centro (a capital), de onde as ideias são gestadas e posteriormente colocadas em ação. A floresta do Mayombe é um espaço de resistência, lugar em que as ações acontecem. A mata, inóspita, é o cenário de conflitos entre guerrilheiros e colonialistas, identificados pejorativamente de tugas.

Rita Chaves (2009) considera que no romance há uma simbiose entre homem e natureza no espaço da luta. O verde da mata se funde com o verde das fardas dos guerrilheiros, havendo uma relação humanizada entre homem e natureza, assim como descreve Pepetela, no trecho, “Os paus mortos das paredes criaram raízes e agarraram-se à terra e as cabanas tornaram-se fortalezas. E os homens, vestidos de verde, tornaram-se verdes como as folhas e castanhos como os troncos colossais”. (2013, p. 67). Na relação de interação homem/natureza ganha destaque as fardas verdes dos guerrilheiros, como a mata, simbolização de esperança depositada na luta que os move, agigantados como o Mayombe, como o fragmento demonstra: “Tal é o Mayombe, os gigantes só o são em parte, ao nível do tronco, o resto confunde-se na massa. Tal o homem”. (PEPETELA, 2013, p. 243). Gigante é também a força dos guerrilheiros para o enfrentamento do colonialismo/colonizador, pois se afastam da comodidade do lar para viver uma vida exilada, como “náufragos numa ilha que se chama Mayombe – disse Sem Medo”. (PEPETELA, 2013, p. 20).

No fragmento, Pepetela descreve a floresta:

As folhas secas estalavam sob as botas, mas os estalidos eram abafados pelo ruído da serra devastando o Mayombe. Os guerrilheiros encavalitaram-se num enorme tronco caído. Deixara de respirar, monstro decepado, e os ramos cortados juncavam o solo. Depois de a serra lhe cortar o fluxo vital, os machados tinham vindo separar as pernas, os braços, os pelos; ali estava, lívido na sua pele branca, o gigante que antes travava o vento e enviava desafios às nuvens. Imóvel mas digno. Na sua agonia, arrastara os rebentos, os arbustos, as lianas, e o seu ronco de morte fizera tremer o Mayombe, fizera calar os gorilas e leopardos. (PEPETELA, 2013, p. 28).

Há, na descrição do Mayombe, a imagem de humanização da floresta, fluxo vital da vida, decepada e explorada como aos homens da terra. Libertá-los, cessar a exploração colonialista e conquistar a independência com a força das armas é uma ação necessária que tem como resposta a violência do colonizado. A luta armada indica que os angolanos decidem confiar nos meios violentos. Conforme Fanon, “aquele a quem sempre se disse que ele só compreendia a linguagem da força decide expressar-se pela força. Efetivamente, desde sempre, o colono lhe mostrou o caminho que deveria ser o seu, se quisesse libertar-se”. (FANON, 2005, p.102). A esperança depositada na luta é o elemento unificador dos guerrilheiros, homens de tradições, identidades, ideologias e

pensamentos diversos, que apesar das diferenças se unem a favor da causa libertária. Sobre a focalização do espaço no romance, Rita Chaves (2009, p. 130) considera que “Pepetela faz do exercício literário um modo de apropriação do espaço, de recuperação, pela via do simbólico, do território invadido e ocupado por tanto tempo”, assim, pode-se dizer que o espaço é o elemento estrutural do romance. Para Chaves,

Atuar contra o colonialismo é também investir na retomada do sentido épico da vida, tal como podemos acompanhar na travessia do *Mayombe*. Todavia, é preciso exorcizar o clima de espetáculo que cerca o confronto e procurar estabelecer estratégias de linguagem condizentes com a perspectiva a impor: a relevância do espaço como elemento estrutural da narrativa exprime essa necessidade de fixar no chão os princípios que vão orientar a virada para uma nova ordem. Assim se pode compreender o especial tratamento concedido à floresta que dá nome ao romance. (CHAVES, 2009, p.130).

Mayombe é considerado um romance complexo. Seja do ponto de vista de elaboração estrutural da narrativa, com a justaposição de narradores e múltiplos relatos dos guerrilheiros, ou na maneira como o autor lança na ficção diversas temáticas para questionamentos como a guerra, o racismo, o tribalismo, a corrupção e a problemática do poder. Em alternância com o relato do narrador titular, seguem os relatos dos guerrilheiros, que se apresentam em primeira pessoa,

contam suas histórias de perdas e as motivações que os fizeram ingressar na luta. É através dos diálogos que se encontra a posição de cada um, o que pensam da luta, a avaliação que fazem dela, de si mesmos e dos outros.

Nos relatos dos guerrilheiros, o leitor percebe a visão subjetiva sobre a luta, já que o narrador principal cede espaço para o diálogo. Dessa maneira, o autor potencializa o diálogo como forma de enfrentamento dos problemas internos da guerrilha. A mensagem disseminada no texto ficcional indica que cultivar o diálogo é necessário em qualquer situação para encontrar vias de mudança, pois, como descreve Pepetela, “homens que trabalham há muito tempo juntos cada vez têm menos necessidade de falar, de comunicar, portanto de se defrontar”. (PEPETELA, 2013, p.112).

O romance é estruturado em cinco capítulos e um breve epílogo, parte do texto que o leitor descobre a verdadeira identidade do narrador titular, encarregado de relatar a missão de ataque ao inimigo colonialista. O narrador é João, o Comissário Político do grupo de guerrilheiros e o único identificado pelo nome. Cabe a ele narrar a trajetória do herói (e seu amigo) Sem Medo, e também a sua história pessoal de amor e de perdas no contexto da luta. O relato épico de João expõe o percurso de amadurecimento de si mesmo na função de guerrilheiro do MPLA e na difícil travessia de Comissário à Comandante. As ações se passam no tempo da guerrilha, quando os responsáveis pela libertação são movidos pela crença na utopia. A luta armada é um processo de

construção da nação em uma sociedade marcada por diferentes historicidades. Conforme Inocência Mata,

Para além das referências históricas disseminadas no texto, que se reportam à factualidade e ao acontecido, *Mayombe* é uma narrativa que organiza a lógica temporal do processo utópico: a Missão, a Base, Ondina, a Surucucu, a Amoreira e o Epílogo. Estas partes articulam as fases do processo ritualístico de conscientização revolucionária que o epílogo fecha, dolorosamente, com a metamorfose do Comissário. (MATA, 1993, p. 293).

A “Missão” de destruir o colonizador ou expulsá-lo da terra é realizada por um grupo de guerrilheiros orientados pelo destemido Comandante Sem Medo. O protagonismo dessa personagem é destaque no romance. Comandante Sem Medo é um herói misterioso, solitário, comprometido, guerrilheiro de Henda (Hoji ya Henda), guerrilheiro angolano da galeria de heróis nacionais. Sem Medo é a Esfinge difícil de ser decifrada, como pode-se ver no fragmento: “Sem Medo, guerrilheiro de Henda. Antes chamava-se Esfinge, ninguém sabia por quê”. (PEPETELA, 2013, p.17). O romance narra a história de um homem feito para a guerra e que permanece fiel às ideias que defende sem deixar cooptar-se pela força do poder, como se vê no trecho: “Os responsáveis formavam uma casta que se arrogava todos os privilégios, diziam os militantes. E era verdade”. (PEPETELA, 2013, p. 84).

A trajetória de luta do Comandante é interrompida antes de presenciar a libertação do país, isso porque ele não se vê integrado na sociedade pós-independência, tampouco ocupando cargos de poder na nova conjuntura política, como se vê no trecho: “Não me vejo em Angola independente. O que não me impede de lutar por essa independência”. (PEPETELA, 2013, p. 115). Sem Medo é demasiado lúcido, uma personagem “capaz de perceber as estruturas caducas que impedem o desenvolvimento da luta”, principalmente os conflitos internos e os posteriores à independência, quando os homens que ganharem a guerra estarão à frente do Partido no comando da nação. A narrativa prepara o leitor para o encerramento que fecha o romance com a morte do protagonista. Sem Medo morre para salvar o amigo João, no trecho pode-se ver o anúncio de sua morte: “[...] Ele morreu! Sem Medo morreu! Não compreendem que ele morreu? Sem Medo morreu!”. (PEPETELA, 2013, p. 243). O episódio que encerra o romance concede abertura para refletir que depois da morte de Sem Medo surge nova fase do processo de construção da nacionalidade angolana. A sucessão de João ao cargo de Comandante sinaliza esperança depositada na nova geração, os que ocuparão posição de poder no Estado/Nação. No fragmento abaixo, Pepetela descreve:

[...] Quando acabar a guerra. Quando fizeres parte dum Partido vigoroso e glorioso que conquistará o poder e considerará pagãos todos os que deles não fizeram parte. Quando esti-

veres sentado no poder, pertencendo ao grupo restrito que dominará o Partido e o Estado, depois da primeira desilusão de constatar na prática que o socialismo não é obra dum dia ou da vontade de mil homens. [...] Ora! Vamos tomar o poder e que vamos dizer ao povo? Vamos construir o socialismo. E afinal essa construção levará trinta ou cinquenta anos. Ao fim de cinco anos, o povo começará a dizer: mas esse tal socialismo não resolveu este problema e aquele. E será verdade, pois é impossível resolver tais problemas, num país atrasado, em cinco anos. [...] Os homens serão prisioneiros das estruturas que terão criado. (PEPETELA, 2013, p.110- 111).

No decorrer da luta, o Comissário é preparado militarmente pelo Comandante. Além disso, João tem formação política e intelectual para enquadrar-se à nova sociedade que começa a ser redesenhada com a aproximação da independência. Ele representa o novo e nele é depositada a esperança de uma sociedade que precisa ser construída com base em justiça social e igualdade de direitos. A personagem Sem Medo aproxima-se de Aníbal (o Sábio), de *A Geração da Utopia*, no caráter íntegro das personagens. Talvez o último seja uma continuidade do primeiro. A história de Aníbal complementa a existência de Sem Medo, que é impedido pela morte de presenciar os desdobramentos da luta e eventos posteriores à independência. Ambos são demasiado lúcidos na missão de refletir e problematizar os conflitos que dificultam o desenvolvimento da luta. A lucidez dos heróis os

torna solitários, exilados em si mesmos. Dessa aproximação ficcional destaca o processo autoral e a relação ficção e realidade. Inocência Mata (1993) considera as duas personagens “duplos do criador”, pois tanto em *Mayombe*, quanto em *A Geração da Utopia* denota-se o sujeito autoral nos textos.

Em *Mayombe*, o tribalismo interno, nos Movimentos de libertação nacional, é um problema que impediu a progressão da luta. Assim, a saída para o enfrentamento de divergências étnicas é a formação escolar. Na narrativa, o conflito étnico-racial é atenuado por causa da presença majoritária de brancos/intelectuais ocupando posições de poder. Pode-se ver a necessidade de investir na formação escolar, no fragmento: “Para fazer parte da equipa dirigente, é preciso ter uma razoável formação política e cultural”. (PEPETELA, 2013, p. 112). Como pode-se ver, desde *As Aventuras de Ngunga* que a literatura de Pepetela indica a formação escolar como princípio de desenvolvimento para a sociedade angolana. A educação é necessária para a formação política dos guerrilheiros na luta e, fundamentalmente, depois dela, pois com a independência os combatentes não de ocupar cargos administrativos no novo governo. Sobre isso, Pepetela, descreve:

Depois da partida do grupo, a maior parte dos guerrilheiros foi ocupar a sala que se encontrava no centro da Base e que servia de escola. [...] – Tens de te convencer que precisas de estudar. Como serás útil depois da luta? Mal sabes ler... onde vais trabalhar?”. (PEPETELA, 2013, p.72).

Observa-se que a literatura do autor valoriza a educação libertadora indicando que o conhecimento pode promover mudanças no sujeito/guerrilheiro, que formado intelectualmente tem o dever de agir na transformação da sociedade. As personagens (guerrilheiros) não são nomeadas com a verdadeira identidade, mas identificadas pelo nome de guerra que é considerado um batismo para os que ingressam na guerrilha, conforme indica o fragmento da narrativa: “O batismo dum guerrilheiro era sempre um tema de fartas discussões no grupo. As propostas saíam de todos os lados”. (PEPETELA, 2013, p. 69-70). O que nos remete para o nome literário do escritor, adotado no tempo que foi guerrilheiro.

O processo de nomeação dos guerrilheiros intenta resgatar traços da identidade étnico-cultural, da personalidade ou da função dos combatentes, que se unem com um único objetivo, a luta pela independência, como descreve Pepetela: “O que estamos a fazer é a única coisa que devemos fazer. Tentar tornar o país independente, completamente independente, é a única via possível e humana”. (PEPETELA, 2013, p.113). É pelo nome de guerra que se conhece a história de Sem Medo (o Comandante), Teoria (o professor), Comissário Político (João), Chefe de Operações/Lutamos (o único cabinda), Verdade (chefe do grupo), Milagre/Mundo Novo (o intelectual), Ingratidão do Tuga, entre outros guerrilheiros.

A história dos protagonistas Sem Medo e Comissário Político se entrelaçam no romance, pela amizade, disputa amorosa pela professora Ondina, ou na linha sucessória do

comando da Base guerrilheira. O jovem João é preparado para assumir o cargo de Comandante, apesar de não demonstrar consciência de tal tarefa. O respeito e a admiração que nutre por Sem Medo não o permite se ver na posição do outro. Mas, no momento de rompimento da amizade e enfrentamento do amigo camarada, João comporta-se como um líder e assume a posição de poder na linha sucessória do comando. Ao Comissário é designada a missão de politizar os guerrilheiros e defender uma posição política justa e coerente com a formação ideológica do Movimento.

– Lá vens tu com os palavrões! É possível que seja liberalismo. Mas eu não sou Comissário Político. É a ti que compete politizar-nos e defender a posição política justa. Posso ser liberalista de vez em quando, pois tenho-te sempre como anjo-da-guarda para me guiar.

O Comissário sorriu. Dez anos mais velho do que ele, o Comandante comportava-se agora como um miúdo para desviar a discussão. Era claro que Sem Medo já tinha uma ideia na cabeça. (PEPETELA, 2013, p.16).

Dos capítulos do romance ganham destaque, “A Missão” e “A Base”. Já nas primeiras páginas o leitor questiona qual é a missão e a resposta é revelada aos poucos pelo narrador, que não se identifica e prefere manter-se no anonimato, expondo com cautela os planos arquitetados pelo grupo de guerrilheiros para sabotar o inimigo: atacar o exército colonial na região de

Cabinda, expulsar os portugueses da terra angolana, conquistar a independência nacional e estabelecer uma nova ordem social. Contudo, conforme Carvalho Filho, “o projeto nacional teve de defrontar com a questão do racismo e do etnicismo, fator desintegrador da coesão social necessária à constituição”. (CARVALHO FILHO, 2016, p. 129). A narrativa demonstra que a missão não é uma tarefa fácil para os guerrilheiros, mas ela é urgente e necessária. Para obter êxito era preciso resistência, consciência política, diálogo e união, desafios enfrentados pelos homens do Mayombe. Pepetela descreve:

A conversa prolongava-se, ora em português com o Comissário e Teoria, ora em fiote com Lutamos. Os trabalhadores contaram o que sabiam dos quartéis da Região, das condições de vida, do que pensavam as populações. Sem Medo escutava, mas estava também atento aos comentários do resto dos guerrilheiros. Estes, dividiam-se grosso modo em dois grupos: os kimbundos, à volta do Chefe de Operações, e o grupo dos outros, os que não eram kimbundos, os kikongos, umbundos e destribalizados como o Muatiânvua, filho de pai umbundo e mãe kimbundo, nascido na Lunda. Mundo Novo era de Luanda, de origem kimbundo, mas os estudos ou talvez a permanência na Europa tinham-no libertado do tribalismo. (PEPETELA, 2013, p. 36).

Em “A Base” percebe-se a dupla interpretação na nomeação do capítulo. A primeira, como espaço geográfico, que lo-

caliza na mata a base de apoio aos guerrilheiros, como pode-se ver no fragmento: “Assim foi parida pelo Mayombe a base guerrilheira. [...] Três dias depois da missão, chegou à Base um grupo de oito guerrilheiros”. (PEPETELA, 2013, p. 67-68). E a segunda, como formação político-ideológica, de base marxista, do grupo administrativo que compõe o comando do Movimento: Sem Medo, Comissário Político, Teoria e Mundo Novo, intelectuais com formação acadêmica na Europa. Pepetela escreve que, “Estes jovens vêm todos da Europa com a ideia que o estudo teórico do marxismo é uma poção mágica que os fará ser perfeitos na prática”. (2013, p. 76-77).

A ideia de aproximação ficcional na literatura de Pepetela também se verifica nos romances *O Planalto e a Estepe* (2009) e *A Geração da Utopia*, principalmente porque o primeiro constrói um relato subjetivo na perspectiva de um jovem que pertenceu à geração da utopia e que na década de 1960 lutou pela libertação de Angola. Veja no fragmento: “Andamos uns meses por Rabat, onde havia um escritório para os movimentos das colônias portuguesas. Querendo ir lutar. Era um grupo todo misturado, todas as cores. Depois dividiram-nos”. (PEPETELA, 2009, p. 31). *O Planalto e a Estepe* narra a história de amor que nasceu em um mundo dividido por duas ideologias, o socialismo e o capitalismo. Sem fugir à linha de composição ficcional pepeteliana que congrega literatura, história e política, a narrativa apresenta a história de Júlio, um jovem angolano, e Sarangerel, uma mongol, que mistura política internacional, guerra e soli-

dariedade. A aproximação ficcional nota-se na trajetória de vida e resistência dos protagonistas: Aníbal (o Sábio), de *A Geração da Utopia*, e Júlio, de *O Planalto e a Estepe*, a diferença é que no segundo romance o protagonista é também o narrador. Júlio (comandante Alicate) é membro da geração de estudantes que deixou Angola na década de 1960 para estudar em Portugal, e também optou pela fuga, ao invés de servir o exército colonial. Conforme Veiga,

O novo romance de Pepetela, *O planalto e a estepe*, pode ser visto de várias maneiras. Por exemplo, como um desdobramento de outro romance do autor, *A geração da utopia* (1992), quase formando com ele um díptico. Afinal, o branco Júlio Pereira (como a Sara Pereira do outro romance, embora não sejam parentes) também é um dos membros daquela geração, um dos estudantes que deixaram Portugal em 1961, no início da guerra de libertação, um dos que foram para o exílio, um dos que pegaram em armas e combateram pela independência de Angola, ficando, nesse tempo, conhecido como comandante Alicate. Como outro personagem daquele romance, Aníbal, dito comandante Sábio, Alicate não se corrompeu nem antes nem depois da vitória. (VEIGA, 2010, p. 1).

Se em *A Geração da Utopia* a narrativa centraliza a história de quatro jovens que vivenciaram repressão política, resistência e exílio na luta por liberdade, em *O Planalto e a Estepe* (2009) a história é protagonizada por dois jovens. Jú-

lio é um estudante angolano entusiasmado com a libertação nacional, principalmente a levar os preceitos socialistas para o seu país. E Sarangerel é uma jovem estudante da Mongólia, aspirante aos mesmos ideais, que sonha com um mundo mais justo e igualitário. Júlio e Sarangerel são estudantes em Moscou na década de 1960, quando se apaixonam. A concretização do amor de juventude vivido em terras europeias demora trinta e cinco anos para acontecer, esse relacionamento remete à história de amor de Aníbal e Sara (*A Geração da Utopia*), que também resistiu mais de trinta anos aos conflitos políticos sem se desfazer no tempo.

CAPÍTULO III

A PROSA POÉTICA DE ONDJAKI

“A infância é uma coisa assim bonita: caímos juntos na relva, magoamo-nos um bocadinho, mas sobretudo rimos”.

“Nós, as crianças, vivíamos num tempo fora do tempo, sem nunca sabermos dos calendários de verdade”.

(ONDJAKI, 2007, p.19, 59).

Ondjaki é o nome literário de Ndalú de Almeida, escritor angolano que se considera caluanda de origem, por ter nascido em Luanda (1977). Prosador e poeta, o ficcionista ganhou o mundo com as histórias confeccionadas de lirismo e que se passam em Luanda, musa inspiradora da ficção. Em sua literatura, a experiência inventiva da palavra concentra-se na força propulsora da linguagem, artesanias verbal na procura do efeito poético e de experiências lúdicas. Tem várias obras publicadas, romances, novelas, contos, poesias, além da produção infantil e infanto-juvenil. Por ordem de publicação, as narrativas que ganham destaque são *Bom dia, camaradas* (2001), *O Assobiador* (2002), *Quantas madrugadas tem a noite* (2004), *Os da minha rua: histórias* (2007), *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2008) e *Os Transpa-*

rentes (2012). Refletir sobre a ficção de Ondjaki é uma tarefa desafiadora, tendo em vista a diversidade de gêneros e as relações intertextuais. Considera-se que a afinidade profícua em sua literatura é o matrimônio entre prosa e poesia.

Para elucidar como a linguagem manifesta-se de lirismos na prosa do autor serão apresentadas análises das narrativas mencionadas. A literatura de Ondjaki é confeccionada de matéria lírica, por isso, infância e memória são temas privilegiados, como em *Quantas madrugadas tem a noite* (2010), sobre isso, o autor diz: “Gosto de estar preso na infância e sei muito mal desprender-me de lá. Mais das vezes acaricio lembranças, nuvens esbranquiçadas nas chuvas da minha memória [...]”. (ONDJAKI, 2010, p. 103). Evocar a infância não é característica própria da literatura de Ondjaki. A infância é um tema presente na literatura de vários escritores angolanos e de temporalidades diferentes.

Carlos Ervedosa considera que desde os escritores do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, encontram-se, com frequência, as “evocações da infância associadas a um sentimento de profundo amor à terra natal [...] paraíso perdido da infância e pela sua antiga cidade, que fora o cenário desses tempos”. (ERVEDOSA, s/d, p. 92). A infância, e com ela, o enfrentamento de uma série de conflitos que acontecem na cidade, aparece na literatura de Luandino Vieira, como em *A cidade e a infância*, e também na literatura de Manuel Rui, como em *Quem me dera ser onda*. A infância é um mote usado inclusive para driblar a censura

da época e denunciar a violência colonial e os conflitos de ordem política que afetam o homem angolano.

Roberta Guimarães Franco (2016) elabora um estudo da infância baseado em três obras da literatura angolana, produzidas em temporalidades distintas: *A cidade e a infância* (1960), de Luandino Vieira, que tematiza a infância, os conflitos histórico-cultural e raciais entre colonizador/colonizado e as transformações da cidade de Luanda na década de 1950; *As Aventuras de Ngunga* (1972), de Pepetela, que destaca os conflitos da guerra de independência no interior e a infância órfã do herói que sonha ser guerrilheiro; e *Bom dia, Camaradas* (2000), de Ondjaki, que retorna a Luanda como espaço privilegiado da literatura contemporânea e tematiza a infância no tempo pós-independência, dos conflitos da guerra civil e os rumores das primeiras eleições eleitorais de 1992. De acordo com a pesquisadora, a relação que cada autor estabelece em suas obras com a história de Angola se dá de forma diferente, devido ao tempo e ao espaço que cada escrita está inserida. Conforme Franco,

O livro de Luandino Vieira tem como lugar de eleição as fronteiras internas da capital de Angola, e suas histórias evidenciam as transformações de Luanda ocorridas na segunda metade da década de 1950. A narrativa de Pepetela tem como cenário o interior do país, massacrado pela guerra de independência, e o seu tempo é o tempo da própria guerra. Por último, o livro de Ondjaki apresenta uma Luanda bastante

distinta da de Luandino Vieira, a narrativa recua ao passado, ao primeiro período de guerra civil, guerra esta que só se vai fechar em 2002. Assim, Luandino e Pepetela lidam com as mudanças do presente, enquanto Ondjaki busca, na memória, pessoal e coletiva, o material para as suas narrativas. (FRANCO, 2016, p. 22).

Bom dia, camaradas é o primeiro romance de Ondjaki que se observa uma incursão da linguagem pela memória. Em escrita bem-humorada e na perspectiva da criança, o escritor propõe uma viagem por meandros da memória do protagonista, e sucessivamente, da história contemporânea de Angola. Nas percepções sensíveis de Ondalu (o narrador), o leitor é conduzido pela cidade de Luanda, o cenário para as histórias imersas no contexto sócio-político das décadas 1980-1990. Os conflitos são abordados em linguagem lírica, com vivências e peripécias do narrador e suas relações afetiva/familiar e social. Franco (2016) afirma que *Bom dia, camaradas* faz uma releitura do passado no viés da memória e apresenta intensa ligação entre autobiografia e ficção. Para a autora,

Sua releitura tem a própria infância como filtro e, nesse sentido, é impossível não lembrarmos as questões que envolvem a autobiografia e, conseqüentemente, a memória. [...] *Bom dia, camaradas*, apresenta um forte cunho autobiográfico, não só pela sua narrativa, mas por uma série de textos e/ou referências de diversa ordem, como entrevistas

do autor, sua apresentação do romance na orelha do livro etc. [...] O texto se torna, desse modo, uma importante fonte para que se considere a intersecção autobiografia e ficção, tanto na presente obra, como em outros trabalhos do autor. (FRANCO, 2016, p. 40).

No romance, a escola é o espaço de convivência coletiva preferido do menino Ondalu, pois é um lugar para trocas de experiências entre alunos e professores, como o convívio com mestres cubanos que os ensinam valores fundamentais para a vida, solidariedade humana e espírito revolucionário, num país em processo de construção da nacionalidade. As relações literatura, memória e história apontam comprometimento social visto que a ficção propõe reflexões sobre fatores contextuais de Angola. Porém, o fardo pesado da história torna-se mais leve por ser narrado na perspectiva do olhar da infância. Verifica-se elementos da história nas memórias do protagonista, como a presença dos cubanos, afirma Franco, já que “o país recebeu auxílio do exército cubano, além de um número considerável de médicos e professores”. (FRANCO, 2016, p. 43). Com os mestres, as crianças aprendem que a escola, além de espaço de construção de saberes, é também espaço de resistência, pois elas são a esperança de futuro no país, para se construir uma nação mais justa, conforme enfatizado no discurso do camarada professor Ángel, descrito no fragmento:

Sobre todo, queríamos decirles, a ustedes que no son más que niños angoleños, a ustedes que son alumnos de una escuela, y a ustedes que son nuestros amigos, que la lucha, la revolución, nunca termina; la educación es una batalla. Sus opciones de formación, bien sean profesores, mecánicos, médicos, operários, campesinos...también esa opción es una batalla, una elección que cambia el rumbo de vuestro país. Ustedes, concretamente este grupo, así como otros de su clase, son niños inteligentes, bien educados, tienen espíritu revolucionario y les hemos visto trabajar por el bien colectivo, bien sea a la hora de dar una explicación a un compañero, bien a la de ayudar al profesor a controlar los trabajos de casa. (ONDJAKI, 2014, p.108, itálicos do texto).

A maior parte do tempo que Ondalu está em casa encontra-se na companhia do camarada António, cozinheiro da família. O mais-velho é mais que um cozinheiro. Ele é amigo e confidente do protagonista. Interrogar o passado é atividade preferida que suscita a curiosidade do menino, pois gosta de dialogar e fazer provocações ao camarada António. As conversas evocam o tempo que não vivenciou, mas por ser uma criança curiosa e que frequenta escola sabe que António pode lhe fornecer relatos do passado, porque viveu no tempo que Angola foi administrada por colonizadores portugueses. O narrador provoca o cozinheiro para saber como foi a vida dos angolanos no tempo da colonização, mesmo que já tenha para si uma opinião formada sobre o assunto, como pode-se ver no trecho:

Mas, camarada António, tu não preferes que o país seja assim livre?, eu gostava de fazer essa pergunta quando entrava na cozinha. [...] O camarada António respirava primeiro. Fechava a torneira depois. Limpava as mãos, mexia no fogo do fogão. Então, dizia: – *Menino, no tempo do branco isto não era assim...*

Depois, sorria. Eu mesmo queria era entender aquele sorriso. Tinha ouvido histórias incríveis de maus-tratos, de más condições de vida, pagamentos injustos, e tudo mais. Mas o camarada António gostava dessa frase dele a favor dos portugueses, e sorria assim tipo mistério. (ONDJAKI, 2014, p.11).

No discurso de António, o passado (colonial) significou um tempo de ordem, contudo, tanto a ficção quanto a história indicam que prevaleceu diversas formas de injustiça e violência sobre os nativos/colonizados, que durante séculos foram obrigados a manter a máquina colonial com a força do trabalho. A expropriação de riquezas do país era usada para manter o poder do colonizador na terra e inclusive sustentar a metrópole. No romance, o cozinheiro representa o assimilado pelo fato de que seus discursos são a favor da política colonialista, principalmente porque considera que no tempo “do branco” foi bom para os angolanos. Veja no fragmento:

– *Mas, António... Tu não achas que cada um deve mandar no seu país? Os portugueses estavam aqui a fazer o que?*

– *Ê!, menino, mas naquele tempo a cidade estava mesmo limpa...tinha tudo, não faltava nada...*

– *Ó António, não vês que não tinha tudo? As pessoas não ganhavam um salário justo, quem fosse negro não podia ser diretor, por exemplo...*

– *Mas tinha sempre pão na loja, menino, os machimbombos funcionavam...* – ele só rindo.

– *Mas ninguém era livre, António... não vês isso?*

– *Ninguém era livre como assim? Era livre sim, podia andar na rua e tudo...*

– *Não é isso, António – eu levantava-me do banco. – Não eram angolanos que mandavam no país, eram portugueses... E isso não pode ser...*

O camarada António aí ria só. (ONDJAKI, 2014, p. 12-13, *itálicos do texto*).

A ideia de liberdade, no tempo colonial, para o narrador, não é a mesma para o cozinheiro. Para António, o fato de não faltar comida à mesa e transporte na cidade são sinais de fartura. E liberdade, para ele, significava não estar impedido de andar livremente pelas ruas de Luanda, enquanto para Ondalu, nova geração que tem acesso à escola e ao pensamento crítico, liberdade é o povo angolano ser sujeito da sua própria história e responsável pela administração do seu país. As relações entre passado (tempo colonial) e presente (pós-independência), na narrativa, notam-se nos diálogos das personagens principais que representam duas gerações, o menino/novo e o cozinheiro/velho.

A personagem António representa uma geração de an-

golanos que cresceu sem acesso à educação escolar e viveu “no tempo do branco” para servir, por isso dificilmente teria condições intelectuais para compreender o processo de colonização e muito menos enfrentar o colonizador. Curioso e atento, o narrador destaca-se pelas percepções críticas. Ondalu não aceita opinião alheia. Ele é sedento de estórias, ação que configura na ficção uma forma de trazer para o leitor reflexões sobre as relações passado e presente. O garoto Ondalu vive cercado de boas amizades e segue atento aos ensinamentos dos professores María e Ángel, que com outros cubanos, principalmente soldados e médicos, estão em Angola fornecendo suporte para que o país tenha condições de assegurar o poder político e se reerguer depois da independência. A convivência com os mestres oportuniza a Ondalu e aos amigos de classe conscientizarem de que a escola é lugar de encontros, aprendizagens, amizades, despedidas e também configura espaço de resistência, como se vê no recorte abaixo:

[...] A camarada professora María nos abraçava com tanta força. Antes de sairmos, eu ainda não tinha conseguido dizer nada, mas quando o camarada professor Ángel me apertou a mão e disse *la lucha continúa!*, aquilo saiu-me da boca:

– Camarada professor... Eu sei que tudo que o camarada professor disse da revolução é verdade, e que... o mais importante é sermos verdadeiros... – e não consegui dizer mais nada. (ONDJAKI, 2014, p. 123).

Na literatura de Ondjaki, a guerra (guerra civil) é comparada a um fantasma adormecido que hora ou outra desperta e assombra a lembrança dos que conviveram de perto com o monstro. Para as crianças que presenciaram a violência no cotidiano, o assunto da guerra é constante, inclusive, é tema da vida diária, das redações escolares, desenhos artísticos em sala de aula, noticiários de rádio e TV. A mutiladora realidade da guerra assombra os sonhos e desfaz a esperança de paz em Angola, como se observa no recorte abaixo:

É impressionante, eu costumava observar isso nas provas de EVP desde a quarta classe, toda a gente desenhava coisas relacionadas com a guerra [...] Isso da guerra, das armas, também porque todo mundo já tinha visto e alguns até já tinham disparado pistolas, originava grandes conversas na hora do intervalo sobre esses temas quentes. [...] Guerra também aparecia sempre nas redações [...] Guerra vinha nos desenhos, [...] vinha nas conversas [...] vinha nas pinturas de parede [...] vinha nas estigas [...] vinha nos anúncios de TV [...] e até vinha nos sonhos [...]. (ONDJAKI, 2014, p. 126-127).

O romance *Bom dia, camaradas* é estruturado em duas partes. Na primeira, ganha destaque as descobertas e aventuras de Ondalu, da convivência com os pais, com as irmãs e com o camarada António, praticamente ‘da casa’, já que dedica os dias de trabalho na organização e preparação de refeições

diárias da família, conforme descreve Ondjaki: “O camarada António fazia lá as atividades da cozinha, sorria, mas ficava calado. [...] Eu atrapalhava a livre circulação pela cozinha, além de que aquele espaço pertencia só a ele”. (2014, p. 12). A cozinha é o espaço privilegiado para trocas de sabores e saberes entre Ondalu e António. Já velho, o cozinheiro traz no corpo o peso de uma vida inteira dedicada a servir. Antes, ao patrão/colonizador, depois, à família do narrador. A diferença é que na casa de Ondalu ele é livre para dizer o que pensa, apesar de pouco discurso. António representa um coletivo de angolanos que não teve acesso à escola, não por ausência de vontade, mas por que não teve incentivo da administração colonial. Ter acesso à educação era considerado passaporte para ideias subversivas, portanto era necessário manter os angolanos na ignorância. Sem qualificação profissional, restou-lhe o cansativo trabalho doméstico, ou seja, continuou servindo a outro patrão depois da independência, sem romper com a cadeia social de servidão, designada aos que não têm acesso à educação escolar.

A personagem Ondalu é filho de servidores públicos e tem rotina estabelecida, como acordar cedo, tomar café da manhã com a família, fazer os deveres de casa, almoçarem juntos depois que as irmãs chegam da escola, ouvir noticiário com os pais e seguir com a mãe para a escola, no turno da tarde. O pai é servidor do ministério nacional e a mãe professora, como se vê no recorte: “O camarada João era motorista do ministério. Como o meu pai trabalhava no ministé-

rio ele ajudava nas voltas da casa. Às vezes eu aproveitava a boleia e ia com ele para a escola”. (ONDJAKI, 2014, p.13). Ele é uma criança privilegiada pela condição econômica da família, que possibilita aos filhos terem acesso a condições básicas de desenvolvimento humano, pois como ele mesmo diz: “Eu e ela tínhamos aula à tarde, ela porque era professora e eu porque era aluno”. (ONDJAKI, 2014, p. 25). O fato de residirem na capital permite ao menino ter acesso à vida moderna e ao ‘progresso’ social, por exemplo, acesso à educação, apesar de conviverem com falta de abastecimento de alimentos, por causa da guerra, e a precarização de serviços de água e luz elétrica.

A estrutura do romance é organizada em duas partes, na primeira, pode-se definir como narrativa de encontros, e na segunda, de despedidas. As despedidas configuram um processo natural da vida, de crescimento humano e de maturidade para o protagonista, como as despedidas dos amigos da escola, que no ano seguinte podem não retornar; a dos professores cubanos, que voltam para Cuba após finalizarem a missão de apoio político e humanitário aos *compañeros* angolanos; e a partida definitiva da vida do camarada António, conforme recorte abaixo, que deixou saudades e boas lembranças do tempo de infância:

Vi, na varanda, a minha mãe conversar com uma senhora de lenço preto na cabeça. [...] Cumprimentei, *bom dia*, e então vi a cara da senhora: era a mulher do camarada António.

[...] – *O camarada António morreu hoje de manhã...* – mas depois a minha mãe não conseguiu falar mais. (ONDJAKI, 2014, p.130-131).

Na segunda parte, a narrativa valoriza as experiências do narrador de boa convivência do tempo de infância, mas também significa um processo de mudanças na vida de Ondalu e no contexto histórico-político do país. O relato é permeado de reflexões subjetivas e de indagações que partem de vivências memorialísticas em um contexto marcado por conflitos. O modo de narrar o romance constitui uma experiência poética, porque a realidade é interpretada pelos olhos da infância. Dessa forma, Ondjaki produz uma escrita sensível e prazerosa, que apesar da violência da guerra, chega com a leveza da voz da infância. Ao finalizar o romance, o narrador relata os murmúrios da chegada de um possível tempo de mudanças, ou o “eclozir de um novo ciclo” na história do país com as tentativas de negociações para o Acordo de Paz, assim, descreve, “[...] a água faz ‘eclozir um novo ciclo’, enfim, ela queria dizer que a água faz o chão dar folhas novas. Então pensei: ‘Epá... E se chovesse aqui em Angola toda...?’”. (ONDJAKI, 2014, p. 133). A esperança de um novo ciclo não significou ponto final na história dos conflitos bélicos em Angola. Apesar de haver um conjunto de incertezas sobre o futuro do país, o romance deixa para o leitor uma mensagem de esperança quando o protagonista inicia um novo ciclo de vida com a juventude.

3.1. EXPERIÊNCIAS ENTRE MIÚDOS E MAIS-VELHOS

- Ché, miúdos, vocês trouxeram o vento.
- Vamos só embora, ainda os mais-velhos vão nos ralhar de já estar a escurecer quase depressa.

(ONDJAKI, 2009, p.17).

Na literatura de Ondjaki, infância e memória são temas recorrentes. A memória está relacionada com a tradição e é considerada a mais épica de todas as faculdades, de acordo com o pensamento de Walter Benjamin, como “remiscência que funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração [...] ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si”. (BENJAMIN, 1994, p. 211). A narrativa oral, património cultural da tradição, é entendida pelo teórico como uma dimensão utilitária para a vida. Por isso é que o narrador benjaminiano é um sujeito que tem histórias para contar e sabe dar conselhos. A literatura angolana valoriza a oralidade como um traço cultural associado à identidade.

No romance *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2009), o autor atribui voz ao menino narrador, que relata um conjunto de lembranças do tempo de infância, repletas de brincadeiras pelas ruas de terra da cidade de Luanda, passeios em quintais alheios na procura de frutas e fugas da casa das avós com primos e amigos para saborearem manga

com sal. Tais ações acontecem com frequência na casa das avós; conforme a narrativa: “A AvóNhé regava as plantas, os arbustos e as árvores com um fiozinho de água que aparecia às terças e quintas-feiras. Regava a goiabeira e a figueira, a árvore de sape-sape, as rosas, a palmeira e a mangueira”. (ONDJAKI, 2009, p. 11). A literatura do autor valoriza a experiência coletiva, conferindo destaque às crianças e aos velhos, às crianças como sujeitos em fase de crescimento, descoberta e curiosidade sobre o mundo que as rodeiam, e aos velhos, provedores de sabedoria e conhecimento adquirido no percurso da vida.

As representações da infância na literatura de Ondjaki associam-se há um tempo de alegrias, celebrado de amizade, coletividade e recordações da vida em Luanda. A cidade é o espaço das ações, como pode-se ver na narrativa: “O sol enorme, que aparecia ali tão perto, mergulhava a ferver na água do mar. Se calhar é por isso que a água aqui em Luanda é tão quentinha nas praias”. (ONDJAKI, 2009, p. 14).

A infância não é perspectivada na visão de um narrador adulto, que recorre à memória, mas é a criança, como protagonista das estórias, que narra, por isso oferece para o leitor as suas versões de acontecimentos bons ou ruins que se passaram em Angola. A paridade velho/novo contracena na ficção por meio da convivência entre crianças e avós destacando a relação basilar de experiências em família, como pode-se verificar no fragmento da narrativa:

A Avó Agnette fazia entrar num abraço todos os miúdos netos que nós éramos, nem sei como conseguíamos caber naquela cama, mesmo sendo de casal, uma cama não foi feita para tantos netos ao mesmo tempo. Ela cantava músicas de fados lentos e adaptados para nós dormirmos, e ninguém dormia. Contava estórias malucas da amiga dela, Carmen Fernandez que tinha ficado grávida uma vez mas tinha parido um enorme saco de formigas que lhe picavam dentro da barriga, a segunda vez que ficou grávida acabou por ter um bebé, mas que tinha cabeça e asas de pássaro e, como a janela estava aberta, fugiu a voar. A Avó disse que a Carmen Fernandez tinha medo de engravidar a terceira vez, mas nós não adormecíamos mesmo assim. (ONDJAKI, 2009, p. 26).

No romance, a arte de narrar confere destaque a oralidade como matéria viva e atualizada na língua do cotidiano, assim, convoca os mais-velhos, com a sabedoria, que intercambiam experiências com os mais-novos, fornecendo-lhes relatos sobre o passado (do tempo da guerra), que se converte em estórias.

Se o advento do romance na tradição ocidental nasceu da experiência subjetiva do homem solitário, aprisionado em si mesmo, na literatura angolana, Ondjaki valoriza experiências coletivas. Sua ficção não apresenta um eu sozinho enclausurado em conflitos de ordem psicológica, o que existe são conflitos de ordem sócio-histórica e política que afetam o coletivo. Os narradores ondjakianos narram no

plural, portanto, há sempre uma voz narrativa que fala sobre (nós), evidenciando a pluralidade da vida, como pode-se ver no fragmento:

O CamaradaBotardov ria à toa. E olhava para a AvóAgnette que não sabia bem onde olhar. Nós não saíamos dali, gostávamos de assistir àquelas cenas como se fosse novela ao vivo. [...] O português angolano do CamaradaBotardov era mesmo muito engraçado, mas nós tínhamos conseguido decodificar. (ONDJAKI, 2009, p. 24).

Quem narra a estória de construção do Mausoléu – estrutura destinada a receber os restos mortais do primeiro presidente angolano, Agostinho Neto, no bairro PraiaDoBispo – é um menino esperto e inteligente que rela as peripécias da convivência entre miúdos e mais-velhos, como segue: “Tudo aconteceu muito perto da casa da minha AvóAgnette, mais conhecida na PraiaDoBispo por AvóDezanove. Foi num tempo que os mais-velhos chamam de antigamente”. (ONDJAKI, 2009, p. 8). A designação temporal *antigamente*, encontrada na literatura do ficcionista, é uma denominação de intenção poética utilizada para recorrer ao passado, que no português angolano entende-se como uma forma própria de dizer “era uma vez”. Quando o narrador faz uso dessa palavra mágica, abre na narrativa a chave da memória do tempo de infância, conforme pode-se conferir no fragmento nomeado “Troca de cartas entre o autor e a escritora Ana Paula Tavares”:

Convoco memórias distorcidas para inventar estórias, exerço o direito de atribuir falas aos sonhos – mesmo os que não tenham sido bem assim. porque eu sou este que crê em gritos azuis, em explosões com papagaios-pipa a esvoaçarem numa noite escura de Luanda. continuo convocando as crianças para me falarem de suas crenças em céus bailarinos. continuo escutando estórias para dar a ler a história...[...] a infância é abismal nos seus segredos e magias; não é a séria astrologia que me interessa mas o manto de poesia que as estrelas libertam. [...] apenas vou reunindo vozes como brilhos num céu que às vezes me sucede demasiado escuro – estou certo que sabes o que me refiro. assim vou cruzando os dias, inventando o tempo, tecendo as vozes, reinventando as impossíveis constelações. (ONDJAKI, 2009, p.184).

É na oralidade que o escritor busca o material linguístico que concede à narrativa o tom de contação para a estória do Mausoléu, construído durante a infância do narrador. O segredo é seguir “escutando estórias para dar a ler a história”, afirma o narrador. A troca de cartas (sempre ao final das obras) no plano ficcional entre Ondjaki e a poeta Ana Paula Tavares configura um espaço que se destina a conversas poéticas. O autor cria esse espaço na obra para dialogar (em tom lírico) com a conterrânea, que em resposta, afirma:

A tua carta arde-me lentamente nas mãos e a queimadura é doce, como quando lembramos um tempo antigo sem raiva e

um sorriso doce inicia o riso da nossa alma. Todos nós somos de um lugar, como de uma infância (estou a citar, como já deste conta), mas para se ser de um lugar e de uma infância, é preciso escrevê-la, ensinaram os antigos (de Platão a Avó-Catarina) e não há poema, semba ou prosa muito afinada que possa fixar o gesto e a palavra igual à daqueles que viveram, passaram por lá, escutaram os sons, tocaram o mar. Só assim a palavra pode surgir tão conforme às regras do dizer e tão fiel às normas do lugar. (ONDJAKI, 2009, p.185).

A ênfase concedida aos espaços da infância e a relação afetiva construída entre vizinhos caracteriza uma ideia de grande família na literatura angolana, vale dizer que representa uma família extensiva que vai muito além da ascendência biológica. A ficção demonstra que todos se conhecem no bairro/cidade de infância do narrador, que sempre têm alguém que sabe dar conselhos e também informações sobre a vida alheia, porque a vida no bairro é coletiva. As personagens compartilham relatos, momentos e experiências, seja ao dividir um lanche, o café da tarde ou uma boa estória, conseguem reunir família, amigos e vizinhos. A extensiva relação afetiva se consolida de solidariedade, pois um ajuda o outro no tempo difícil da guerra e de constantes faltas de abastecimento de alimentos em Luanda. No romance, Avó-Catarina é uma velha misteriosa que veste preto diariamente representando o luto a todos os filhos (da terra) angolanos perdidos na guerra:

Na nossa varanda poeirenta, a AvóCatarina, irmã da AvóAgnette, aparecia devagar vestida de preto no antigo luto dela e os cabelos branquinhos como algodão fofo.

– Ainda de luto, dona Catarina? – perguntava a vizinha DonaLibânia.

– Enquanto a guerra durar no nosso país, comadre, todos os mortos são meus filhos. (ONDJAKI, 2009, p. 11).

O romance segue uma linearidade cronológica em linguagem humorada que adota o ritmo da memória. Para Ondjaki, “Acho que as lembranças são cócegas invisíveis que ficam dentro das pessoas. Eu quando me lembro dessas coisas começo a rir sozinho [...]”. (ONDJAKI, 2009, p.131). A memória é o fio condutor para as histórias que se passam na cidade de Luanda e a mais famosa é a da construção “da famosa obra do Mausoléu”, monumento erguido por operários angolanos e soldados soviéticos para receber os restos mortais do camarada presidente Agostinho Neto.

O camarada VendedorDeGasolina podia dormir muito durante o serviço porque a bomba nunca tinha gasolina. [...] Do outro lado da bomba, estavam as gigantescas obras do Mausoléu, um lugar que andavam a construir para guardar o corpo do camarada presidente AgostinhoNeto, que andava estes anos todos bem embalsamado por uns soviéticos craques nessa arte de manter uma pessoa ainda com bom aspecto de se olhar. (ONDJAKI, 2009, p. 9).

Além do romance *AvóDezanove e o Segredo do Soviético*, outra obra de Ondjaki que confere destaque à infância é a coletânea de contos/estórias *Os da Minha Rua* (2007). A obra é composta de vinte e duas (22) pequenas histórias (construídas na interseção ficção e autobiografia) que narrram as experiências do menino Ndalu e amigos, vizinhos, avós, tios e professores. O uso do plural no título e na voz narrativa marca a preferência dos narradores ondjakianos, que escolhem a terceira pessoa para narrar estórias e vivências do tempo da infância, como se vê no trecho: “Nós, as crianças, vivíamos num tempo fora do tempo, sem nunca sabermos dos calendários de verdade”. (ONDJAKI, 2007, p. 59). Pode-se dizer que “antigamente” é um tempo preferido, que permite aos narradores fazerem incursões no passado/história, extraindo dele materialidades para a literatura, como no conto *O último carnaval da vitória*, texto que faz inferência à novela *Quem me dera ser onda*, do angolano Manuel Rui. Veja no trecho:

A vida às vezes é como um jogo brincando na rua: estamos no último minuto de uma brincadeira bem quente e não sabemos que a qualquer momento pode chegar um mais velho e avisar que a brincadeira já acabou e está na hora de jantar. A vida afinal acontece muito de repente – nunca ninguém nos avisou que aquele era mesmo o último Carnaval da Vitória. (ONDJAKI, 2007, p. 59).

Apesar de existir nos relatos dos narradores marcas da violência deixada pela guerra civil angolana, a ficção de Ondjaki demonstra que conflitos históricos, políticos e sociais, que afetam o ser humano, podem ser tratados com lirismo, humor e sinais de esperança. A técnica de criar meninos narradores, que escrevem as suas versões da história (de Angola), permite ao autor tratar com certa leveza assuntos de teor político. A sua literatura não tem a ‘contaminação’¹⁷ da experiência, como na escrita de Pepetela. Em contraposição à severidade do olhar realista do conterrâneo, Ondjaki produz uma escrita em estado de infância, não no sentido de imaturidade, mas na forma como brinca com a linguagem, fazendo da língua material para experiências lúdicas.

17 No Prefácio do livro *Ficção e História na Literatura Angolana: o caso de Pepetela* (1993), Inocência Mata afirma que a literatura de Pepetela e a de sua geração está contaminada por opções pessoais advindas de opções dramáticas que muitos tiveram que fazer na vida, ou seja, lutar ou não lutar contra a situação colonial, como nas palavras de Pepetela, “A minha geração foi privilegiada por ter tido que fazer opções dramáticas. [...] Por ter de fazer esse tipo de opções (lutar ou não lutar contra a situação colonial, pegar em armas ou trabalhar no exílio frio, desertar ou continuar num exército de ocupação colonial, etc., etc.), a literatura da minha geração está “contaminada” por essas opções pessoais. Daí o socorrer-se do passado para pensar o presente e perspectivar o futuro, daí o interesse pelos problemas que fracturaram a sociedade, daí a ligação quase indispensável com o facto político. Os meus livros não podiam ser excepção”. (PEPETELA, In: MATA, 1993, p.12).

3.2. NAS PEGADAS DA LÍNGUA

“Avoavam à volta dela, aterravam nas janelas e voltavam ao avoo. Só elas faziam barulho; só se ouvia o barulho delas”. (ONDJAKI, 2016, p.12).

As narrativas de Ondjaki que mais conferem destaque ao engenhoso trabalho com a linguagem são *Quantas Madrugadas Tem a Noite* (2010) e *O Assobiador* (2016). Nelas, a palavra é lapidada como joia preciosa que significa a matéria principal de invenções poéticas, como se vê no trecho: “Pouca inventice, transformo só o material para lhe dar forma, utilidade. [...] gosto muito disso – acreditar no impossível das palavras, lhes maltratar no português delas, [...] E sonhar!. (ONDJAKI, 2010, p. 103). Ressalta-se que a literatura do autor lança voos à infância e à memória retirando-lhes a matéria de efabulação, revisita a tradição oral, a cultura e a história, além de tecer diálogos com outros gêneros culturais, como a música, o cinema e a telenovela brasileira.

Odorico Paraguaçu é uma personagem que aparece com frequência na literatura do autor quando a intenção é cometer exageros no uso da língua e com isso exercer o efeito humorístico no texto. Veja no fragmento: “[...] E logo-logo vais entender que, afinal, aparência não é tudo, já dizia o kota Odorico, as *iludências aparudem!*”. (ONDJAKI, 2010, p. 58). Odorico é personagem consagrada na telenovela brasileira

e que tem trânsito livre em várias narrativas do escritor angolano. Foi criado pelo dramaturgo e novelista baiano Dias Gomes, que nasceu no teatro e imortalizou-se na televisão¹⁸. No recorte, pode-se ver a menção a Odorico: “[...] Então passa lá mais uma birra, vamos *lubrificar a locomotiva falatória*, como dizia o kota Odorico”. (ONDJAKI, 2010, p.19). Além da maturidade intelectual e o prazer artístico que a literatura do autor proporciona, percebe-se também a função¹⁹ de despertar o efeito do riso no leitor.

A experiência lírica com a linguagem ganha destaque em *Quantas madrugadas tem a noite*, narrativa que valoriza a oralidade e propõe diálogos principalmente com a escrita de Luandino Vieira, Guimarães Rosa e Manoel de Barros. A intenção é inventar uma nova língua que desvia das normas do português oficial herdado do colonizador, como fez Luandino, e por isso, o autor dedica o romance

18 José Dias afirma em *Odorico Paraguaçu, O Bem-amado de Dias Gomes: História de um personagem larapista e maquiavelento* que essa personagem talvez seja um dos mais longevos na cena brasileira. A peça de Dias Gomes – *Odorico, o Bem Amado* ou *Uma Obra do Governo* – foi escrita em 1962 e encenada pela primeira vez em 1969, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco; virou especial de televisão em 1964, no programa *TV de Vanguarda* exibido pela TV Tupi; tornou-se a primeira novela exibida a cores em rede nacional, em 1973 na Rede Globo para virar um tempo depois seriado de sucesso, exibido por cinco anos, de 1980 a 1984. [...] Um tanto acanhado no início de sua carreira no teatro, Odorico acaba chegando ao auge de sua contundência na televisão. Na figura deste tirano tomou corpo todo escárnio por um comportamento social que o autor repudiava e que, através do humor, pretendia mostrar ao público, apesar de ainda assim ter sido alcançado, por diversas vezes, pela *tesoura* da censura. *O Bem Amado*, em sua alusão irônica, transformou-se aos poucos, pela assiduidade com que freqüentou os lares dos brasileiros, no retrato do político a quem Dias Gomes permitiu que o povo castigasse, mesmo que apenas através do riso”. (DIAS, 2009, p.11).

19 CANDIDO, A. **A literatura e a formação do homem**. In: Remates e males. Campinas, IEL/Unicamp, 1999 (p.81-90).

a João Vêncio (“*esta estória é muito pra ti, João Vêncio*”), personagem criada por Luandino Vieira em *João Vêncio: os seus amores*.

No capítulo intitulado “A outra margem” a narrativa dialoga com o conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa: “Quer dizer, a morte é sempre um de-repente, vamos fazer mais como então?, agora estamos aqui, daqui a bocadinho já podemos estar do outro lado do rio [...]”. (ONDJAKI, 2010, p.19). O romance é narrado em primeira pessoa por um narrador em estado de embriaguez, sedento de cerveja e boas histórias, que afirma ter visitado Manoel de Barros no Brasil, veja no fragmento:

Isso me aconteceu, avilo. Aquela poesia tava então a me aguar, palavras do chão, como ele dizia, o kota era dado a uns bichismos, é isso mesmo, não tem outro termo, aí entendi: combustível do lápis dele era baba de lesma. Tás a rir?, é porque não tavas lá: poesia dos pirilampos, das moscas, até as palavras *merda e foder* ele inclui lá, meu, não há porque maneirismos, isso-não-se-diz e aquilo-não-se-escreve, o que vier veio, mesmo como um gajo se vem, assim ele se vinha: poesia dele, sangue dele: o kota tinha o nome puramente posto, com ó no Manoel só pra chetear, um camba meu lhe alcinhou kota, se você fores em Angola, ficas já Manel do barro!

yá, assim foi, Brasil, e as palavras dele – isso sim me impressionou, palavras que ele ouvia de nós, deixava na boca dos tabacos e não pedia licença pra nos cuspir as nossas próprias

palavras. Poesia, muadiê?, poesia é a beleza de te cuspirem em cima e ainda te porem os lábios a rir. Aguentas?.

(ONDJAKI, 2010, p.112).

A ficção de Ondjaki dialoga principalmente com a literatura produzida em língua portuguesa e valoriza a produção nacional quando faz referências à literatura dos seus antecessores. O autor angolano tem publicações poéticas que tecem relações com a poesia de Manoel de Barros, como nas obras *Materiais para confecção de um espanador de tristezas e Há prendisajens com o xão (o segredo húmido da lesma & outras descoisas)*. Acerca do diálogo proposto pelo autor com outras literaturas, a pesquisadora Hérica Pinheiro afirma que:

É inevitável perceber a importância dos autores brasileiros na formação de Ondjaki. Seus poemas delineiam universos da literatura brasileira como no poema “*De Adélias e Prados*”, em que o poeta destaca as ressonâncias literárias da poeta Adélia Prado e do escritor Raduan Nassar. Sem preocupação com o gênero, Ondjaki cerca a experiência do cotidiano tão ao gosto desses autores, e assim, capta o lirismo configurado pelos seus universos poéticos. (PINHEIRO, 2011, p. 87).

Em *Há prendisajens com o xão (o segredo húmido da lesma & outras descoisas)* o autor diz que a poesia de Manoel de Barros chegou por intermédio da poeta angolana Ana Paula Tavares, “num acaso adestinado, me passou um mano-

el de barros para eu viajar” e que apesar de “distante, me ensinou a tanta importância do chão: que deve ser promovido a almofada, mas ele sobre nós”. (ONDJAKI, 2011, p. 8). Para elucidar o diálogo da poética do autor com a de Manoel de Barros, será citado, como exemplo, o primeiro poema, intitulado “Chão” (*palavras para manoel de barros*).

apetece-me des-ser-me;
reatribuir-me a átomo.
cuspir castanhos grãos
mas gargantadentro;
isto seja: engolir-me para mim
poucochinho a cada vez.
um por mais um: areios.
assim esculpir-me a barro
e re-ser chão. muito chão.
apetece-me chãohe-ser-me. (ONDJAKI, 2011, p. 9).

O poema enfatiza o diálogo com a poética de Manoel Barros, um exemplo disso é quando indica as miudezas que compõem a grandeza da vida em associação ao princípio humano na palavra bíblica. Na literatura de Ondjaki, lirismo é uma linha de força, isso porque, para ele, “[...] a poesia não se faz, se vive; a poesia não se procura diariamente, se encontra tipo arco-íris: ou há ou não há [...]”. (ONDJAKI, 2010, p.114). Em *Quantas madrugadas tem a noite* a narrativa persegue os rumores da língua ignorando o português

oficial, como o narrador, ela também se embriaga depois de beber na fonte da oralidade. Veja o fragmento:

Avilo, desculpa tanta filosofia, o que tenho é sede mesmo. Num tenho dinheiro, num vale a pena te baldar. Mas, epá, vamos só desequilibrar umas birras; sentas aí, nas calmas, eu te pago em estória, isso mesmo, uma pura estória daquelas com peso de antigamente, nada de invencionices de baixa categoria, estorietas, coisas dos artistas: pura verdade, só acontecimentos factuais mesmo. A vida não é um carnaval? Vou te mostrar alguns dançarinos, damos e damas, diabo e Deus, a maka da existência. (ONDJAKI, 2010, 12).

O narrador (contador de histórias) é um boêmio que se apresenta ao interlocutor/leitor e diz que a preocupação central das histórias é “a maka da existência”, com isso a narrativa afirma compromisso com o gênero romanesco ao centralizar o tema da existência humana. O romance valoriza o efeito lírico das palavras e a linguagem é uma personagem central. Na prosaafiada de bar, o narrador envereda pela oralidade, mistura português com quimbundo e introduz no texto palavras da Língua Inglesa oralizada. O efeito da mistura, no plano da linguagem, resulta no sentido poético das histórias da vida cotidiana, como no recorte: “[...] dos casos bem humanos, dos fenômenos que não controlamos, o que aparece de repente e nos vai mudar – revelar”. (ONDJAKI, 2010, p. 43). A simbologia da sede na narrativa não signifi-

ca apenas sede de líquidos (ngalas/birras/cervejas), mas de linguagem, que embriaga narrador e interlocutor/leitor. Veja no trecho:

Manda só vir mais umas birras então. Num tem maka, eu aqui me comprometo a te embalar na rede das palavras, nosso mar, nossa canoa, nós dois – nossa amizade nesta mesa de contar os misosos da vida, travessia nas lágrimas das nossas cervejas, aqui, nos olhos e na boca da noite. (ONDJAKI, 2010, p. 42).

Contar os “misosos” da vida significa recorrer à tradição oral e com isso afirmar compromisso com a identidade e matrizes da literatura tradicional angolana²⁰. Carlos Ervedosa diz que na catalogação da literatura tradicional angolana, feita pelo missionário Héli Chatelain, o *mi-soso*, constitui a primeira classe de gêneros que incluem histórias tradicionais de ficção e devem conter algo de maravilhoso, de extraordinário e de sobrenatural. Para o autor, “Quando personificam animais, as fábulas pertencem a esta classe, sendo estas his-

20 Carlos Ervedosa afirma que três nomes se destacam quanto ao trabalho de etnografia e o estudo aprofundado do português e do quimbundo, em recolhas da literatura tradicional angolana: o missionário suíço Héli Chatelain, Óscar Ribas e Carlos Estermann. “A literatura tradicional dos povos de Angola, literatura que, pelo desconhecimento da escrita, se tem transmitido, perpetuado e enriquecido oralmente ao longo das sucessivas gerações, sob a forma de contos, lendas, fábulas, provérbios e adivinhas. Ela possui, tal como a música, a dança ou a escultura, uma função social milenarmente estabelecida, mas acusava já, em variados aspectos uma evolução, quer de forma, quer de tema, acompanhando as transformações sócio-económicas por que vão passando as estruturas das sociedades tribais sob o influxo das novas formas de vida”. (ERVEDOSA, s/d, p.7).

tórias, na língua quimbunda, geralmente chamadas de *mi-soso*”. (ERVEDOSA, s/d, p. 8). Portanto, além de dialogar com as literaturas de Língua Portuguesa a ficção de Ondjaki se alicerça às bases da literatura tradicional angolana sob o influxo de novas formas estéticas.

No romance, o elemento sobrenatural nota-se na estória da “kota das abelhas e o caso do Cão”, uma mulher viúva que mora numa grande casa na companhia de um Cão e que depois de abater a abelha rainha tornou-se a única rainha da colmeia, como no recorte: “O caso do cão primeiro, quer dizer, não vou poder falar do Cão sem falar da dona também, mas supondo: o Cão, que não era um cão, mas *o Cão*, uma besta, grande animal de magonha e sono [...]”. (ONDJAKI, 2010, p. 12-13). A presença da oralidade no texto é um elemento importante de resistência na cisão ao uso da língua do colonizador. Rita Chaves (2005, p. 27) considera que “as fontes da oralidade constitui-se em uma energia dominante nas relações culturais de Angola”. Como a literatura de Luandino Vieira e Boaventura Cardoso, a ficção de Ondjaki também destaca o vigor artístico no uso da língua e incorpora elementos da oralidade nas estórias como marcas de resistência ao português padrão. A regra é minar a soberania da Língua Portuguesa trazida pelo colonizador e criar uma nova língua (literária) aclimatada à terra angolana. A literatura de Ondjaki dialoga com a escrita de autores de países de Língua Portuguesa e pode-se verificar no fragmento da narrativa.

[...] Como disse o kota Guimas *o medo é a ignorância num momento muito agudo*; [...] as formigas evitam dormir pois assim acordam mais cedo, hora do fermento do pão, mas-sambalas da kota Tavares [...]; Num será que o cágado do kota Pepe apanhou bitacaia numa das quatro patas e está assim coxo no caminhar, vintinovevintinha, pisa com jeito? (ONDJAKI, 2010, p. 112, 167, 179, 184).

Na nota de capa do romance, Paula Tavares afirma que a escrita de Ondjaki persegue os rumores da língua e que um livro para ser grande constrói-se de muitas linguagens: “Assim faz Ondjaki. Persegue o rumor da língua e transforma-a no lugar de encantamento onde a vida se resolve. Persegue e paga tributo a Manoel de Barros, Guimarães Rosa, mas é sobretudo a Luandino (...)”. Também em *O Assobiador*, no espaço destinado “Troca de cartas entre o autor e Ana Paula Tavares a propósito de *O Assobiador*”, a poeta tece elogios ao escritor pelo hábito de praticar Manoel de Barros, veja o recorte:

Não percas esse hábito saudável que adquiriste ultimamente, que é o de praticar Manoel de Barros, que tão carinhosamente desarruma a linguagem para livrar as palavras do seu estado de dicionário e escrever de novo partituras para pássaros em voo rasante pela vida. Assim falava, como sabes, João Vêncio, segundo o kota Luandino e o nosso mais-velho o “Seu Vieira”, para os amigos, Pe. António Vieira, para os menos íntimos. (ONDJAKI, 2016, p.129).

O Assobiador é uma novela narrada em terceira pessoa que apresenta elevado desempenho estético da linguagem e diz sobre a história de um forasteiro misterioso que chega a uma pacata aldeia habitada majoritariamente por velhos. Também são personagens um padre, um louco, um coveiro, uma jovem e uma tropa de burros, que vivem livres na aldeia. A cada dois anos, o povoado recebe KeMunuMunu, um Caixeiro-Viajante, que vem de longe e traz na bagagem estórias e mercadorias que intercambiam com os habitantes. A ordem é quebrada com a chegada do forasteiro, que altera a rotina e fica conhecido pela arte do assobio.

Na narrativa, ganha destaque espaços de convivência coletiva, como a praça e a igreja, lugares de encontros diários dos moradores para prosearem e, também, colocarem os boatos em dia, como a chegada misteriosa de um homem, que se instala na igreja, com o consentimento do padre e espanto dos fiéis, conforme fragmento da obra:

Chegou em Outubro, ao mesmo tempo que as chuvas compridas e silenciosas daquela aldeia. Os cabelos caíam-lhe pelos lados magros da cara, a roupa estava totalmente ensopada e pesada, os olhos mal se abriam de tanto espanto [...]. Provou a água, a sua realidade molhada, e sentou-se à porta da igreja. [...] Pousou o saco nas escadas. Olhou, ainda com esse olhar molhado, as pombas que circundavam a igreja. Avoavam à volta dela, aterravam nas janelas e voltavam ao avoo. [...] Entrou na igreja com um passo miúdo, sem fazer barulho. Era

de manhãzinha e já tinha acontecido a primeira missa. [...] A beleza da arquitetura, a luz filtrada pelos vitrais, a manhã e o momento, a ausência do padre, fizeram-no começar o assobio. Descobriu, ao fim da primeira música, que se tratava de um dos melhores sítios do mundo para assobiar melodias. (ONDJAKI, 2016, p.11-12).

O mistério do assobiador consiste em não revelar a sua face dando a conhecer através do assobio. Se na história a melodia é a arte que o forasteiro lança mão para seduzir o público, na narrativa, é a sonoridade das palavras e o lirismo que captam o leitor, permitindo a experiência sensorial como resultado de combinações fonéticas, como no fragmento abaixo, que produzem efeitos no texto:

KeMunuMunu estava nervoso porque os seus frasquinhos não deviam estar tanto tempo ao relento; KaLua perto do imbondeiro numa observação frenética, Dissoxi a milhas dali, todo este remoto de ânsia prontíssimo a eclodir quando o Padre abriu as portas de par em par, e os sinos se puseram paulatinamente a repousar. (ONDJAKI, 2016, p.102, grifos nosso).

No fragmento, a sonoridade (e com ele o assobio) resulta da combinação de fonemas bilabiais (b, d, p, t) que também proporcionam o efeito lírico no texto. A palavra torna-se matéria de poesia nas mãos do escritor/poeta que investe na missão de inventar mundos através da literatura.

A experiência sensorial é inclusive reforçada com a presença de instrumentos sonoros, por exemplo, o badalar de sinos que ecoam pela aldeia anunciando a hora da missa, como pode-se ver no trecho: “Finalmente os sinos dançavam no vaivém gostoso e ultramatinal de suas embaladas puxadelas”. (ONDJAKI, 2016, p.101). Durante as missas, a melodia fica a cargo do assobiador, que escondido, assobia e desperta efeitos positivos na memória dos que ouvem: “A cantoria do início da missa foi realizada pelo próprio Assobiador, de um sítio escondido mas habitualmente escolhido para surtir o pretendido efeito”. (ONDJAKI, 2016, p.103).

Misteriosa também é a partida do assobiador, que seguiu o curso da vida sem deixar vestígios da sua identidade. A sua passagem na aldeia resultou em transformações no modo de vida dos habitantes, despertando-os a amar mais e a se libertar de certas regras que tolhem a vida. A magia do assobio encantou os habitantes e também atraiu para a cúpula da igreja diversas espécies de pássaros, como pombos, pardais e andorinhas, que simbolizam liberdade. “[...] A música, em assobio simples, recriava um novo universo dentro da paróquia e todos os corações da assistência – padre, pombos, andorinhas, o mundo!”. (ONDJAKI, 2016, p.13). Portanto, a principal imagem de liberdade no texto é também o voo poético das palavras que conferem destaque à narrativa.

CAPÍTULO IV

PREDADORES: LITERATURA, HISTÓRIA E POLÍTICA

“E desde já previno, este não é um livro policial, embora trate de uns tantos filhos de puta”.

(PEPETELA, 2008, p.13).

Se nos primeiros romances de Pepetela observou-se que a utopia impulsionou a luta de libertação e o nascimento da nação angolana, em *Predadores* predomina a escrita da distopia, quando a crença na sociedade liberta e de maior igualdade transforma-se em desilusão. Apesar de consecutivas mudanças temporais, o romance confere destaque ao contexto pós-independência, tempo que parece não haver mais lugar para utopias e o que domina são relações de poder. Nesse novo tempo é o poder do dinheiro que move as personagens de ficção a defenderem interesses pessoais e contas secretas em paraísos fiscais. A origem etimológica da palavra “predadores”, provém do latim *praedator*, aquele que rouba, que saqueia. O termo é conhecido na Biologia, quando se refere à animais, que na natureza se alimentam de outras espécies e têm estratégias violentas. No plano da ficção, o romance apresenta a história de personagens que destroem seus semelhantes, utilizando-se

de artifícios fraudulentos, e a violência desse tipo de ação atinge o tecido social.

Predadores narra a história de ascensão econômica do protagonista Vladimiro Caposso e destoa de outros romances do autor por não se tratar de disputas travadas em selvas do mayombe ou nas savanas africanas. O espaço é o cenário urbano, Luanda, centro do poder político e econômico, de modo que o poder se manifesta através do dinheiro, elemento de desejo que corrompe indivíduos sedentos de acúmulo de capital e que em grande maioria exercem funções públicas na sociedade. Chama a atenção do leitor o fato de ser nominado no plural, indicando que a narrativa se trata de mais de um predador, portanto, é uma história de personagens de poder que possuem características predatórias e que se utilizam de artimanhas violentas para se sobreporem a outros com menos ou nenhum poder econômico. Na escalada do poder, é a história dos mais fortes contra os mais fracos.

No romance, merece destaque os elementos narrativos tempo e espaço. Sobre o espaço, Luanda é o centro das ações, tendo em vista que se trata de principal meio urbano que acontece importantes tomadas de decisões de segmentos ligados a vários setores da sociedade, como o político e o empresarial. Quanto ao tempo, a função é situar o leitor no tempo da História de Angola, como pode-se ver, no enunciado:

Qualquer leitor habituado a ler mais que um livro por década pensou neste momento, pronto, lá vamos ter um flashba-

ck para nos explicar de onde vem esse Vladimiro Caposso e como chegou até o que é hoje. Desenganem-se, haverá explicações, que remédio, mas não agora, ainda tenho fôlego para mais umas páginas sem voltar atrás na estória, a tentar a História. (PEPETELA, 2008, p.13).

O tempo da narrativa não segue a linearidade cronológica, persegue uma sucessão de acontecimentos históricos e políticos que perduram trinta anos no contexto da história de construção da nação angolana, de 1974 a 2004. 1974 é o ano que antecede a independência política do país, impulsionada pela Revolução dos Cravos²¹, que determinou o fim do regime salazarista na terra lusitana. O percurso temporal compreende os períodos pré-independência, de libertação do domínio colonial, posteriormente os conflitos internos da guerra civil pós-independência, na disputa por poder político entre movimentos nacionalistas, seguido de dois anos após o Acordo de Paz (2002), que finda os conflitos armados. São trinta anos de história, perspectivada na visão de um olhar crítico e investigativo sobre Angola.

Considerado um socialista utópico, Pepetela faz da literatura arma de combate que dispara críticas sobre a política angolana, principalmente ao tempo do “socialismo esquemático”, que minou a utopia e conduziu a nação ao violento sistema de corrupção que se instalou em diversos setores

21 A Revolução dos Cravos ocorreu em Portugal, em 25 de Abril de 1974, e determinou o fim do regime salazarista.

administrativos do Estado e acarretou à população intensas desigualdades sociais. O “socialismo esquemático” (princípio ideológico distorcido) é um termo que se encontra na literatura do autor, quando se refere a distorção do socialismo de base marxista-leninista, que norteou o projeto político do MPLA durante a luta pela libertação de Angola.

Quanto ao tempo histórico, que data a temporalidade de cada capítulo, a função é situar o leitor no tempo da História e que a ficção apanha do contexto. Portanto, literatura, história e política são os pilares da estética pepeteliana. Pode-se situar o romance no conjunto das narrativas denominadas *metaficção historiográfica*, por se tratar de ficção que faz da história elemento de conhecimento sobre o passado, e de questionamento de versões da história. O conceito é abordado por Linda Hutcheon (1991), que teoricamente discute a metaficção historiográfica como poética do pós-modernismo.

No passado, literatura e história constituíram dois ramos do conhecimento humano ligados à mesma árvore do saber. Com o tempo aconteceu a separação que as tornaram disciplinas distintas. A escrita da história e da ficção mantém relações muito próximas, elas se distinguem na estrutura, mas que obtém a força na verossimilhança. Assim, literatura e história são construções linguísticas que não fazem parte da mesma ordem do discurso, tampouco da mesma estrutura de escrita.

De acordo com Linda Hutcheon, a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis, pois “em várias ocasiões, as duas incluíram em suas elásticas

fronteiras formas como o relato de viagem e diversas versões daquilo que hoje chamamos de sociologia”. (HUTCHEON, 1991, p. 143). A autora define *metaficção historiográfica* como ato de reescrever a história. Portanto, entende-se que são romances que indefinem a linha de separação entre ficção e história. São formas artísticas que compõem na estrutura maneiras de narrar o passado, incorporando informações da história à estrutura ficcional. Para a autora, “A metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico”. (HUTCHEON, 1991, p. 152).

É nesse sentido que se traz as contribuições teóricas da autora para refletir sobre *Predadores*: por ser um romance construído na intersecção literatura e história, que incorpora na ficção versões da história para questionar o passado, reescrevendo o passado de Angola dentro de um novo contexto. O romance não tem a pretensão de legitimar a História, mas de colocá-la como problema. Hutcheon afirma que na metaficção historiográfica o passado/história chega por meio da representação com a linguagem.

O pesquisador Silvio de Almeida Carvalho Filho (2015) faz leituras críticas do romance, abordando as relações literatura e história e tem como enfoque as relações de poder. Segundo o autor,

Nós, os historiadores, temos de admitir que, em determinados assuntos, “a literatura possa ser também considerada como uma leitora privilegiada dos acontecimentos históri-

cos”. Realizando essa tarefa, *Predadores* foi construído como uma verdadeira metaficção historiográfica; em outras palavras, um romance, autorreflexivo, que se apropriou de fatos históricos, ensejando uma releitura crítica do passado e do presente. A sua ficção teve como paradigmas os grupos sócio-políticos, as ideologias e as grandes questões sociais mais prementes, havendo forte homologia entre ela e o acontecido. (CARVALHO FILHO, 2015, p. 120-121).

O romance *Predadores* é estruturado com base na alternância de duas histórias: a do protagonista e anti-herói Vladimiro Caposso, na trajetória do interior para a capital em busca de ascensão social, poder e dinheiro; e histórias de eventos apanhados do contexto, que compõem um quadro temporal de trinta anos no cenário histórico-político contemporâneo de Angola. A ficção de Pepetela tem raízes na experiência de vida do sujeito escritor e a História é o campo do saber privilegiado para intercâmbios com a literatura. A escrita do autor não faz dissociação entre literatura, história e política e tais segmentos epistemológicos formam a base romanescas pepeteliana. Conforme a pesquisadora Inocência Mata,

Pepetela, escritor de profissão e historiador pela contaminação por que perpassa a Sociologia na actividade de “narrar” a sociedade, confessa-o quando confrontado sobre a operatividade da sua estratégia recorrente de textualização do passado

e assume a sua “consciência sociológica”, ao afirmar que escolheu Sociologia para ser escritor e que estuda a sociedade angolana para escrever. (MATA, 1993, p. 132).

Pode-se afirmar que *Predadores* é a narrativa da distopia. O romance é uma espécie de continuidade de *A Geração da Utopia*, no sentido de problematizar as relações de poder na sociedade angolana. A diferença é que, no primeiro, a juventude angolana foi movida a lutar pela libertação, acreditando na utopia de uma sociedade diferente, enquanto, no segundo, o que predomina é a corrupção e a crença no poder do dinheiro como forma de ascensão econômica. Mesmo antes de *A Geração da Utopia*, Pepetela já aponta em outros romances a disputa por poder e a corrupção de indivíduos ligados ao sistema de governo. Ao abordar a literatura de Pepetela, o moçambicano Mia Couto entende que a escrita do amigo constrói Angola em suas múltiplas faces no processo de construção utópica da tão sonhada nação para todos, com a sabedoria e o rigor crítico de quem conhece os desdobramentos da utopia convertida em desilusão. Para o autor,

Angola foi mudando, experimentando a ferro e sangue os interesses de quem troca nações como fonte de lucros. De todas as vezes que fui encontrando Pepetela fui sentindo como o seu orgulho se ia convertendo em mágoa, a esperança se ia, de quando em quando, confrontando com a desilusão. Como

o tempo parecia desutopiar gerações. Mas ele, o Pepe, é a geração de si mesmo. Há nele qualquer coisa que resiste, como se fosse o caroço de uma alma mais profunda, que não se esmorece nem se esgota. Angola pode sangrar, sob o roubo dos seus recursos e a agressão dos seus inimigos. Angola pode estar perdendo soberania. Mas essa outra Angola, aquela que os livros de Pepetela consagrou, essa Angola resiste sob o olhar vigilante do seu grande coração. Essa soberania do escritor nada nem ninguém subjugará. (COUTO, 2009, p. 84).

O romance *Predadores* inicia-se na década de noventa (setembro de 1992) e, como se pode ver no recorte, em clima de eleições políticas: “[...] estamos numa campanha política que mais parece o recomeço de uma guerra acabada há pouco”. (PEPETELA, 2008, p. 13). Os três primeiros capítulos situam o leitor no ano das primeiras eleições democráticas e fim do monopartidarismo em Angola. Com a transição de República Popular de Angola²² para República de Angola realizaram as primeiras eleições legislativas e presidenciais em 1992, com o objetivo de escolher um presidente e uma legislatura para governar o país. O clima tenso das disputas eleitorais concentra-se na oposição de duas forças políticas que pleiteiam o poder, o MPLA e a UNITA. Na narrativa, o narrador diz que:

22 O historiador angolano Alberto Oliveira Pinto (2017, p.744) afirma que a I República ou República Popular de Angola compreende o período de 1975 a 1991.

A polícia governamental acusaria a UNITA, esta se defende-
ria, dizia ser manobra política para a desmoralizar antes das
eleições, o partido no poder, o MPLA, aproveitava imediata-
mente para relembrar outros crimes cometidos pelos rivais, a
polémica se instalava e ninguém ia investigar coisa nenhuma
[...] Todos os dias havia agentes abatidos a tiro nas ruas da
cidade, por razões políticas ou não [...] Se a UNITA ganhasse
o poder, teriam as cabeças em risco e todos eram conscien-
tes disso. Aliás, Luanda quase inteira tinha a mesma opinião.
Bastava ver o olhar tenso que os populares deitavam aos sol-
dados da UNITA, descaradamente fardados de verde e ar-
mados ostensivamente com bazukas em qualquer esquina da
cidade ou então de Kalashnikov mas com o peito medalhado
com metálicos diagramas, como qualquer terrorista suicida.
Viam-se por todo o lado, parecendo armada invasora pronta
a tomar o poder, enquanto se vendiam os carros do exército
governamental a preço da chuva, até mesmo os blindados,
numa debandada total. (PEPETELA, 2008, p.11-12, 28).

Nas disputas eleitorais quem ganhou as eleições foi o
MPLA, que inclusive permaneceu no poder. As eleições de-
mocráticas foram um acontecimento que marcou nova fase
na conjuntura política angolana, contudo não significou o
fim dos conflitos armados entre o MPLA e a UNITA, que não
aceitou o resultado eleitoral e declarou guerra ao partido rival,
mergulhando Angola em mais uma sangrenta guerra civil que
perdurou pelos próximos dez anos. A eclosão de uma segunda

guerra (1992-2002) dividiu Angola em dois cenários. Uma urbana, que seguiu governada pelo MPLA e instalou suas bases em Luanda, o centro do poder. E a outra rural, com cidades, vilarejos e populações massacradas com saques e mortes cometidos pelo exército da UNITA, que se mantêm com apoio econômico de forças sul-africanas e americanas para financiamento bélico. O conflito que inicia o romance narra o cruzamento de duas histórias, de amor e política, o crime passionai cometido pelo protagonista e o clima tenso que toma conta da população durante as eleições, conforme descrição:

Grande discurso patriótico, o país a mudar de cara, pela primeira vez eleições, o fim da economia planificada e do regime de partido único, origem de todos os males na sua entendida cabeça, uma mobilização nacional e internacional formidável para as eleições e ele fala em sair, em não participar? [...] Ligou o rádio do carro e havia uma discussão política. Era a nova moda no país, os debates na rádio e na televisão. Tudo feliz com a liberdade de opinião de repente conquistada, muito disparate se dizia mas não importava, era a democracia. (PEPETELA, 2008, p. 21, 27).

De acordo com Oliveira Pinto (2017), até acontecer de fato as negociações internas e mediações externas para as primeiras disputas eleitorais legislativas e presidenciais foram poucos meses de paz provisória, entre 1991 e 1992, quando Angola experimentou uma reanimação comercial em vários

setores sociais. As eleições sucederam entre os dias 29 e 30 de setembro de 1992 e a esperança do povo angolano, depositada na democracia, logo é convertida em desilusão, quando a guerra civil é retomada.

A ficção demonstra que no tempo de confrontos decorrente da guerra civil, famílias que têm poder e dinheiro saem temporariamente de Angola, enviam os familiares para Portugal ou para países da Europa com medo dos conflitos pós-eleições. Sobre isso, Pepetela descreve: “A família ia embora amanhã, para Portugal. Depois de haver eleições e conforme as coisas corressem, então podiam voltar. [...] Os aviões para o estrangeiro iam cheios”. (2008, p. 19-20). A retirada do país em conflito não é um fato ocorrido somente na família do empresário Vladimiro Caposso, que viajam para Portugal enquanto sucede os preparativos eleitorais, mas também importantes dirigentes políticos e familiares saem de Angola durante essa fase, como descrito no fragmento que segue:

Há meses que os responsáveis e gente com algum dinheiro tinham posto as famílias a bom recato [...] – Acabo de me despedir do ministro Gonçalves que arranjou uma providencial consulta médica urgentíssima em Londres, teme-se uma doença grave, claro... E o general Arlindo já partiu para Paris, também tratar umas enxaquecas horríveis que não o deixam pensar a sério na reorganização das novas forças armadas. E o Andrade, e o Fontes... uma boa parte do governo já está fora. (PEPETELA, 2008, p. 20, 23).

Portugal, Paris, Londres e Brasil estão na lista dos países preferidos pela elite angolana, para viagens turísticas a estudos ou a negócios. A elite que dispõe de poder e dinheiro, como empresários e dirigentes políticos ligados ao governo, preferem acompanhar os desdobramentos eleitorais de fora do país. Enquanto Angola se prepara para dar um importante passo rumo à democracia, a classe dirigente assiste do exterior os acontecimentos com medo de conflitos armados pós-eleições.

Outro evento de teor histórico que merece destaque no romance é a referência ao ano de 1974, ano da Revolução dos Cravos, que determinou mudanças no cenário político, tanto na metrópole (Portugal) quanto na colônia (Angola). Na ficção, é esse o evento que salvou a personagem Sebastião Lopes de servir no exército colonial e de lutar contra os filhos da terra. Assim descreve Pepetela: “O golpe de Estado em Portugal salvou-o da difícil escolha entre o conformismo e a deserção”. (2008, p.72). Sebastião Lopes era um intelectual revolucionário, que acreditava na revolução proletária e permanecia fiel à ideologia marxista-leninista. Há um capítulo que recua no tempo e narra os eventos que tomaram conta da agitação popular em Luanda em 1974. Um dos acontecimentos de destaque é a chegada dos guerrilheiros do MPLA a Luanda, que vindos de bases nas matas instalam uma delegação do movimento na capital, conforme verifica-se no fragmento da narrativa:

Essa rua, uma tranquila artéria sem grande vulto num calmo bairro residencial de vivenda de dois pisos, tinha ganho importância nacional de um dia para o outro. Até tinha mudado de nome, se passara a chamar a rua da Delegação. Os encontros agora eram combinados entre amigos, às 6h da tarde na rua da Delegação, ou mais directamente, em frente da delegação. Com a vinda dos guerrilheiros que tinha combatido pela independência e a instalação da sua representação ali, tudo tinha mudado, como se o eixo da gravidade da cidade se tivesse espantosamente deslocado numa noite, aquela noite em que os libertadores, depois do comício feito no popular bairro Rangel, para ali foram jantar. (PEPETELA, 2008, p. 66-67).

A movimentação do campo para a cidade, após a chegada dos guerrilheiros, toma conta da agitação urbana em ruas e bairros da capital e a população ficou ávida pelas “estórias heróicas dos libertadores” que haviam combatido os colonizadores e lutado pela libertação. Houve também os que buscavam notícias de amigos ou familiares, integrantes da guerrilha, tensos para saber se permaneceram vivos ou se foram mortos na luta. Alberto Oliveira Pinto (2017, p.737) afirma que “a 8 de Novembro de 1974, sob a liderança de Lúcio Lara, o MPLA também inaugurava a sua delegação em Luanda, na Vila Alice”. O romance retoma um evento da história como acontecimento ficcional, inclusive inserindo Lúcio Lara como personagem na narrativa. Lúcio Lara (Lúcio Rodrigo Leite Barreto de Lara) é considerado um dos artífices da luta pela

independência de Angola. Ele foi dirigente histórico e membro fundador (ao lado de Agostinho Neto) do MPLA. Na ficção, o camarada Lúcio Lara é o responsável de presidir o primeiro comício do movimento independentista que conseguiu proclamar a independência e assumir a direção do poder. Pe-petela, descreve esses fatos no fragmento abaixo:

O Rangel deveria ser a delegação principal, assim fora decidido e por essa razão ali fizeram o primeiro comício, Lúcio Lara gritando pela Independência Completa e o povo gritando Poder Popular, mas a prática e não a vontade dos homens puxou o centro do poder para o asfalto, deixou o musseque Rangel para delegação secundária e se postou na Vila Alice como sede. Logo então alguns cépticos teimosamente esquerdistas resmungaram, começam a capitular às delícias do capitalismo, Vila Alice é um bairro pequeno-burguês detestado pelas massas populares, esse MPLA nunca fará a revolução proletária. (PEPETELA, 2008, p. 67).

Em tom de ironia, o narrador aponta desvios ideológicos do partido, por exemplo, se afastar dos ideais socialistas. O fato de o centro do poder sair do musseque para ser instalado em bairro de asfalto evidencia afastamento do povo e aproximação de benesses capitalistas. Motivados com base em ideais marxista-leninistas, o MPLA obtém apoio de países do bloco socialista, como a União Soviética (URSS) e Cuba. Grande parte da intelectualidade angolana se identi-

fica com o MPLA, partilhando da construção ideológica do partido, motivados pela transformação de realidade colonial em nação liberta, orientada por princípios socialistas.

Silvio de Almeida Carvalho Filho (2016) afirma que a URSS combatia o capitalismo em seus pontos fracos, as colônias, atacando o seu primordial instrumento, o imperialismo²³. Para o autor,

Além disso, foi justamente nesta década (1960) que se iniciou a luta pela libertação em Angola e o apoio da URSS ao MPLA, cuja aproximação ideológica explicava a grande repercussão da literatura angolana nesse Estado. (CARVALHO FILHO, 2016, p. 47).

A formação intelectual de poetas e escritores angolanos em países socialistas contribuiu para desenvolver, na litera-

23 Conforme o autor, nas décadas de 1960 e 1970, inúmeros escritores debruçavam-se sobre o estudo do marxismo ou do mundo socialista. “Encontramos o escritor e presidente da República Agostinho Neto, raciocinando a realidade angolana a partir da luta de classes, ou Pepetela, empregando expressões de economia política, tais como “mais-valia” e “proletariado”. [...] A formação e a posição ideológica política radical de alguns escritores foi possível, também, a partir da literatura de abordagem marxista ou, pelo menos, progressista. [...] A influência dos poetas politicamente progressistas na intelectualidade literária indicou-se pela leitura cerimoniosa de poesias de Maiakovski, Nicolás Guillén e Pablo Neruda, durante o ato de fundação da União dos Escritores Angolanos. [...] O desabrochar explícito do marxismo-leninismo nas páginas literárias condizia perfeitamente com a evolução da adoção dessa ideologia pelo MPLA ao longo do tempo. Durante os anos anteriores à Revolução dos Cravos de 1974, o MPLA caminhava gradativamente para tornar seus os propósitos postulados por aquela doutrina. Após a independência, esse movimento possuía condições para, oficialmente, adotar, em outubro de 1976, o marxismo-leninismo, inclusive denominou a nova nação de República Popular de Angola”. (CARVALHO FILHO, 2016, p. 36-37).

tura, ideias politicamente progressistas. Também foi fundamental posições ideológicas de luminares da *Negritude*, como do martinicano Aimé Césaire e do senegalês Léopold Sédar Senghor. Além da URSS, destaca-se o protagonismo de Cuba no processo de consolidação da nação angolana. O país cubano forneceu auxílio político e ajuda humanitária principalmente na fase de reconstrução nacional após a descolonização. No romance, quem presta os primeiros socorros ao ex-guerrilheiro e mutilado de guerra Simão Kapiangala é um médico cubano, quem devolveu-lhe a vida quando perdeu as pernas e um braço na explosão de uma mina terrestre no campo de batalhas.

Kapiangala, injusto e ingrato, esqueceu o nome do milagreiro médico cubano e nem guardava dele boas recordações, apenas associava à memória do terapeuta a falta das pernas e do braço, como se o doutor tivesse alguma culpa de ser obrigado a cortar os fragmentos de ossos que tinham sobrado da explosão. Não foi o único ingrato em relação aos cubanos que aqui deram o sangue e até os ossos em todos os terrenos [...]. (PEPETELA, 2008, p. 167).

Retomando a função do tempo no romance, outro episódio de destaque referente a 1974 é a saída de portugueses e angolanos da terra por causa da aproximação da independência, como na história do comerciante Sô Amílcar, que retorna para Portugal. Conforme Pepetela, “Muitos

portugueses e angolanos tinham começado a abandonar o país desde o ano passado, quando reconheceram a inevitabilidade da independência”. (2008, p. 86). O clima na terra é de pânico e aqueles com alguma economia escolheram sair em razão da instabilidade econômica e política causada pela guerra civil entre os principais movimentos de libertação (MPLA, UNITA e FNLA), que disputavam, segundo Pepetela, posições de poder, como pode-se conferir no trecho: “E a guerra que estourou entre os movimentos de libertação aumentou o pânico e as filas de embarque. [...] a terra estava de facto a ferro e fogo”. (2008, p. 87). O MPLA, a UNITA e a FNLA são movimentos nacionalistas que lutaram pela libertação de Angola e se rivalizaram pelo poder. No trecho, “Depois das independências há períodos de instabilidade. Mas no nosso caso é pior por haver três movimentos de libertação que rivalizavam pelo poder”. (PEPETELA, 2008, p.70), pode-se ver o clima de instabilidade instaurado, levando o comerciante português a decidir apressar o retorno à terra natal.

Sô Amílcar é um branco, alcunhado “fubeiro de musseque”, denominação pejorativa atribuída aos pequenos comerciantes portugueses que no período colonial tiveram má fama por não serem justos em transações comerciais, e ainda alguns por ser informadores da PIDE. Sô Amílcar vive sozinho em Angola. A família retornou para Portugal porque não suportou as agruras da terra angolana, quente e propiciadora de doenças, no entendimento de lusitanos,

como no trecho: “Vivia sozinho, a mulher tinha ido para a Europa anos atrás com as três filhas, cansada de tanto calor e paludismo, até tinha ficado verde e o fígado em papa com as febres, dizia ele”. (PEPETELA, 2008, p. 86). O português é dono de um pequeno comércio que atende a população pobre do bairro Marçal com vendas de artigos variados, como farinha, fubá e peixe seco. Pepetela, assim descreve:

[...] um balcão de madeira separando os clientes dos produtos e estes reduzidos a alguma comida onde pontificava a fuba e o peixe seco, mais umas latas de azeitonas e de conservas, insecticidas e produtos de higiene, uma verdadeira loja de fubeiro de musseque. [...] A loja servia uma população pobre, mas não era realmente de musseque. Havia pois brancos e mulatos que se abasteciam lá, além dos negros morando ali à volta. (PEPETELA, 2008, p.76-77).

Os anos 1974 e 1975 configuram tempo de mudanças, instabilidades e de conflitos. A independência é o acontecimento celebrado que marcou a transição para uma nova fase na história de Angola. A euforia da liberdade logo é convertida em aflição para os que assumiram o poder da jovem nação. Os desafios são muitos, como conflitos entre movimentos nacionalistas, que insistem a não reconhecer o MPLA como representante do novo governo, e por isso, rivalizam o poder. Quando é chegada a hora de reorganizar a casa

para colocá-la em funcionamento, o novo quadro gestor²⁴ se depara com uma população majoritariamente analfabeta e pessoas desqualificadas para ocuparem cargos administrativos, vagos com a saída de portugueses e angolanos que desempenhavam funções administrativas durante o governo colonial. 1975 é o ano da conquista da independência e a ficção ilustra com a atuação de Agostinho Neto, personalidade fundamental da história angolana. António Agostinho Neto (1922-1979) é considerado o fundador da nação. O líder político formou-se em medicina em Portugal e foi preso diversas vezes porque esteve ligado à política. Como aconteceu com outros intelectuais do seu tempo ele também foi desterrado para Cabo Verde. Na ficção, o doutor Agostinho Neto tem o apoio de importantes segmentos da sociedade angolana para tornar-se líder da nação.

[...] os tugas vão embora, nós passamos a mandar no país, mas nós quem?, nós mesmos angolanos, não vai haver mais governador-geral mas um presidente da República, eu quero que seja o doutor Agostinho Neto, o nosso chefe, do nosso

24 “Como seria de esperar, uma vez investido partido de poder de um Estado independente – ou, na expressão de Jean-Michel Mabeko Tali, “Partido-Estado” -, o MPLA confrontou-se com enormes dificuldades. Desde logo com a falta de quadros suficientes para assegurar o regular funcionamento dos sectores estruturais do país. A saída abrupta de mais de 90% dos colonos portugueses – os “Tugas” que “bazaram”, como se tornou linguagem corrente – deixara ao abandono os principais serviços públicos: a saúde, a justiça, a educação e a comunicação social. Não foram poucos os enfermeiros promovidos a médicos nos hospitais, os oficiais de justiça que passaram a juizes nos tribunais e mesmo os antigos contínuos que se tornaram professores nas escolas primárias e secundárias. E não faltou ao MPLA capacidade de improvisar.” (OLIVEIRA PINTO, 2017, p. 748).

MPLA, o movimento que luta a sério contra o colonialismo, fazendo como em Cuba o movimento de Fidel Castro, o qual já tinha aprendido do Mao Zedong na China e este do Lenine, da revolução Russa [...]. (PEPETELA, 2008, p.77-78).

O encadeamento de referências históricas a líderes de países socialistas evidencia a relação política e ideológica de Angola com países que manifestaram apoio à revolução angolana, como Cuba e URSS. A figura de Agostinho Neto é projetada tanto no contexto africano, quanto no contexto internacional, pela importante atuação política e demais ações em setores culturais do país. O então poeta, médico e líder político fundou e presidiu o MPLA, partido no qual se tornou primeiro presidente de Angola, no período de 1975 a 1979. Ele é a personagem principal que tem o apoio da população para o cargo de presidente, portanto, é dele a missão de declarar ao povo a independência, na noite de 11 de novembro de 1975, conforme descreve Pepetela, “[...] o discurso de Agostinho Neto e os tiros que foram disparados para o ar festejando, tiros e mais tiros, [...] a fraternidade e alegria se espalhando pelo ar com a liberdade reconquistada”. (PEPETELA, 2008, p. 91). A conquistada da independência política anunciada por essa personagem histórica ficcionalizada no romance redesenha nova fase na história de construção da nacionalidade angolana.

4.1. PERSPECTIVAS DO NARRADOR NO ROMANCE

O narrador é um elemento atuante em *Predadores*. Irônico, participativo, ele conduz o conteúdo narrado em linguagem direta, sem rodeios. A linguagem romanesca é agressiva porque predomina o ponto de vista do protagonista predador. O romance é narrado em terceira pessoa e o narrador é aquele que tem a missão de ordenar o relato, composto de estórias e História, como pode-se ver no recorte: “[...] ainda tenho fôlego para mais umas páginas sem voltar atrás na estória, a tentar a História”. (PEPETELA, 2008, p. 13). Ele faz intromissões, palpita, dialoga com o leitor e participa da história. Sobre a existência teórica do narrador no romance, enfatiza-se que, em reflexões de Silviano Santiago (2002), o que está em questão é a noção de *autenticidade* do relato, de quem narra a partir de uma experiência vivenciada ou de quem narra a partir do que observa. Sobre isso, o autor diz:

As transformações por que passa o narrador são concomitantes com “toda uma evolução secular das forças produtivas”. Não se trata, pois, de olhar para trás para repetir o ontem hoje (seríamos talvez historiadores mais felizes, porque nos restringiríamos ao reino do belo). Trata-se antes de julgar o belo o que foi e ainda o é – no caso, o narrador clássico -, e de dar conta do que aparece como problemático ontem – o narrador do romance -, e que aparece ainda mais problemático hoje – o narrador pós-moderno. (SANTIAGO, 2002, p. 47).

O narrador relata a história de ascensão econômica do protagonista Vladimiro Caposso com base no que observa e faz isso com um olhar de dentro. Ou seja, ele conhece casos e fatos que se passaram na terra angolana da qual pertence. Se para Walter Benjamin o narrador narra a partir da experiência, para Silviano Santiago, o narrador é aquele que narra a partir do que observa. Portanto, o que está em jogo é a arte de narrar na contemporaneidade, tendo em vista que a função do narrador mudou conforme a evolução do romance e, conseqüentemente, da própria arte de narrar.

O narrador pepeteliano é um sujeito politizado, crítico e atento a todos os acontecimentos sucedidos na terra angolana. Quando a intenção é introduzir posicionamentos no romance, que atestam domínio da narrativa, o narrador lança mão de recursos estilísticos para manifestar em primeira pessoa. Ele abre espaços de diálogos com o leitor, marcando o texto com sinais de colchetes, um exemplo disso é o recorte: “[Se houver ocasião, talvez mais tarde se trate dessas árduas e estéreis questões econômicas, com fortes conotações políticas.]” (PEPETELA, 2008, p.43). O narrador esclarece que poderá trazer informações sobre o sistema socioeconômico e político angolano para justificar comportamentos do protagonista.

Em vários capítulos, posiciona-se em primeira pessoa e dialoga com o leitor, ora introduzindo opinião, ora convidando o leitor a fazer reflexões, ora justificando decisões pertinentes à estrutura romanesca. Importante salientar que, em partes do texto, o narrador posiciona-se como escritor.

[Antecipo-me dizendo, estou de acordo com os sempre amáveis leitores, também é puxar demais a corda para esta coincidência, aliás absolutamente inútil para o decorrer da história, a qual poderia acabar da mesma maneira sem esta deriva forçada; é fazer os leitores de parvos, como se na vida essas coisas acontecessem, um personagem encontrar outro na imensidão de um continente que, além de conhecer um país africano sem qualquer relevância na cena mundial, conhece alguém próximo do primeiro personagem, mesmo se apenas próximo por filha interposta. Pois é, por ser exagerado demais é que ponho essa coincidência aqui, *adoro inverossimilhanças, impossibilidades, arriscar ser chamado de excessivo, incapaz de medir conseqüências e mesmo, o pior de tudo num escritor, desleixado*. Nem imaginam como me reconfortam as vossas críticas e maledicências...Por outro lado, escolher um terceiro americano para interferir mais tarde na vida de Caposso, criar-lhe uma voz e um rosto, além de um passado, me parece ser demasiado dispendioso, contrário à conhecida teoria da economia literária, sobretudo neste século e ideologia dominada pelo Fundo Monetário Internacional. Que o diabo decida entre as duas possibilidades.]. (PEPETELA, 2008, p. 199, itálico nosso).

Em diálogos como esse, o interesse centra-se na opinião do leitor, por esse motivo esclarece a decisão de não criar um terceiro americano (além de Suzan e Omar) com voz, rosto e passado para interferir na vida do protagonista. O encontro

das personagens Nacib (angolano) e Omar (americano) em San Francisco torna-se coincidência ligá-los ao protagonista, por isso o narrador considera desnecessário criar uma terceira personagem para interferir na vida de Vladimiro Caposso. Quem cria personagens e dá-lhes vida (com voz, rosto e passado) é o autor, sujeito social. Tais reflexões remetem ao lugar que cabe ao autor no texto, demonstrando que narrador e autor são categorias que em determinados momentos se fundem na narrativa.

Antoine Compagnon (2010, p. 49) considera que o conceito de *intenção* na obra literária é o próprio autor, ponto de partida da explicação literária desde o século XIX, “constituíram o lugar por excelência do conflito entre os antigos (a história literária) e os modernos (a nova crítica) nos anos sessenta”. Posteriormente, com a nova crítica influenciada por autores como Barthes, Foucault e Émile Benveniste, instituiu-se a morte do autor como princípio produtor e explicativo da literatura, elegendo novas categorias interpretativas para compreensão do texto. A linguagem tornou-se matéria exclusiva da literatura, e o leitor, lugar onde a unidade do texto se produz como destino e não mais na origem (o autor). Apesar de novas formulações teóricas terem influenciado a crítica no tocante a interpretação do texto, Compagnon (2010, p. 49) lança dúvidas sobre a tese da morte do autor: “Na realidade, interpretar um texto não é sempre fazer conjecturas sobre uma intenção humana em ato?”. O questionamento do teórico francês indica que é impossível descartar a

presença do autor no texto, principalmente rejeitar a hipótese de que há intenções perspectivadas na voz do narrador. E questiona se o texto literário não é um veículo para se chegar ao autor.

O segundo momento que posiciona como autor na narrativa, palpita sobre a vida de personagens, ciente da necessidade de neutralidade no texto literário, como pode-se ver abaixo:

[Por estas elucubrações de um triste jovem postado numa sonda de petróleo a mais de cem milhas da costa, olhando o mar onde só um peixe voador se avista, nos apercebemos que não é nenhum maluco nem pessoa em estado de choque. Já antes ficou claro, Nacib é alguém extremamente lúcido. O que não o impede de ser enganado, e reforçaria eu sem medo do lugar comum, miseravelmente enganado. *Reforçaria mas não o faço, pois o autor deve ser neutro nos conflitos que as suas personagens criam.*] (PEPETELA, 2008, p. 347-348, itálico nosso).

A intenção é palpitar sobre a vida da personagem Nacib, sugerindo ao leitor que a paixão do jovem pobre pela moça rica o tornou ingênuo e incapaz de perceber que Mireille não tinha nenhum interesse de assumir compromisso amoroso com sujeitos que não pertencessem ao seu círculo social. A única preocupação da jovem era usufruir ao máximo da fortuna paterna, principalmente depois de descobrir uma

conta bancária secreta em seu nome, depositada em um dos paraísos fiscais, em que o pai escondeu parte da riqueza. Salvo as interferências quando o autor marca presença no texto, ressalta-se que o narrador é soberano e tem amplo domínio da narrativa. A ironia é a figura de linguagem predominante que permite fazer insinuações sobre a vida íntima (amorosa/sexual) do protagonista e suas escapadelas noturnas à procura de presas jovens, quase sempre menores de idade, para fortuitas aventuras sexuais. Isso pode ser visto no fragmento abaixo:

[Curiosos, os leitores estão ansiosos por uma descrição da ementa e do que comeu o nosso parzinho. Desiludam-se, aqui não entra publicidade de borla. Foi um jantar ligeiro, como convém a quem tem depois mais a fazer, com base em mariscos, *produto abundando nas nossas famosas águas*, acompanhado dos respectivos vinhos. Mais acrescento, foi jantar internacional, recusados os funjes, cabidelas ou kisakas da tradição.]. (PEPETELA, 2008, p. 65, itálico nosso).

O narrador narra o romance na condição de sujeito da história, por isso ele faz interferências, posiciona-se em primeira pessoa e pertence ao contexto social e cultural angolano. O relato é perspectivado na visão de quem conhece gostos culinários e modos de vida da cultura nacional, demonstrando enraizamento na terra angolana, lugar de onde fala. Tais características evidenciam traços identitários.

Quando a intenção do narrador é criar espaços para diálogos, explicar detalhes da vida de personagens, fazer recuos no tempo ou introduzir argumentos, comunica o leitor, como no recorte: “[Talvez venha a propósito entrar em alguns parcos detalhes sobre as experiências futebolísticas do jovem Caposso, para arrumar uma parte importante e pouco conhecida do seu passado.]”. (PEPETELA, 2008, p. 84). Tais recursos permitem que o narrador recue ou avance com o relato, sempre que a intenção for esmiuçar a vida do protagonista, para explicar ao leitor suas tendências violentas. Ao finalizar cada capítulo, o narrador faz um elo com o capítulo seguinte para que o leitor perceba a continuidade do relato sem se desvencilhar da história. O que muda é a relação com o tempo, como se vê no recorte:

E desde já previno, este não é um livro policial, embora trate de uns tantos filhos da puta. Mais previno que haverá muitas misturas de tempos, não nos ficaremos por este ano de 1992, em que houve as primeiras eleições, *iremos atrás e iremos à frente, mas só quando me apetecer e não quando os leitores supuserem*, pois democracias dessas de dar a palavra ao leitor já fizeram muita gente ir para o inferno e muito livro para o cesto do lixo. (PEPETELA, 2008, p. 13-14, itálico nosso).

Ao iniciar o romance o narrador faz dois esclarecimentos. O primeiro é sobre o gênero e o segundo sobre o

tempo da narrativa. Além disso, afirma que a soberania do relato se encontra sob sua maestria para garantir a ordem cronológica da narrativa e do mundo narrado. Em cada capítulo, ele faz um entrelaçamento da vida das personagens conectando-as ao protagonista. A intenção é expor os artifícios para a ascensão econômica de Vladimiro Caposso, como o enunciado mostra: “Vladimiro Caposso pela primeira vez sorriu, a audácia triunfava sempre, ele sabia jogar com a psicologia do momento, por isso chegara ao ponto de vida onde estava”. (PEPETELA, 2008, p. 13). Em 1970, o jovem Caposso instalou-se em Luanda e nas décadas posteriores (80-90) beneficiou-se de relações “de camaradagens” com indivíduos de poder do bureau político, visto que o intuito era enriquecer através de negócios ilícitos. Desse modo, o narrador conduz o texto amarrando-o ao contexto.

O relato é perspectivado na visão do protagonista. No trecho: “A cabra, a qual não teria outro nome para ele a partir daqui, gemia que nem uma puta a extorquir mais dinheiro a um senil impotente. Nunca com ele tinha mostrado tanto prazer” (PEPETELA, 2008, p.14), destaca-se a linguagem agressiva que traduz o modo de percepção do protagonista sobre os que o cercam e, sobretudo, do mundo.

Há no romance expressões de baixo calão como forma de indicar comportamentos violentos de Vladimiro Caposso e sua personalidade predadora. No trecho que segue, o pro-

tagonista não aceita ser contrariado porque sempre exerceu poder nos espaços sociais, assim vale-se de palavras: “Filho da puta, oportunista de merda, agora armado em fino. [...] Que o pariu, não deixa de ser um grande corrupto. [...] Filho da puta!”. (PEPETELA, 2008, p. 23). Como pode-se ver, a linguagem romanesca opta pela agressividade, como o protagonista. Nesse sentido, percebe-se que o narrador é o elemento mais atuante no romance, por isso sua função é conduzir o leitor na viagem da leitura, como demonstra o recorte que segue:

Agora, com calma, vamos recapitular as coisas pra não ficarem erros para trás. A primeira lembrança foi de logo fazer encolher o estômago ao mais corajoso, viera de luvas desde a casa até o carro, numa cidade em que ninguém usava luvas excepto a Guarda Presidencial em parada. Asneira, esperava que ninguém tivesse reparado, todos distraídos com a carreta. Já a ideia de atribuir o crime à UNITA tinha sido golpe de mestre. De facto foi de pensamento absolutamente frio, estranhamente frio dadas as circunstâncias, que resolveu passar à acção. (PEPETELA, 2008, p. 10-11).

Conforme demonstra o fragmento, o narrador recapitula o *modus operandi* que o protagonista usou para matar a amante predileta Maria Madalena (e seu segundo amante), atribuindo a culpa do assassinato a motivações políticas. As interferências do narrador pepeteliano permitem recordar

técnicas narrativas de Machado de Assis²⁵, considerado mestre construtor de narradores. É importante enfatizar que o recurso estilístico que o narrador lança mão para conduzir o relato é a ironia, considerada base para acontecimentos da paródia e do riso, no entanto, no romance, a ironia não tem a função de proporcionar riso, mas demonstrar escárnio quando aborda as relações de poder para criticar a classe política e a elite arrogante, despreocupadas com a realidade social em Angola.

4.2. DE FUBEIRO DE MUSSEQUE A EMPRESÁRIO MILIONÁRIO

“[...] o senhor continua um fubeiro de musseque. Desculpe, não estou a pretender ofender, apenas digo a verdade. VC nunca permitiria tal afronta a outra pessoa. Fubeiro? Ser tratado da mesma maneira como eram os colonos que vendiam farinha e peixe seco no musseque, como era injustamente tratado sô Amílcar, por exemplo? Ele era um empresário, um capitalista, tinha muito orgulho nisso”. (PEPETELA, 2008, p. 357).

25 Em *Predadores*, observa-se ressonâncias de técnicas narrativas utilizadas por Machado de Assis, como dialogar de perto com o leitor e palpitar sobre a vida de personagens. Por exemplo, seu último romance *Sua Excelência, de corpo presente*, lançado no Brasil pela Editora Kapulana, é narrado pelo próprio protagonista, um ex-presidente e ditador africano, que morto narra a história de sua trajetória de poder deitado em seu caixão: “Estou morto, de olhos cerrados, mas percebo tudo (ou quase) do que acontece à minha volta. Sei, estou deitado dentro de um caixão, num salão cheio de flores, as quais, em vida, me fariam espirrar. As pessoas não sabem que flores de velório cheiram mal? Sabem, mas a tradição é forte e velório sem flores é para pobre. Ora, não somos pobres, dominamos uma nação. Estou morto, no entanto posso escutar, entender os dizeres, mesmo os sussurros e, em alguns casos, adivinhar pensamentos”. (PEPETELA, 2020, p. 11). A chegada do romance angolano ao público brasileiro nos permite recordar o célebre romance de Machado de Assis *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que é narrado por um protagonista em estado fúnebre.

Vladimiro Caposso é uma versão duplicada do angolano Malongo, personagem de *A Geração da Utopia*. É em plena cidade de Luanda do século XXI que o protagonista de *Predadores* age de forma violenta e impositiva, aniquilando suas presas. As ações romanescas desenvolvem por intermédio de sua existência, porém, não é o único predador urbano. Há tubarões mais fortes que ele em Luanda. Para analisar o percurso de ascensão econômica da personagem é preciso levar em consideração o seu passado. O início da ascensão acontece nas primeiras décadas pós-independência (1970-1980), quando a política angolana foi marcada de contradições, por exemplo: Estado centralizado, monolitismo político, o país governado por dirigentes que se beneficiam do poder e de práticas de corrupção para enriquecimento ilícito, em um governo de orientação ideológica socialista, conhecido por “socialismo esquemático” na ficção.

As principais estratégias do protagonista para acumular capital foram aproximar-se de sujeitos com cargos políticos e compactuar de esquemas de corrupção. Vasculhar seu passado significa entender as origens de como conseguiu acumular capital, obter poder e ascender socialmente. Vladimiro Caposso foi a identidade que ele adotou, quando se instalou em Luanda. O seu verdadeiro nome era José Caposso e sua construção identitária tem duas origens. Uma rural, José Caposso, e a outra urbana e falsa, Vladimiro Caposso. O menino José nasceu no campo, Calulo, pequeno vilarejo próximo ao rio Cuanza. Viveu com o pai, ajudante de en-

fermeiro, que praticava clandestinamente a enfermagem no tempo colonial. Teve pouco contato com a mãe na infância, abandonada pelo marido e acusada de praticar feitiçaria. O pai ganhou a vida medicando de aldeia a aldeia e atendendo trabalhadores nativos de fazendeiros colonialistas produtores de café. Devido à falta de profissionais capacitados, os fazendeiros recorriam ao trabalho de ajudantes de enfermagem, que eram menos onerosos que um diplomado. Por razões do trabalho clandestino do pai, viveram como nômades, se esquivando de fiscalizações do poder colonial. Por tais motivos, estudou pouco e desistiu da escola aos dezesseis anos de idade. Após a morte do pai, realizou o desejo paterno instalando-se definitivamente na capital, chegando a Luanda pobre e sem emprego, pois não herdou heranças, assim como o trecho descreve:

O pai morreu em Porto Amboim sem nada, nem casa própria, nem pensão ou reforma nem conta de banco. Caposso herdou a roupa do corpo, um relógio, os instrumentos da profissão e meia dúzia de móveis decrepitos que conseguiu recuperar nos vários sítios por onde tinham passado e deixando rasto. Vendeu tudo, menos o relógio, prosseguiu o sonho paterno, se mandando sem hesitação para Luanda. (PEPETELA, 2008, p. 74-75).

Aos vinte anos o jovem Caposso começou sua trajetória de ascensão econômica na cidade promissora. Para iniciar a

vida na capital foi necessário arranjar emprego, o que seria difícil se não tivesse indicação pessoal, tendo em vista que não tinha estudos ou qualificação para o mercado de trabalho. Nessa fase da vida urbana foi fundamental a amizade com Sebastião Lopes, “antigo kamba que tinha conhecido nas terras do Cuanza-Sul”, foi este que o indicou ao primeiro emprego: ajudante do comerciante português Sô Amílcar, como descreve o recorte:

Quando chegou a Luanda, sem profissão, perdido o interesse em ser jogador de futebol, pois era considerado um defensor rude a tender para o violento, encontrou por acaso Sebastião Lopes. E foi este que lhe arranjou emprego numa loja de um português, sô Amílcar”. (PEPETELA, 2008, p. 73).

Atendente de comércio não era a função almejada pela personagem, mas Vladimiro Caposso deu o primeiro salto na vida quando se tornou empregado de sô Amílcar no ano de 1974. Nesse tempo não podia imaginar que herdaria o comércio do patrão no ano seguinte. Em 1975, o comerciante vendeu os bens rentáveis, somou as poucas economias e retornou para Portugal. Sem conseguir rentabilizar a mercearia de bairro, entregou-a para Caposso, mediante procuração para que o empregado continuasse exercendo a atividade de “fubeiro de musseque”, conforme conta o narrador:

E foi assim, com procuração selada e reconhecida, que Caposso passou a ser dono de loja. Dono dono ainda não era, havia problemas de escrituras e outras questões legais, como sô Amilcar lhe explicou e ele mal entendeu, mas o patrão prometeu lhe pondo a mão no ombro pela primeira vez na vida, logo que decidisse finalmente não voltar, arranjaria os papéis para passar legalmente tudo para o nome do empregado, podes ficar tranquilo. [...] Caposso entrou em casa como proprietário. Pela primeira vez na vida. [...] Se sô Amílcar não voltasse, ele era dono de tudo. [...] Aquilo tudo era seu: um quarto pequeno, servindo de despensa e sua alcova, um quarto maior servindo de loja, uma casa de banho minúscula agregada à casa, mas à qual só se tinha acesso pelo lado de fora. Não parecia grande coisa, mas para quem não tinha nada era um palácio. (PEPETELA, 2008, p. 89).

Eis a primeira ascensão da personagem, de empregado a comerciante, apesar de não ter obtido sucessos com o empreendimento, devido o controle da economia estatal pelo novo governo nacional. Em Luanda, Caposso dedicava o máximo para se integrar à vida urbana, não podia continuar se comportando como um “matumbo” (matuto) do mato. O novo emprego possibilitou que ele comprasse roupas e acessórios modernos para se apresentar à juventude capitalina como verdadeiro kaluanda (de Luanda), veja no recorte: “[...] lhe tinham chamado mesmo matuense matumbo, o que no fundo era uma redundância. Hoje não era mais, quem

pensava ele não era kaluanda puro?”. (PEPETELA, 2008, p. 80). Além de mudanças de estilo foi preciso melhorar o vocabulário e inteirar-se com urgência de assuntos políticos. Coube ao amigo Sebastião Lopes politizá-lo e Caposso apreendeu somente o que lhe interessava, de modo a prosseguir com os planos de ascensão econômica, como pode-se ver no fragmento do romance:

O futuro Vladimiro, que neste momento nem sonhava em mudar de nome, compreendia vagamente as razões do amigo, continuando no entanto a considerá-las bizarras. De facto, só agora, com a presença constante de Sebastião, começava a se interessar pelas tendências políticas assumidas pelas pessoas. Mas era muito complicado, tinha de ir devagarinho. Não com o objectivo de se meter nessas confusões, tinha presentes os ensinamentos do pai, morto de ataque cardíaco dois anos antes em Porto Amboim, mas apenas para não parecer tão ignorante perante os capitalinos, politizados até à medula, esgotando noites em discussões sobre os méritos de partidos, grupos ou pessoas, escarafunchando em sistema políticos e económicos [...]. (PEPETELA, 2008, p. 72).

O jovem Caposso soube apreender as lições políticas do amigo para utilizá-las em momentos oportunos e começou com a mudança de nome. O que o motivou a construir nova identidade são interesses pessoais, precisamente políticos, de base econômica. Ele percebeu que o nome José Caposso

não era digno de respeito, tampouco o local de origem. Foi preciso adotar um novo nome para causar boa impressão nos espaços sociais que frequentava. A mudança de nome a princípio teve dois motivos. Primeiro, para impressionar o Movimento (MPLA). E segundo, para adquirir um cartão de militante do Partido, como mostra o recorte: “Caposso passou no dia seguinte e de facto estava pronto o abençoado cartão que poderia lhe abrir muitas portas, com um nome de respeito e uma terra de origem de onde vinha gente famosa [...]”. (PEPETELA, 2008, p. 97). O espertalhão adquiriu o passaporte que lhe abriria as portas para o futuro promissor, o de tornar-se empresário de sucesso, com acesso às benesses que favoreciam o restrito grupo político e militar no poder.

Com Ismael de Andrade, mais uma vez ele, e seu filho Afonso servindo de testemunhas no registo, Caposso obteve bilhete de identidade como Vladimiro e natural de Catete, como no cartão do MPLA, como nos certificados de habilitações, tudo a condizer. Um passado repintado e agora absolutamente legal, sólido e eterno. Pôs no BI a sua célebre assinatura revolucionária, VC. Queimou o bilhete colonial e apagou definitivamente a sua naturalidade calulense, nem queria ouvir mais falar de tal terra desgraçada onde ficara a mãe feiticeira. (PEPETELA, 2008, p.109).

Vladimiro Caposso é um oportunista e traz informações falsas no seu novo Bilhete de Identidade (BI): nome, assina-

tura e naturalidade. Perante a sociedade luandense, essa mudança pretendeu mostrar que sua origem pertencia a um passado revolucionário e glorioso, associado à história de líderes mundiais e heróis nacionais, pois o nome Vladimiro é uma adaptação de Vladimir Ilitch Lenin, revolucionário e político da história da Revolução Russa, conforme pode-se ver no trecho: “Ele escolheu para si próprio o de Vladimiro, adaptação portuguesa de Vladimir Ilitch Lenine, pois claro. Manteve o Caposso, foi a única coisa que conservou da verdadeira identificação”. (PEPETELA, 2008, p. 51). Sobre a assinatura revolucionária (VC), o recorte abaixo mostra que o protagonista carrega nas letras iniciais do seu nome as palavras de ordem defendidas pelo MPLA: “a Vitória é Certa!”.

Foi nessa altura também que arranjou uma assinatura revolucionária, capaz de fazer inveja àqueles heróis vindos da mata. Passou a assinar VC, assim mesmo, com maiúsculas, com o C aproveitando se cruzar com o segundo braço do V, explicando para quem não sabia que não só era o seu nome mas como VC significava também a Vitória é Certa, principal palavra de ordem do MPLA, que inspirava o nome do jornal do movimento e cujas iniciais, ditas em inglês, ViCi, eram o nome da principal base na Zâmbia, nos tempos da luta de libertação. Quem poderia imaginar uma assinatura mais revolucionária?. (PEPETELA, 2008, p. 99).

A ironia depositada na assinatura também indica que a

‘Vitória é Certa’ para a sua ascensão econômica, tendo em vista que o protagonista se movimenta no sentido de adentrar no sistema político angolano para obter vantagens pessoais. Quanto à naturalidade catetense (de Catete), depois de dispensar a verdadeira origem calulense (de Calulo), significa atribuir a si parentescos por razões étnicas a importantes heróis nacionais, por exemplo, ao maior herói da luta angolana Hoji ya Henda e ao primeiro presidente da República Agostinho Neto, como pode-se observar no trecho que segue:

Pois até mudou o local de nascimento por essa altura, quando teve o primeiro cartão do MPLA. [...] Calulo, a terra onde nasceu no Cuanza-Sul, não lhe pareceu granjear muito prestígio. O que estava a dar era Catete, terra do primeiro presidente da República, do maior herói da luta, Hoji ya Henda, e de alguns responsáveis importantes. A terra onde se nasce pode suscitar solidariedades e apoios, já se sabe. [...] De maneira que foi registrado como Vladimiro Caposso, natural de Catete. Só lhe faltou acrescentar na profissão poeta, para se aconchegar ainda mais ao primeiro presidente, que era poeta de verdade, mas não ousou tanta aproximação, nem quando quase toda a gente arriscava uns versos para publicar no jornal e reivindicar esse título, tornado troféu de guerra e, quem sabe passaporte para as benesses terrenas. (PEPETELA, 2008, p.51-52).

Depois de apagar vestígios da origem verdadeira e solidificar a identidade falsificada, Vladimiro Caposso se esforçou

para fixar no mercado nacional como pequeno comerciante. No entanto, devido à escassez de produtos alimentícios do campo para a cidade por causa da guerra ele não conseguia abastecer a mercearia. Além disso, fazer importações era cada vez mais difícil, porque a economia seguia controlada pelo Estado. Portanto, ele não obteve nenhum sucesso e decidiu transformar o espaço de trabalho em moradia.

Se com o comércio herdado de Sô Amílcar Vladimiro Caposso não teve chances de enriquecer, a saída, então, seria conseguir um cargo público, para se estabelecer profissionalmente e diversificar a renda através de atividades informais. Assim, ele conseguiu ingressar no serviço público mediante indicação política, aparelhando aos que mandam em Angola, conforme mostra o trecho: “Pois bem, Ismael tinha conhecimentos sólidos no ministério da Educação e foi apresentar Vladimiro Caposso a um diretor recentemente nomeado”. (PEPETELA, 2008, p. 107). No trecho que segue, mostra que o protagonista munido com cartão de militante do MPLA e de novo BI conseguiu atestar escolaridade, com isso consegue obter o primeiro cargo público: ajudante de secretário no Ministério da Educação.

O grande problema para a admissão como funcionário seria a falta de documentos porque, como teve de explicar Vladimiro, os certificados das escolas estavam passados no nome de José Caposso. O director foi claro, não podiam admitir analfabetos no Ministério da Educação, seria um contrassen-

so embora tivesse de admitir conhecer ainda alguns, os quais iam no entanto ser rapidamente superados com a campanha de alfabetização para adultos já iniciada. O rapaz mostrou os papéis que certificavam ter feito seis anos de escola, não era nada mal para a época, muitos professores recentemente recrutados só tinham quatro anos de escolaridade. [...] Chamou a secretária, ditou um certificado reconhecendo que Vladimiro Caposso tem a sexta classe feita em escola X de Novo Redondo. Assinou, mandou carimbar, uma das cópias ficou no gabinete para justificar a contratação do jovem como funcionário do ministério. (PEPETELA, 2008, p.107, 109).

O protagonista não é um sujeito com perfil para atividades burocráticas, tampouco permanecer longos períodos fechado em escritório. Ele preferia desempenhar trabalhos que envolvesse relacionamento; que ele pudesse circular por diversos espaços públicos para conversar, tecer relações de amizade e principalmente conhecer mulheres. O seu interesse no cargo era ser motorista, mas não tinha carta de condução/habilitação. Depois de confessar ao chefe esse desejo, obtém autorização para ausentar-se algumas vezes por semana do trabalho para frequentar escola de condução/auto-escola, como mostra o fragmento:

Conseguiu mesmo a carta ao fim de dois meses, não era parvo nenhum. E foi então nomeado motorista do director, que nessa altura teve direito a um dos primeiros carros de serviço

distribuídos aos funcionários superiores. Ao volante do carro novinho em folha, Caposso se orgulhava de ter como chefe uma pessoa de tão alto merecimento. [...] Os outros directores estavam furiosos com o colega abusador de prerrogativas, no fundo cheio de inveja, e ele, VC, era considerado um reles protegido por razões tribais, és da tribo que manda. (PEPETELA, 2008, p. 109-110).

O emprego público de motorista lhe possibilitou diversificar a renda conforme era seu anseio. Na perspectiva do protagonista, o salário não era suficiente para as necessidades pessoais, principalmente porque andava preocupado com a reforma da casa para abrigar a namorada Bebiana, grávida. Nos horários que não transportava o chefe ou não desempenhava atividades a serviço dele, Vladimiro utilizava o carro oficial como táxi clandestino. Veja o trecho: “Foi assim que Vladimiro Caposso (VC), militante da JMPLA, considerado alfobre de futuros heróis e líderes, se tornou taxista clandestino com o carro de serviço”. (PEPETELA, 2008, p. 121). Nas horas de “folga” do trabalho, Caposso conseguiu atrair clientela e aumentar a sua renda mensal, aproveitando-se da função exercida no serviço público e do veículo do governo. Ele obtém notoriedade nos meios sociopolíticos aproximando-se de importantes líderes do governo. O objetivo dele é adquirir benefícios, consciente de que influências políticas poderiam facilitar-lhe a vida. Foi na função de líder jovem do movimento Juventude do Movimento Popular de Liber-

tação de Angola (JMPLA)²⁶, popularmente conhecida por Jota, que Vladimiro conseguiu beneficiar-se de relações com o poder. À frente da Jota, ele organizava atividades desportivas e chegou a ser considerado por autoridades do partido no poder “um verdadeiro líder jovem, cheio de energia e autoridade”, conforme descreve o trecho que segue:

Dada a sua baixa idade, rondava os 22 anos, foi automaticamente enviado para a Juventude do Partido e aí os procedimentos eram relativamente simples. Para ele foi ótimo, as coisas eram bem mais animadas na Jota, organizavam jogos de futebol, festas, comemorações, festivais de música, passeios, comícios, etc., aliando a política ao entretenimento. [...] Na Jota dedicou-se ao futebol. Não como jogador, tinha medo de partir alguma perna e ficar mal visto, aprendera a temer a sua própria agressividade. (PEPETELA, 2008, p. 113-114).

Depois de bem posicionado no meio político, com 31 anos de idade, quatro filhos nascidos, experiências acumuladas no serviço público e cavado boas relações no círculo de poder, Caposso começa a pensar em mais uma vez subir de cargo. Assim, a personagem deixou a Jota para pleitear sua candidatura ao comitê central do Partido, durante o I Congresso do MPLA, em 1985, porém, não contava que no círculo político há interesses e traições em jogo por posições de

26 No romance, a Juventude do Movimento Popular de Libertação de Angola (JMPLA) é uma organização juvenil do principal partido angolano no poder, o MPLA.

poder. De motorista particular do diretor do Ministério da Educação e membro responsável do comitê central da Jota, VC conseguiu mudança de cargo para a secretaria de Estado dos Desportos, conforme descreve o fragmento:

Na secretaria de Estado foi tendo uma carreira burocrática no gabinete de Intercâmbio, por proposta de um kamba mais antigo na Jota que tinha ocupado o cargo de diretor. A sua função lhe permitiu inúmeras viagens ao estrangeiro [...]”. (PEPETELA, 2008, p. 227).

O novo cargo possibilitou-lhe realizar viagens para o estrangeiro a serviço do governo e isso lhe permitiu conhecer indivíduos também na função pública com os mesmos interesses econômicos. Com o dinheiro de viagens internacionais VC conseguiu acumular capital depois de manter conta secreta em Portugal, posteriormente, utilizou o dinheiro para comprar miniautocarros importados da Holanda, que os colocou na candonga, espécie de transporte urbano não legalizado e mantido por indivíduos com dinheiro e poder. Dessa forma, a personagem se tornou dono de uma frota de carros no serviço de candonga e os motoristas tinham de lhe repassar a quantia estabelecida do lucro diário, como conta o narrador:

Numa ida à Holanda, Caposso comprou dois mini-autocarros em segunda mão, usando as poupanças que tinham ido cair escondidamente ao banco em Lisboa. [...] Arranjou dois

motoristas, pôs os carros no processo. O sistema era simples. Cada motorista, vulgo candongueiro, tinha de lhe entregar ao fim do dia certa quantia e arcar com todos os custos de manutenção dos carros. [...] Caposso arranhou assim uma fonte segura de rendimentos, com kwanzas imediatamente trocados por dólares para não se depreciarem. Como o governo desconseguiu totalmente de montar um sistema eficaz de transportes públicos, o processo grassava de vento em popa, trazendo proventos cada vez maiores. [...] O negócio de candongueiro não era proibido, mas também não estava legalizado, ficando por isso naquele limbo que fazia as pessoas com poder suficiente arriscarem entrar nele mas não dormirem descansadas. (PEPETELA, 2008, p. 230-231).

Foi nessa fase da vida que Vladimiro Caposso conheceu o servidor público Faustino, personagem-chave da secretaria do Estado e chefe de serviços especiais do governo. Faustino é “uma espécie de homem para toda a obra, o desenrasca, de total confiança dos dirigentes”, responsável de supervisionar obras públicas do governo. VC tornou-se amigo e conselheiro pessoal de Faustino. A amizade rendeu-lhe certas vantagens econômicas, pois ambos compactuavam do mesmo interesse, como o de arranjar uma maneira de aumentar o ‘magro’ salário de servidores públicos através de práticas de corrupção.

No trecho que segue, o narrador mostra a relação construída entre VC e Faustino:

Faustino tinha pois direito de primazia sobre qualquer negócio da secretaria, antes mesmo dos dirigentes mais elevados. A amizade cultivada por Caposso permitiu ter acesso às dúvidas, hesitações e sobretudo os planos secretos de Faustino. (PEPETELA, 2008, p. 228-229).

A amizade com Faustino possibilitou a VC penetrar em novos espaços de poder e conhecer de perto alguns dos projetos de reformulação de estruturas urbanas no país, que seguiam devastadas por causa de bombardeamentos durante a guerra civil. Posteriormente, como empresário de sucesso e sócio majoritário na área da construção civil, ele lembraria de velhas amizades construídas na função pública para firmar parcerias. Vladimiro Caposso almejou sua ascensão de membro da Jota para o comitê central do MPLA. Nos meios sociopolíticos que frequentava, vendia a imagem de militante irrepreensível, revolucionário, defensor de causas populares, com fama de abnegado socialista e desinteressado de bens materiais. O objetivo, como mostra o fragmento abaixo, era adentrar cada vez mais na cúpula do poder para conseguir cargos de confiança, retirar proveitos econômicos e aumentar gradativamente o patrimônio:

Vladimiro queria muito o reconhecimento de todos os dirigentes. Ser considerado um bom militante, um patriota, era um passo necessário para o progresso pessoal. [...] Ascender ao comitê central do partido conferia-lhe espantosa fonte de

privilégios e imunidades, com direito a guarda-costas e tudo. Era o sonho de qualquer militante. [...] Se era urgência lá de cima, ele compreendia a urgência, claro. E se lá em cima queriam que Caposso ascendesse a uma posição mais próxima da deles, não podia recusar dar uma ajuda, sempre gostaria de saber como se vivia no céu. (PEPETELA, 2008, p. 234, 236).

No romance, o céu simboliza posições de poder. Para os que têm acesso ao céu e, sobretudo, para os que vivem no céu, significa ter acesso às fontes de privilégios econômicos reservados para a classe que governa. A sede de chegar ao céu não permitiu que Vladimiro Caposso enxergasse as armadilhas preparadas para a sua derrocada, como se verá mais a frente.

Caposso foi usado para fins de traição política e isso significou o fim de sua ascensão em cargos públicos. Ele é escolhido para fazer acusações (de relações com a UNITA, partido inimigo do poder) a um importante membro do Partido. A ação impetrada pelo protagonista demonstra a existência de interesses em jogo no círculo de poder, principalmente quando ações antiéticas são usadas com a finalidade de derrubar indivíduos ocupantes de cargos de poder para que outros ganhem posições de destaque, conforme observa-se na narrativa:

Por isso foi escolhido para ajudar a direção a se livrar de um membro perigoso e altamente colocado que está a fazer o jogo do inimigo. Dito assim até parecia que ele tinha sido

escolhido para carrasco de execução política. E era, de certa forma. O dirigente falou no nome do homem a destruir, um alto muata, comandante de guerrilha, considerado herói da luta de libertação e ocupando no momento um cargo decisivo. (PEPETELA, 2008, p. 233).

A promessa de indicação do nome de Vladimiro Caposso ao comitê central do Partido não foi realizada e a personagem “sujou” sua imagem pública, passou a ser visto na sociedade como traidor e conspirador político. A lição que aprendeu com o caso ocorrido o fez lembrar antigos ensinamentos paternos, o de que “política causa sarna”. Eis o iceberg que lhe fez mudar a rota da vida, “desistiu da política” e se tornou um “capitalista a sério”. O lema que passou a guiar os planos da personagem depois do infortúnio foi acumular fortuna para que todos lhe pedissem favores, se assumindo na posição de empresário angolano, dizia: “Que se lixe a política, o partido e o marxismo! Quero é acumular fortuna e todos me respeitarão, pedirão favores, por muito marxistas que sejam”. (PEPETELA, 2008, p. 244-245). Vladimiro Caposso desistiu de ser dirigente político com cargo de poder, mas construiu uma teia de relações com indivíduos no governo, que hora ou outra prestavam favores ao “velho camarada”.

O empresário VC tornou-se um sujeito violento, de personalidade predadora, desprovido de escrúpulos, que não mede esforços quando o objetivo é inserir-se em meios so-

ciais para obter vantagens econômicas. No romance, o protagonista representa a elite dominante, arrogante, com poder político e que se diverte ostentando a fortuna acumulada e depositada em paraísos fiscais. A primeira ação violenta de VC é a morte planejada da amante, o texto narra que: “[...] Maria Madalena era amante de um conhecido e poderoso empresário, ligado ao partido no poder, portanto acima de qualquer suspeita”. (PEPETELA, 2008, p. 12). A eliminação de Maria Madalena demonstra um comportamento frio, calculista, obsessivo, de um sujeito que exerce poder na família, na sociedade empresarial luandense e na política, por esse motivo, não admite perder a posição de poder.

4.3 - FAMÍLIA CAPOSSO

A família Caposso representa a elite angolana pós-colonial que enriqueceu favorecendo-se de relações políticas e econômicas no governo monopartidarista. Vladimiro Caposso e Bebiana Antunes se conheceram no tempo que ele era empregado de Sô Amilcar, e ela, uma menina que frequentava a venda do português para fazer compras para a família. O casamento precisou ser antecipado por causa da gravidez. A narrativa conta que: “Bebiana era bonita mas não sabia fazer nada além de tratar de uma casa. Ainda por cima grávida logo à partida. Era um peso, contrariava os seus planos”. (PEPETELA, 2008, p. 114). O protagonista criou coragem

para enfrentar o sogro, militante do MPLA, e decidiu assumir compromissos matrimoniais com a jovem. Enquanto a esposa vivia para cuidar da casa e dos filhos, o marido seguia enriquecendo e colecionando amantes, para se apresentar perante a sociedade luandense como um galã em bares e restaurantes luxuosos da capital e posteriormente gozar de fortuitas aventuras sexuais. Casaram-se em 1978 e tiveram quatro filhos: Djamila, Ivan, Mireille e Yuri. Se a identidade falsificada de VC evidencia um passado político forjado, a escolha dos nomes dos filhos tende a confirmar a falsa militância de base ideológica soviética. À exceção de Mireille, nome de origem francesa, os demais nomes confirmam as tendências políticas do progenitor, como conta o narrador.

O primeiro nome, o de Djamila, foi copiado das filhas dos camaradas que vieram da luta de libertação, era um nome muito comum entre os guerrilheiros que tinham andado em muitas regiões do mundo. E os dois russos, Ivan e Yuri, provêm da sua fase de exacerbado soviétismo. [...] o seu próprio foi criado pouco antes, na altura da independência. (PEPETELA, 2008, p. 50).

Preocupado em ganhar fama política, notoriedade pública, aumentar a fortuna, obter poder e status social, o “pai de família” pouco contribuiu para a educação dos filhos e com o equilíbrio familiar. Contudo, “[...] à medida que ele subia na vida proporcionou as melhores condições para a

família”. (PEPETELA, 2008, p. 215). Em casa, puderam usufruir de boa vida, porém, faltou-lhes companheirismo, afetividade, por vezes Caposso agia de forma violenta com a mulher e também com os filhos. O sonho de VC era ter um filho médico, para cuidar da saúde da família, um jurista, para defender as causas familiares, os demais, gestores e economistas, para ganharem dinheiro e administrar o capital acumulado. A filha mais velha realizou o sonho paterno, formou-se em medicina na Inglaterra, conforme recorte:

Djamila estava na Inglaterra, Caposso obteve para ela uma bolsa de estudos do governo pelo viés de uma empresa estatal, tudo legal embora injusto no dizer de algumas más-línguas para as quais a bolsa seria melhor empregue para outros jovens de famílias pobres precisando de facto de apoio. Mesmo assim tinha de acrescentar algum dinheiro para a filha ter uma vida agradável [...]. (PEPETELA, 2008, p. 143).

À medida que o empresário aumentava o patrimônio, também crescia amizades com indivíduos bem posicionados no governo, assim usufruía de relações políticas para beneficiar a família, como bolsas de estudos para os filhos, sem ter de retirar dinheiro de contas secretas mantidas fora do circuito bancário nacional. Tony Hodges (2002, p.70) afirma que são muitos os benefícios adquiridos por famílias da elite angolana, inclusive acesso privilegiado a benefícios sociais, como bolsas de estudo estatais para os filhos estudarem no estrangeiro.

Ivan é o segundo filho, rebelde e chamado pelo pai de “O Imbumbável”, que faz referência ao príncipe russo do século XVI conhecido por Ivan, O Terrível: “Recebera o nome para condizer com o cognome de O Terrível mas que o pai em breve mudou para o cognome de O Imbumbável”. (PEPETELA, 2008, p. 173). Ivan era um jovem revoltado porque não concordava com certas atitudes de seu pai, como traições matrimoniais e violência doméstica. A forma de extravasar o ódio que sentia pelo pai foi frequentar baladas noturnas regadas a álcool e consumo de drogas. Não estudava e não trabalhava, para desgosto paterno como mostra o trecho: “Ivan, esse, era um imbumbável, não tinha currículo para se candidatar a uma bolsa de estudo, mesmo com todo o tráfico de influências”. (PEPETELA, 2008, p.143). Depois de desavenças com o progenitor, Ivan descobre uma atividade que lhe interessa, administrar a fazenda da família, na província de Huíla, ao sul de Angola: “O seu mérito era ter descoberto que longe do pai podia ser senhor, viver a sua vida tranquila e ainda por cima alcançar algum reconhecimento”. (PEPETELA, 2008, p. 294). Distante do pai, o jovem exerce poder e autonomia, mas perto dele, Ivan sente-se anulado.

Mireille é a aposta do pai para garantia de futuro. Para ela, não poupava dinheiro e bancava todas as vontades da filha preferida. Estudou nas melhores escolas francesas, dominava a língua e se interessava por arte e cultura, assim como pela cidade de Paris. Era a única que tinha liberdade para conversar com intimidades com o pai. Era também

conselheira de assuntos de moda e artístico/decorativo, assim o narrador a descreve: “[...] Mireille sempre fora o bibe-lô da família, nunca ninguém ousaria lhe pôr uma mão em cima”. (PEPETELA, 2008, p. 178). O pai realizou depósitos em seu nome numa conta secreta no exterior, confiando que ela lhe seguiria os passos ou que se formaria em Economia para administrar os bens da família. Para surpresa dele, a filha decidiu estudar artes, conforme recorte abaixo, atividade considerada para indivíduos desocupados por falta do que fazer, no entendimento do pai:

Mireille foi para Paris, andou por lá esses anos a estudar arte em museus e faculdades, mudando frequentemente porque não era bem aquilo que queria, desfrutando a cidade, e sem obter certificado nenhum. Também não estava preocupada com certificados ou diplomas, o que queria era entender as razões escondidas que levavam os homens a trabalhar o belo [...]. (PEPETELA, 2008, p. 317).

Enquanto Mireille não obtinha diplomas em faculdades francesas, seguiu gastando a fortuna do pai e colecionando namorados. A amizade de infância e o namoro de juventude com Nacib desfaz-se no tempo, porque a diferença social entre ambos foi o divisor na vida adulta. A atividade que mais lhe proporcionava prazer era gastar o dinheiro que o pai a enviava para estudar nas melhores escolas de Paris. A jovem vivia cercada de amigos frequentando discotecas noturnas.

Mireille é amante de dinheiro, da “boa vida” e representa uma versão feminina do pai, com formação intelectual.

O caçula Yuri foi o único que construiu sua trajetória profissional livre de influências paterna, dispensando o dinheiro de VC e conseguindo uma bolsa de estudos nos Estados Unidos com esforços próprios, conforme mostra o recorte que segue. Por causa de conflitos familiares, isolava-se no quarto ou na chácara da família, aos arredores de Luanda, para se dedicar a leituras.

E Yuri em breve ia para os Estados Unidos estudar cinema, para indignação do pai. VC não podia fazer nada, ele se candidatou sozinho a uma bolsa de uma fundação americana e foi aceite [...]. O facto é que a fundação americana lhe mantinha a bolsa há mais de quatro anos e o rapaz nunca tinha pedido qualquer complemento ao pai [...]. (PEPETELA, p. 293, 323).

A família Caposso representa um restrito grupo com poder econômico na sociedade angolana que usufruiu de influências políticas. Um exemplo é o empenho de VC para os filhos se “safarem na vida”, por exemplo, conseguir bolsa de estudos, ou pagar propinas para que Ivan não fosse penalizado por atitudes irresponsáveis. Com a ascensão econômica, o primeiro passo para a ascensão social foi a mudança de endereço, a família Caposso passou a residir numa residência de luxo no Alvalade, bairro de indivíduos com alto poder econômico em Luanda.

4.4 – O HOMEM DE MÃO DO PATRÃO

Para Vladimiro Caposso manter poder e controle sobre o patrimônio e a vida alheia, ele conta com os serviços secretos de José Matias. A denominação “homem de mão”, na narrativa, indica atividades clandestinas dessa personagem que exerce o ‘trabalho sujo’ para o patrão. Além disso, também significa que a vida de José Matias está nas mãos de VC e vice-versa. A fidelidade ao patrão advém do fato de tê-lo impedido de cumprir serviços militares na guerra e por ter oferecido emprego, quando muitos angolanos como ele, sem formação escolar e qualificação profissional, viviam praticamente na miséria. Assim o narrador o descreve:

José Matias era homem seu, fora buscá-lo à rua e ao desespero, ainda muito jovem, com medo de ir pra guerra, protegeu-o, livrou-o da tropa e lhe deu emprego, envolveu-o em negócios escuros, em perseguições e espionagens a rivais e concorrentes, em contratar gente para partir o braço de um devedor mais obstinado, não, José Matias nunca o trairia, sabia tinha tudo a perder se Vladimiro Caposso fosse incriminado judicialmente e o apontasse como cúmplice de tantos desmandos. Havia outra coisa: conhecia a família de José Matias e a fidelidade era tradição assumida, ponto de honra. José Matias pertencia mais a Caposso que a Firminto Matias, seu pai. Morreria e mataria por Vladimiro, uma palavra bastaria. (PEPETELA, 2008, p. 12).

A personagem José Matias é uma espécie de capanga e homem de confiança de VC. É dele a missão de vigiar os passos da família do patrão, das filhas, espionar a vida alheia, entregar relatórios sobre a vida das amantes, interesses de rivais e concorrentes, ou de qualquer outro indivíduo que interferisse nos negócios do chefe. Foi José Matias quem descobriu a traição amorosa de Maria Madalena, amante predileta de Caposso, como se vê no trecho: “Foi logo a seguir a José Matias, seu homem de mão mandado vigiar Maria Madalena, lhe confirmar as suspeitas, a cabra andava mesmo a pôr-lhe os cornos com um Toninho qualquer [...]”. (PEPETELA, 2008, p. 11). A incumbência de matar a amante não era de José Matias, essa missão foi realizada pelo próprio empresário que não admitia ser traído. Se VC desconfiasse que os seus bens estavam ameaçados (como a Fazenda Karan ao sul de Angola, adquirida por intermédio de influências políticas), logo convocaria o capanga, para descobrir os envolvidos no processo judicial movido contra sua pessoa em tribunal. O recorte abaixo mostra como José Matias agia em relação aquilo que VC mandava:

José Matias já tinha alguma idade, rondava talvez os 45, mas continuava magro, muito ágil e activo, saltava para o carro como um menino e não parecia cansado quando chegava noite alta à fazenda para dormir. Ivan bem tentava tirar-lhe informações, ele só sorria, um tûmulo. Era claro, andava a descobrir quem estava realmente por trás das queixas. (PEPETELA, 2008, p. 337).

A atividade de espionagem requer sigilo, talvez por isso pouco se sabe sobre a vida de José Matias no romance. O narrador afirma que ele é empregado do empresário há anos e que deve fidelidade ao ponto de matar ou morrer pelo chefe. Ele é o segundo funcionário mais fiel de VC. Outra personagem que também exerce fidelidade ao empresário, inclusive com interesses amorosos, é Fátima, “a Magricela”, secretária pessoal de VC, como observa-se no trecho: “Fátima se babava à frente de Vladimiro [...] Ele percebeu a vantagem de ter alguém absolutamente fiel a seu lado, era outro José Matias, mas para diferentes usos”. (PEPETELA, 2008, p. 17). Como pode-se ver nas análises, José Matias e Fátima são as personagens que contribuem para que o arrogante magnata exerça poder na sociedade luandense e controle sobre os negócios econômicos, a família, principalmente na empresa Caposso Trade Company (CTC).

4.5 - NACIB NASCEU PARA VENCER

A personagem Nacib simboliza no romance a esperança, determinação, superação e solidariedade, numa sociedade corroída por guerras, violência, corrupção e crescente capitalismo predatório. Nacib Germano de Castro nasceu no musseque Catambor, bairro pobre de Luanda, em meio a uma população periférica e carente de políticas públicas. Nacib e família moravam em uma casa construída com cha-

pas de zinco, adobe, papelão e múltiplas sobras de materiais de construção civil. Do Catambor ele enxergava o Alvalade, um bairro de ricos, contrastando imagens de musseques²⁷ *versus* cidade. É em uma minúscula casa de dois cômodos que Nacib sobrevive com o pai Bernardo Domingos, a mãe Celestina das Dores e os irmãos Deolinda, Samba e Zeca.

Dona Celestina das Dores era uma senhora extremamente baixa e magra. Nacib e Zeca tinham puxado ao pai, lá pelas alturas. Samba, mais nova que Zeca, era baixinha, e Deolinda, a caçula, ainda mais, não parecia ter idade para ir na escola embora já tivesse oito anos. [...] Bernardo Domingos era carpinteiro e trabalhava nas casas dos clientes de ocasião, a arranjar mobílias, portas ou janelas. (PEPETELA, 2008, p. 39-40).

O narrador orienta o leitor sobre a origem do nome da personagem. Diz a narrativa que Nacib: “Tinha nascido na altura em que a televisão angolana transmitia pela primeira vez uma telenovela, Gabriela, baseada num livro famoso do não menos eminente escritor brasileiro Jorge Amado”. (PE-

27 Em Angola, “musseque” é um nome atribuído a bairros suburbanos, com moradias precárias, que se localizam ao redor da cidade. A pesquisadora Tania Macêdo no livro *Luanda, cidade e literatura* (2008) expõe que “ao examinar a produção dos fins dos anos 50 até os inícios dos 80, verifica-se que em termos quantitativos a ficção tematizando os musseques luandenses, seus habitantes, e seus sonhos é tão expressiva – mais de uma centena de textos – que se pode mesmo falar de uma “prosa de musseque” para designar essa produção”. (MACÊDO, 2008, p.122). A expressão “prosa de musseque” é elaborada pela pesquisadora em sua Tese de Doutorado intitulada “Da fronteira do asfalto aos caminhos da liberdade (imagens de Luanda na literatura angolana contemporânea)”, defendida na Universidade de São Paulo.

PETELA, 2008, p. 29). Por esse motivo, ele recebeu o nome de um personagem da literatura de Jorge Amado. Quanto ao sobrenome, Nacib herdou do padrinho cabo-verdiano Sô Germano, instalado em Angola há muitos anos e o único comerciante que resistiu às adversidades econômicas no musseque Catambor. Sô Germano foi o incentivador de planos futuros do afilhado, como estudar mecânica, tornar-se engenheiro e, nas palavras dele, deixar de ser um “[...] desgraçado garoto do Catambor, na margem de tudo embora morando quase no centro da cidade”. Então, Nacib decidiu contrariar a vontade paterna, acreditando que a educação é o caminho para realizar o sonho de estudar mecânica, garantiu boas notas e ingressou na faculdade de engenharia. Inteligente e dedicado, Nacib, conforme descreve o narrador, “nunca perdeu nenhum ano e estava sempre entre os melhores da sua escola. E frequentava agora o ensino médio de mecânica, queria ser engenheiro”. (PEPETELA, 2008, p. 35-36). Há dois incentivadores de Nacib na família, o padrinho e a mãe, que sonhava ver o filho engenheiro, como o presidente de Angola.

Enquanto preparou sua trajetória de ascensão social por viés da educação, o garoto pobre de musseque estudava a teoria na escola e na outra metade do dia aprendia a prática como ajudante de mecânico, na oficina de Sô Mateus, conforme descreve a narrativa: “Por isso foi falar com sô Mateus, dono de uma oficina minúscula ali no bairro em baixo de uma árvore, pedindo lhe deixasse adquirir experiência com ele”. (PEPETELA, 2008, p. 37).

O pai não apoiava os planos do filho, mas foi convencido pelo compadre. Sô Germano pagaria certo valor mensal para que o jovem tivesse a oportunidade de frequentar a escola. O lucro (salário de mecânico mais o complemento do padrinho) contribuiu com os rendimentos familiares, acalmando os ânimos do pai, que segundo a narrativa: “[...] queria estudar o superior mas já tinha um curso médio, devia então trabalhar para ajudar o pai no sustento da casa”. (PEPETELA, 2008, p. 185). Essa é a condição para que Nacib tivesse o direito de estudar. Compreende-se a objeção do pai de Nacib de duas maneiras. A primeira é por motivos financeiros, uma vez que o pai era o único que tinha maior rendimento, e o pouco dinheiro que ganhava (apesar de gastar com bebidas alcoólicas) era para o sustento da família. E como Nacib era o filho mais velho, o pai entendia que ele devia contribuir com o sustento familiar. A segunda hipótese é pelo fato de que Bernardo Domingos não teve oportunidades de estudar e por esse motivo não compreendia a importância do estudo na vida do filho.

A educação escolar é a única via de esperança capaz de transformar a realidade social de Nacib e família. Por outro lado, a mãe Celestina das Dores não estudou, mas compreendia que a educação podia mudar a vida do filho.

Sonhos?, ralhava a mãe. Ele disse vou entrar no ensino médio e tu disseste sonhos. Entrou ou não? Não é sonhos nada, vai ser mesmo engenheiro, eu mesma Celestina das Dores,

me nasceram no Luena e nunca que vi escola, mas meu filho vai ser engenheiro, como o nosso presidente. (PEPETELA, 2008, p. 36).

A referência (de engenheiro) que dona Celestina tinha para o filho refere-se ao segundo presidente de Angola, José Eduardo dos Santos, sucessor de Agostinho Neto. O presidente angolano governou o país por mais de três décadas (1979 a 2017) e é licenciado em Engenharia de Petróleos. Alberto Oliveira Pinto (2017, p. 760) afirma que em finais de 1963, ano em que foi o primeiro representante do MPLA em Brazzaville, José Eduardo dos Santos “beneficiou de uma bolsa de estudos para seguir para Baku (Azerbaijão), na URSS, concluindo a licenciatura em Engenharia de Petróleos em 1969”.

Diferente da família Caposso, que usufruem de urbanização e boa condição econômica, na família de Nacib todos têm de contribuir para garantir o pão de cada dia à mesa. O pai de Nacib ganha o sustento consertando móveis na casa de indivíduos ricos de Luanda. A mãe é analfabeta e faz mi-cates (doces) para que a filha Deolinda pudesse vendê-los no mercado do Prenda, no distrito da Maianga em Luanda. No trecho abaixo, a narrativa descreve um pouco das necessidades que a família de Nacib passava:

Almoçaram os cinco arroz de tomate com peixe frito. Celestina guardou um pouco para o marido, pode ser que vem com

fome e come à tarde, pode ser vem mais tarde e usa como jantar. O jantar deles seria o mesmo de sempre, chá com um pouco de mandioca assada nas brasas. Nos últimos tempos as coisas tinham melhorado um pouco e ela já podia dar leite de manhã aos filhos, antes tomavam chá simples e iam assim para as aulas. (PEPETELA, 2008, p. 42).

Contrariando indicadores sociais, Nacib é o único da família que ascendeu através da educação escolar. Não ganhou bolsa de estudos do governo angolano para estudar no exterior, tampouco o pai tinha influências no meio político para conseguir favorecimentos ao filho. Nacib venceu por méritos próprios e graduou-se em Engenharia Mecânica no país. Depois de concluído a faculdade, recebeu oferta de emprego numa companhia petrolífera, que lhe concedeu uma bolsa de estudos para cursar especialização nos Estados Unidos. No recote, “Nacib Germano de Castro cumpriu a promessa feita à mãe, dona Celestina das Dores, e se formou em engenharia” (PEPETELA, 2008, p. 189), pode-se ver que é através da educação que o jovem pobre teve a oportunidade de sair da terra natal, adquirir formação acadêmica e novos conhecimentos culturais. Depois de concluir a pós-graduação, Nacib retornou para Angola (em 2003), um ano depois de assinado o Acordo de Paz entre MPLA e UNITA, que cessou a guerra civil. Nacib percebeu mudanças nas pessoas e também no país, efeitos do clima de paz depois de findar a guerra. As conquistas são motivos de orgulho para a família,

para o padrinho, amigos e vizinhos, pois demonstra que o garoto pobre de musseque venceu o abismo social através da educação.

A personagem Nacib simboliza, no romance, esperança e solidariedade. Esperança por demonstrar que apesar da força esmagadora do capitalismo predatório é possível acreditar na humanidade. Depois da ascensão econômica, com emprego garantido em companhia petrolífera, Nacib economizou dinheiro e a primeira ação realizada não foi mudança de bairro ou de casa. Ele doou para Kasseke, seu amigo de infância, uma cirurgia de recomposição do membro fálico, devolvendo-lhe a virilidade ceifada na infância. Por seus próprios meios, o velho amigo (antigo morador de rua) não teria nenhuma condição financeira de pagar os custos da cirurgia. Quando criança, Kasseke foi vítima da tradição. O pai, alcoolizado, levou-o para circuncisão em uma aldeia e entregou-o para um ancião (também alcoolizado) circuncidá-lo, ao passo que cortaram o membro fálico do menino, assim Kasseke relata: “Quando eu tinha oito anos um dia ele me levou, disse tinha de fazer circuncisão à maneira tradicional como ele e todos os da sua família”. (PEPETELA, 2008, p. 260). Kasseke sobreviveu ao acontecimento, mas perdeu o pai (bêbado) atropelado e teve que sobreviver zungando (vendedor ambulante) nas ruas de Luanda, dormiu em bueiros, alimentando-se quando o dinheiro possibilitava comprar pão com mortadela.

A vida da personagem Kasseke foi transformada quando

conheceu Nacib na adolescência. Nacib e família o acolheram oferecendo teto, alimento, devolvendo-lhe a dignidade pois, como diz a narrativa: “Para Kasseke, aquela casa de musseque pobre era um palácio [...]”. (PEPETELA, 2008, p. 256). O ato de solidariedade de Nacib, como se pode ver na análise, configura uma mensagem de esperança que encerra o romance. A ação da personagem aponta que em meio a uma sociedade governada por indivíduos déspotas, nepóticos, arrogantes, individualistas, capitalistas e predadores, ainda há lugar para humanidade.

4.6 - INTELLECTUAIS REVOLUCIONÁRIOS

Manter princípios morais e éticos sem ser corrompido pelo poder atrativo do dinheiro em uma sociedade capitalista é um desafio, principalmente para os que defendem oprimidos e causas humanitárias. Fazer oposição ao governo angolano e lutar contra detentores de poder não são ações tranquilas. É preciso formação intelectual, informação e resistência. Na contramão do capitalismo predatório, duas personagens resistem ao “socialismo esquemático” e acreditam na revolução proletária, conscientes de que conhecimento também é uma forma de poder para defender os que não têm voz na sociedade.

As personagens Sebastião Lopes e Bernardino Chipengula são intelectuais revolucionários que lutaram pela libertação

de Angola. O primeiro, tornou-se advogado, e o segundo, professor. A guerra que os amigos decidiram enfrentar no tempo pós-independência é contra o poderoso empresário Vladimiro Caposso, um velho conhecido de Sebastião Lopes, que dizia que: “[...] conhecia Vladimiro antes de ele ter esse nome e depois aprendera a desprezá-lo”. (PEPETELA, 2008, p. 130). No romance, as personagens se unem para lutar pelo direito à terra de povos tradicionais, que durante séculos, viveram de atividades de pastoreio ou transumância, na província de Huíla, planalto sul de Angola.

Sebastião e Chipengula se conheceram na prisão, na década de 1970, conforme conta o narrador: “Estavam na mesma cela quando se deu o levantamento do 27 de maio e se puseram à margem de tudo, era uma luta entre os detentores do poder, não lhes diziam respeito”. (PEPETELA, 2008, p. 131). A existência dessas personagens é ditada por acontecimentos históricos e políticos. São intelectuais, defensores de oprimidos, que fazem oposição ao governo, porque os ideais de base socialista que acreditaram na juventude foram minados e substituídos pelo poder do dinheiro. Segundo a narrativa, “– Acreditávamos então em princípios... – Bons e inocentes tempos...” (PEPETELA, 2008, p.133). A prisão de Sebastião e Chipengula foi motivada por questões políticas, como os acontecimentos de 27 de maio de 1977, que a história angolana registra como tentativa de golpe de Estado.

Sabe-se que os primeiros anos de governo angolano, depois da independência, foram marcados por conflitos,

censuras, repressão, prisões e constantes vigilâncias para a manutenção do poder político. No romance, um fato que a ficção apanha da História e faz uma breve menção na narrativa refere-se aos acontecimentos de 27 de maio de 1977, episódio conhecido por “Fracionismo”, “Golpe de Estado Nitista” ou “Revolta Nitista”. É nesse cenário político que Sebastião Lopes foi apanhado distribuindo panfletos subversivos aos soldados. A narrativa expõe que:

Até estoirar o 27 de maio de 1977, com um levantamento de militantes, mortes, e depois prisões em massa e execuções. [...] Foi só nessa altura ele soube do Sebastião Lopes, preso já uns meses antes por razões políticas, mas não ligadas ao levantamento do 27. Falaram dele na reunião do grupo de acção, fazia parte de um comité clandestino que tinha sido decapitado e uma grande parte dos membros tinha ido para a cadeia, lhes acusavam de esquerdistas. (PEPETELA, 2008, p.111-112).

O episódio encontrado na ficção referente ao 27 de maio de 1977 entrou para a história como tentativa de golpe de Estado, encabeçado por intelectuais de esquerda, dissidentes do governo no poder. É nesse cenário político que Sebastião Lopes e Bernardino Chipengula se tornaram amigos, na cadeia, acusados do mesmo crime. Que segundo o narrador, foi por: “[...] pertencerem a um comité clandestino que considerava o governo demasiado de direita, desinteressado de fazer uma verdadeira revolução socialista”. (PEPETELA, 2008, p. 130-

131). As personagens Sebastião Lopes e Bernardino Chipengula são militantes do MPLA, desiludidas com o governo no poder. O referido episódio narrativo nos permite fazer associações entre a personagem de ficção Sebastião Lopes e um personagem da história angolana conhecido por Nito Alves (Bernardo Alves Baptista, 1945-1977), considerado o mentor intelectual da tentativa de golpe de Estado. O pesquisador Silvío de Almeida Carvalho Filho afirma que:

Na vasta obra literária do ficcionista, *Predadores* foi o único livro que se referiu à fracassada Revolta Nitista de 27 de maio de 1977, capitaneada pelo ex-ministro do Interior e membro do Comitê Central do MPLA, Nito Alves, líder de grupos de extrema-esquerda, ligados ao denominado “Poder Popular”, na área dos musseques que, tendo desafiado o poder de Agostinho Neto e de seu grupo, perdera seus cargos. (CARVALHO FILHO, 2015, p. 122).

De acordo com o historiador Alberto Oliveira Pinto (2017), o jovem guerrilheiro Nito Alves²⁸ se destacou entre os altos dirigentes do MPLA e ocupou cargos de gestão no

28 Conforme o historiador, “a reputação de justiceiro de Nito Alves não se restringia às populações negras dos musseques, indignadas com a alegada corrupção instalada nos costumes dos governantes, da qual os bodes expiatórios já eram os brancos, os mestiços e os cooperantes estrangeiros com privilégios nas Lojas do Povo. Os simpatizantes do descontentamento “nitista” com o poder instituído pela ala do MPLA dita “pragmatista” (organizada em torno de Agostinho Neto e de Lúcio Lara) também estavam infiltrados nos meios militares [...] e nos meios universitários, nos quais, aliás, Nito Alves penetrara após a Independência, matriculando-se em Direito”. (OLIVEIRA PINTO, 2017, p. 753).

governo de Agostinho Neto. Porém, cresceu a fama de justicheiro, de homem indignado com a corrupção e incomodado com a presença majoritária de dirigentes mestiços no bureau político do MPLA. As intersecções literatura, história e política no romance de Pepetela permite buscar informações no contexto para compreender o texto ficcional. No romance, Sebastião representa um intelectual de esquerda que faz oposição ao governo. Ele é o oposto de Vladimiro Caposso, que aliado ao governo, ingressou no MPLA para obter vantagens. Sebastião lutou pela nação acreditando na revolução e “os velhos amigos” se distanciaram por causa de divergências morais e ideológicas. Sebastião valoriza a ética e defende uma sociedade de direitos justos. VC defende a si mesmo e valoriza o dinheiro, por isso, na presença do velho amigo, se sente intimidado moral e intelectualmente. Isso, pode ser visto no fragmento abaixo:

Caposso se sentia estranhamente enfraquecido. Sempre fora assim em relação a Sebastião, uma espécie de superioridade intelectual ou moral que sentia no outro o intimidava. Desde o momento que o conheceu e começou a receber involuntárias aulas políticas. E que se lixasse o facto de Lopes lhe ter arranjado aquele emprego na loja de sô Amílcar, onde começou a sua ascensão na vida. Se pudesse lhe dava um tiro e acabou, lhe pagava essa dívida de gratidão com a morte. Mas os tempos tinham mudado, já não era assim tão fácil, nem ele tinha qualquer imunidade. (PEPETELA, 2008, p. 356-357).

A personagem Sebastião Lopes tinha dois sonhos na vida quando jovem, ingressar nas FAPLA (exército do MPLA) para lutar pela libertação de Angola e formar-se em Direito. Realizou o primeiro. Combateu na frente norte, mas foi preso por razões políticas. Quanto ao segundo, o passado político o impediu de ingressar na universidade. Após algum tempo, realizou o sonho de cursar Bacharelado em Direito por intermédio de influências paterna, sem saber das relações de contato entre o progenitor e dirigentes da universidade. Depois de graduado, Sebastião tornou-se advogado e defensor de oprimidos.

A personagem Bernardino Chipengula é natural da província de Huíla, portanto, conhecia os conflitos de terras entre indivíduos de poder e pastores tradicionais. Formou-se em História e sobrevivia como professor da educação básica. No romance, ele é o idealizador da ONG Defesa dos Criadores Tradicionais (DECTRA), organização que defendia criadores/pastores e ensinava-lhes sobre direitos seculares de utilização da terra para manutenção do gado e sobrevivência de comunidades do grupo étnico *Nyaneka*²⁹. Conforme indica a narrativa, “Chipengula apresentou o companheiro, falando na língua nyaneka, este é o advogado que nos vai ajudar. Sebastião [...] nem o kimbundu conhecia

29 O pesquisador Domingo Dias (2015, p.75) afirma que o grupo étnico *Nyaneka*, identificado como *Nyaneka-nkhumbi*, é localizado, majoritariamente, nas províncias da Huíla e Kunene, em Angola. E Formam um grupo vasto de 10 variantes linguísticas. Conforme o autor, Esterman (1960) considera-os agropecuários por natureza, mas amadores do boi.

apesar de ser da região de Luanda”. (PEPETELA, 2008, p. 135). O que motivou o professor a criar a DECTRA foi o conhecimento da prática de concessão de terras em território de pastoreio a indivíduos de poder. Sobre isso ele diz: “Quando me apercebi que os nabados de Luanda começavam a requisitar e demarcar terras por aqui, lembrei-me dos meus tempos de juventude, aqueles nossos bons tempos”. (PEPETELA, 2008, p. 133). A personagem Chipengula cativa apoiadores e voluntários para a defesa de povos marginalizados, que sem representação política e na maioria analfabetos, perdem a terra e seus direitos para indivíduos poderosos do meio político e empresarial de Luanda, como Vladimiro Caposso.

A solução é ir ao tribunal, apresentar uma petição ou lá como se chama. Fomos ao administrador do município, coçou mil vezes a cabeça, não ousou afrontar o rapazinho. O administrador é daqui, ele está conosco, é claro, mas não tem coragem de arriscar o posto e parcas benesses, ou terá até medo físico do ganapo, não faz nada. Fomos ao governador da província, apoiados pelo bispo. Que sim, de facto, muito interessante, realmente é razoável, mas quando apareceu o rapazote com ares arreganhadores, o governador enfiou o rabo entre as pernas ou então estendeu a mão a receber algum cabaz, não sei, o certo é que depois era tudo dificuldades, impossibilidades, até por fim recusar nos receber. Agora só mesmo nos tribunais. (PEPETELA, 2008, p.138-139).

No romance, a Fazenda Karan, do empresário VC, está localizada no planalto sul de Angola, na província de Huíla. A propriedade foi adquirida como espécie de “presente político” do governador da província. Na ficção, concessão das terras constitui-se uma prática de corrupção que é entendida como troca de favores no círculo político. A demarcação das terras violou direitos de comunidades tradicionais que sobrevivem durante séculos da prática de pastoreio. A vedação de caminhos da transumância impediu que pastores circulassem com o gado em estações de seca à procura de água e capim. Além de vedar os caminhos de circulação, Vladimiro Caposso também cometeu crime ambiental interferindo no curso natural do rio (rio Culala) da região para construir uma barragem e aprisionar a água em um lago artificial na propriedade. Tal ação demonstra o ápice de ostentação de um sujeito egoísta que vive trocando favores com políticos poderosos. A narrativa expõe que:

Mas não se podem barrar os caminhos naturais da transumância. Portanto, a tal fazenda tem de ser cortada, haver um caminho no meio dela, se quiserem ponham arame farpado de um lado e do outro, mas tem de haver um corredor pelo meio da fazenda para o gado passar. Ao rapazinho tanto lhe faz, não fica minimamente prejudicado, continua com a terra toda. Já quanto à barragem e o lago, isso não, tem de ser demolido, o Culala tem de voltar a correr para alimentar esta gente toda que se fixou ao longo dele e precisa da água não só

para beber e para o gado, mas também para irrigar as nakas de milho ou massango e os legumes. Então agora um tipo vem e seca um rio do qual dependem milhares de famílias só para ter um lago onde velejar? (PEPETELA, 2008, p. 139).

O pesquisador Tony Hodges (2002) afirma que com a saída de colonos portugueses de Angola, por volta de 1970, muitas propriedades agrícolas, habitações, prédios públicos e pequenas empresas do tempo colonial passaram a pertencer ao governo angolano³⁰. Posteriormente, depois da independência, iniciou-se um processo de privatização do vasto setor estatal, em finais da década de 1980.

Ao analisar programas de privatizações empreendidos pelo novo governo dirigido pelo MPLA, como a política de terras, o autor considera que houve uma nova forma de apropriação que beneficiou principalmente famílias bem relacionadas (de poder) da elite político-militar em detrimento de pequenos camponeses. No romance, a luta pela terra e a defesa de direitos seculares de povos sem representação política é a causa que levou o professor e o advogado ao tribunal contra Vladimiro Caposso. A batalha judicial é para

30 O autor afirma que “a mesma ansiedade foi sentida pelas populações do Sudoeste que se dedicavam à pastorícia. Aí, depois da partida dos fazendeiros portugueses e do derrube dos limites das propriedades em 1975, as populações locais tinham conseguido recuperar as suas antigas zonas de transumância e aumentar os seus rebanhos [...] Contudo, ao longo da década de 1990, assistiram a uma nova demarcação de terras pelos fazendeiros que veio limitar-lhes os movimentos. O primeiro sinal da emergência de uma grave crise relacionada com as terras no Sudoeste fez-se sentir em Outubro de 1999, quando irrompeu uma disputa pela posse de terras nos Gambos, na zona oeste da província da Huíla”. (HODGES, 2002, p.182).

fazê-lo devolver aos pastores do planalto de Huíla a terra de transumância e o acesso à água, com a esperança de verem chegar o dia que os *nyanekas* serão ressarcidos de todos os prejuízos ambientais e econômicos causados pela obsessão capitalista do empresário “mija-grosso” de Luanda.

A ficção de Pepetela demonstra que lutar contra interesses econômicos de detentores de poder é um desafio em qualquer tempo da história. Porém, no tempo pós-independência, de maior acesso à justiça e principalmente com o apoio da imprensa, a luta engajada dos amigos Sebastião e Chipengula ganhou projeção nacional e internacional e indica um cenário de pequenas transformações na sociedade angolana.

CAPÍTULO V

A ESCRITA E OS EXCLUÍDOS EM OS *TRANSPARENTES*

“[...] não somos transparentes por não comer... nós somos transparentes porque somos pobres” (ONDJAKI, 2013, p.190).

O contexto agitado na metrópole possibilita ao ficcionista focalizar o homem em sociedade para então problematizar a vida urbana, quase sempre marcada de violência, exclusão e marginalidade. Em *Os Transparentes*, Ondjaki delinea um panorama crítico em linguagem satírica das relações de poder na sociedade angolana, apontando que o poder manipula, corrompe, viola direitos humanos e sociais. No romance, predomina a crítica sociopolítica, uma maneira de se preocupar com a participação social e política dos cidadãos e de grupos sociais, com o desenvolvimento comunitário e a ação coletiva.

Os pobres são os protagonistas da narrativa. Tematizar a pobreza e conferir centralidade aos excluídos é uma forma de demonstrar posicionamento ideológico na literatura. Alfredo Bosi (2002, p. 257, 259) afirma que há pelo menos duas maneiras de considerar a relação entre a escrita e os excluídos. A primeira consiste em ver o excluído social ou o

marginalizado como objeto da escrita, e a segunda, em ver o excluído na qualidade de sujeito do processo simbólico.

No romance, os excluídos são um grupo de personagens que representam os pobres, sem moradia digna, sem trabalho formal, sem acesso à distribuição de água e luz elétrica e sem dignidade, porque não são vistos, tampouco ouvidos quando decidem cobrar do poder público direitos de cidadão. O romance permite refletir sobre o papel do Estado na vida dos cidadãos angolanos. Parafraseando Marilena Chauí (1988), o Estado não significa a realização da vida coletiva, ele representa os interesses de um grupo social de “mais fortes” da sociedade, ou seja, da classe que domina política e economicamente³¹.

Além das relações de poder que centraliza a crítica sociopolítica na ficção de Ondjaki, o romance valoriza a oralidade como matriz africana e ressalta a variedade linguística presente no modo de vida do homem angolano. Com base em estudos de Ana Mafalda Leite (1998, p.11), compreende-se o conceito de oralidade em uma dimensão ampla, que abrange o sentido de oratura, tradições orais ou de literatura oral, tendo em vista que a literatura de Ondjaki dialoga com

31 Conforme a filósofa brasileira, “o Estado *aparece* como a realização do interesse geral (por isso Hegel dizia que o Estado era a universalidade da vida social), mas, na realidade, ele é a forma pela qual os interesses da parte mais forte e poderosa da sociedade (a classe dos proprietários) ganham a aparência de interesses de toda a sociedade. O Estado não é um poder distinto da sociedade, que a ordena e regula para o interesse geral definido por ele próprio enquanto poder separado e acima das particularidades dos interesses de classe. Ele é a preservação dos interesses particulares da classe que domina a sociedade. Ele exprime na esfera da política as relações de exploração que existem na esfera econômica.” (CHAUÍ, 1988, p. 69-70).

a tradição literária do seu país. O sentido de tradição oral é considerado como um conjunto de valores, que passa de geração em geração, assegurando a ideia de permanência.

O encontro da oralidade com a escrita é um tema encontrado na literatura de escritores angolanos de várias gerações. Refletir sobre a presença da oralidade na ficção de Ondjaki como semântica da diferença significa que o autor a reconhece como marca da identidade literária angolana. Laura Padilha (2007, p. 24) considera que a oralidade é “a base do edifício-estético-ficcional angolano” e reforça o “sentido de pertença à “terra”. Conforme a autora, a oralidade é uma das formas de manifestação da “ancestralidade cultural angolana e, na ficção em prosa que a recupera, um modo de resistência aos padrões estéticos e ideológicos do ocidente branco-europeu”.

No romance, as personagens vivem em sintonia com a pluralidade linguística, por isso ganha destaque o português angolano e influências de línguas orais/nacional, como o quimbundo e variações; a língua espanhola, herança dos cubanos; a língua inglesa, influenciada pela economia de mercado; e o português do Brasil, que chega por via de programas televisivos ou contatos com brasileiros. A experiência de vida nômade do escritor também contribui para a valorização da (s) língua (s) como matéria de ficção.

O romance é repleto de relações intertextuais e estabelece diálogos com narrativas do sistema literário angolano, como *Quem Me Dera Ser Onda*, de Manuel Rui e *O Desejo*

de Kianda, de Pepetela. Com a primeira, o diálogo é observado na sua relação com o espaço, o Prédio de sete andares habitado por um grupo de marginalizados urbanos que desafiam leis internas (do prédio) e externas (nacionais), a fim de encontrar soluções para sobreviver em uma sociedade que se desenvolve a base de esquemas. Com a segunda, o diálogo é observado inclusive no desfecho trágico: Luan-da tomada por caos, afetada por desabamentos de prédios à volta da lagoa do Kinaxixi, por desrespeitarem Kianda, entidade mítica das águas, como o narrador a descreve: “[...] é marginal nova com prédios construídos em areias dragadas sem pedir licença à Kianda [...]”. (ONDJAKI, 2013, p. 238).

A linguagem romanesca é construída de sonoridade e lirismos. A narrativa capta imagens do cotidiano em Luan-da, centro econômico e político, para mostrar a vida de um grupo de personagens à margem do poder que sobrevive na grande metrópole. A crítica aos abusos de poder manifesta-se na linguagem cômica e a função da literatura do autor é criticar na perspectiva do riso. Ações que denotam exageros em comportamentos sociais de personagens é uma maneira de tecer críticas ao desgoverno e a corrupção descontrolada no país. Sobre a presença do riso na arte, Bakhtin (1987, p. 3) afirma que a modalidade sempre esteve presente na literatura ocidental, muito antes da Idade Média, e associa-se aos domínios da literatura cômica popular. Conforme o autor, “o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época”.

O riso na literatura de Ondjaki como forma de entreter o leitor é considerado importante elemento de crítica. O cômico é uma forma de ironizar a política, por isso verifica-se a concepção carnavalesca da política. Um exemplo é a personagem SantosPrancha, assessor de um Ministro (personagem identificada por cargo político). A construção da personagem é uma paródia de outra personagem, Sancho Pança, do célebre romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. No romance de Ondjaki, SantosPrancha é um servidor público, guloso e gorducho, que ascende de cargo via nepotismo e gasta o dinheiro público promovendo reuniões regadas a whiskys e comilanças no gabinete político, enquanto manda e desmanda na secretária e passa os dias procrastinando o trabalho, como pode-se ver na narrativa:

SantosPrancha era dado à arte de levantamento de copo mesmo durante o horário de expediente e isso por vezes facilitava a vida dos jornalistas, complicando um pouco o sigilo que a sua ocupação recomendava

[...]

Prancha movia-se lentamente, fazia dos gestos e dos assuntos de trabalho motivo de arrastamento de vida, encenando uma importância que nunca havia tido, abria a janela, cheirava a manhã, voltava a fechá-la, aumentava o frio do aparelho de ar-condicionado mas o seu corpo seguia transpirando como que por missão vital, aproximava-se então do seu minibar, retirava dele um chivas, servia-se (ONDJAKI, 2013, p. 90).

É evidente no romance de Ondjaki a relação paródica na construção da personagem (SantosPrançha/Sancho Pança). Bakhtin (1987) afirma que Sancho Pança de Miguel de Cervantes representa o riso. Sobre o caráter grotesco na construção da personagem, o autor afirma que o “grande ventre”, o “apetite” e a “sede” são imagens materiais e corporais profundamente carnavalescas, pois Cervantes tende a uma aproximação terrena do humano a partir do aspecto corporal³². Na construção paródica, a “pança” (grande ventre) refere-se “a arte de levantamento de copos” (a bebida) e as “comilanças” de SantosPrançha. Ou seja, não pretendem demonstrar abundância, são ações de caráter exclusivamente negativo como egoísmo e ganância, de um indivíduo que exerce função pública e abusa da posição de poder para satisfazer hábitos de burguês, como promover banquetes e consumir bebidas alcoólicas importadas. A construção paródica tem a função de tecer críticas à política angolana. SantosPrançha representa o servidor público corrupto, que aliado a indivíduos de poder, pratica manobras ilícitas a fim de enriquecer, engordando a bojudá pança e a conta bancária.

No romance, o enfoque é sobre o coletivo e um conjunto de problemas de ordem sociopolítica que afeta o homem

32 O teórico afirma que “o grande ventre de Sancho Pança, seu apetite e sua sede são ainda fundamental e profundamente carnavalescos; sua inclinação para a abundância e a plenitude não tem ainda caráter egoísta e pessoal, é a propensão para a abundância geral. Sancho é um descendente direto dos antigos demônios pançudos da fecundidade que podemos ver, por exemplo, nos célebres vasos coríntios. Nas imagens da bebida e da comida estão ainda vivas as ideias do banquete e da festa. (BAKHTIN, 1987, p. 19-20).

angolano. Em um Prédio de sete andares, situado no bairro Maianga, habitam a família de Odonato e Xilisbaba (com os filhos CienteDoGrã, Amarelinha e a agregada AvóKunjikise), o jornalista PauloPausado, o casal MariaComForça e JoãoDevagar, o CamaradaMudo, o casal Edú e Nelucha, e o jovem Paizinho, um órfão aceito pela comunidade de habitantes.

O foco central do romance é a vida coletiva e solidária das personagens, que no dia a dia exercem trabalhos informais para garantir a sobrevivência. Paizinho é um jovem órfão, perdeu a família na guerra e foi tentar a vida em Luanda. Depois de conhecer a criminalidade urbana, ganhou a oportunidade de mudar de vida, conquistou a simpatia de moradores do Prédio e recebeu autorização para habitar o terceiro andar. Sobrevivia da entrega de baldes de água, lavagem de carros, ajudas prestadas aos vizinhos, como por exemplo, carregar sacolas de compras. MariaComForça vendia lanches e artigos diversos nos arredores do Prédio. O marido espertalhão, JoãoDevagar, era cambista ilegal e rentabiliza tudo, inclusive o mercado da fé e do sexo. Além dos habitantes fixos, o VendedorDeConchas, seu amigo Cego e um Carteiro frequentam o Prédio e mantêm amizade com os moradores. Essas personagens representam a população pobre, os invisíveis sociais/transparentes e excluídos, que carecem de infraestruturas básicas, como moradia, não têm assistência social e acesso a políticas públicas eficazes no centro da capital do poder.

O único habitante que tem condição econômica “estável” no Prédio é o jornalista PauloPausado, e que prefere estar ao lado do povo. A estabilidade profissional do jornalista é colocada em xeque quando defende imprensa livre e decide criticar o governo. Há no romance a crítica de que a imprensa angolana é controlada e não se pode falar ou publicar contra o governo do “alto mandatário Chefe, excelentíssimo engenheiro e camarada Presidente”. Apesar de não haver nenhuma referência histórica ou temporal que identifique o presidente angolano, o contexto permite relacionar a figura ficcional ao governo presidencialista de José Eduardo dos Santos, segundo presidente do país. Conforme a narrativa,

PauloPausado, já com a sede aplacada por uma bem geladíssima nocal, pediu a Noé que levantasse o som, pois a televisão emitia um direto com o próprio Presidente de Angola – um pouco de silêncio, se fazem o favor – disse o Esquerdista Confirmou-se assim oficialmente, na figura do comandante-em-chefe das forças armadas, Presidente da república, chefe do governo, Presidente do conselho de ministros e do conselho da república e do mpla, e patrono da FESA, que era verdade o que Paulo ouvira dias antes, da boca do seu amigo ManRiscas quanto à função da comissão, agora já instalada, que atendia pelo nome CIPEL (ONDJAKI, 2013, p.159).

Conforme observado no fragmento, a multiplicidade de sucessão de cargos para identificar múltiplas funções do

presidente é uma crítica à centralização de poder presidencialista, enfatizando o poder político e militar concentrado na figura máxima do presidente angolano.

Além dos espaços de poder, outro espaço de visibilidade no romance é um Prédio, localizado no coração da cidade, conhecido por LargoDaMaianga. Em linguagem personificada, o edifício ganha dimensões humanizadas, simboliza comunidade, solidariedade e esperança, apesar do cenário caótico na capital. Conforme a narrativa, “o Prédio tinha sete andares e respirava como uma entidade viva”. (ONDJAKI, 2013, p.14). O Prédio é uma nova representação do musseque na literatura angolana, que deslocou de zonas periféricas para o centro urbano, porém, com a mesma função de abrigar os marginalizados da cidade, que sem condições econômicas procuram refúgio em edifícios desabitados ou que por algum motivo não são rentabilizados pelo mercado imobiliário.

Na ficção, o Prédio também é signo de esperança, porque em meio às inúmeras dificuldades que confrontam os moradores, se unem, quando a comunidade está em perigo. Um exemplo é o episódio que narra a suspeita de furto. Para os moradores, há um código de segurança no caso de ataques ao espaço que residem, conforme verifica-se no fragmento:

[...] deitando-se sobre as águas permanentes
arrastou-se até ao elevador ausente e numa esquina escondida encontrou uma torneira antiga, rodou-a duas vezes, fez-se sentir um ruído na canalização, era um chamamento para

quem soubesse usar este sistema de alerta
Paizinho, no terceiro andar, escutou o ruído. levantou-se rapidamente, foi buscar uma faca grande que alguém lhe tinha ofertado há anos dizendo tratar-se do objeto usado por Rambo na gravação de um dos seus filmes, pôs a fita vermelha na cabeça, apanhou uma lanterna ridícula incapaz de iluminar qualquer escuridão

assobiou forte, duas vezes

Nelucha, no quarto andar, acordou Edú

[...] Edú retirou prontamente de baixo da cama um pau de vassoura mais comprido que o habitual, bateu forte no teto do quarto, tossiu com a poeira que caiu em cima da cama, esperou um pouco e bateu outras duas vezes, com mais força no quinto andar o CamaradaMudo vestiu os seus antigos calções castanhos, apertou o cinto e pegou na makarov que dormia debaixo da segunda almofada, ao passar pela sala ligou o gira-discos a tocar alto, uma música estridente com uma voz que, mesmo nesse ruído, não deixava de ser afinada

no sexto andar todos acordaram em simultâneo, Xilisbaba falou para Odonato

– não vais ver o que se passa?

– calma. há que respeitar a ordem, primeiro é o Paizinho que vai fazer reconhecimento, depois o Edú assume posição na escada para não deixar ninguém subir, e o Mudo é que desce com a arma, não deve ser nada, calma só

Xilisbaba dirigiu-se à cozinha e voltou com o machadinho de carne e o pau de bater funji

– mas vai lá ver o que se passa, vou pôr todo mundo na casa de banho

[...]

– foi quê? gatuno?

– acho que não. não sei. o Paizinho é que ativou o alarme

– assobiou quantas vezes?

– duas

– agarra a calma, vou descer

[...]

ouviram gemidos, reconheceram o corpo caído

– Ciente, é você? – Paizinho falou guardando a faca de Rambo

– me deram um tiro no rabo...

– a esta hora? – falou o mudo

– e tiro tem hora? me levem só no meu pai

[...]

Subiram com o corpo já desanimado do filho mais velho de Odonato. (ONDJAKI, 2013, p. 87-90).

O episódio narrado encena com humor a ação coletiva e a solidariedade dos habitantes, que mesmo diante do perigo se unem para defender a comunidade e o único espaço que lhes garante dignidade humana: o lar. Ao buscar refúgio no Prédio depois de cometer um ato desonesto, os moradores não condenam a personagem CienteDoGrã, acolhem-no porque é da comunidade e também porque existe esperanças de que ele poderá mudar o curso da vida marginal. Para Ciente, a criminalidade é vista como uma possibilidade de

ascensão social, mas o jovem é mais um que teve a vida interrompida pela violência urbana.

O romance *Os Transparentes* é uma narrativa cíclica. Início e fim convergem no mesmo desfecho apocalíptico de caos e destruição de Luanda por fogo. É importante refletir sobre a simbologia do fogo na ficção. O incêndio da capital do poder permite ao leitor pensar na destruição simbólica, de que é preciso destruir o que está ruim em Angola para reconstruir novamente, como uma possibilidade de recomeço, quando tudo parece desajustado, do sistema de governo às infraestruturas da cidade.

A imagem impactante no romance é a morte da cidade, como se vê no trecho: “[...] a cidade ensanguentada era forçada a inclinar-se para a morte” (ONDJAKI, 2013, p. 398). Luanda em chamas, se debatendo para manter-se viva em meio ao cenário destruidor e os habitantes em fuga para salvar a própria vida. A narrativa permite leituras intertextuais, seja com textos literários ou bíblicos. Sobre o desfecho trágico da cidade em chamas, o leitor consegue fazer comparações com a destruição bíblica de Sodoma e Gomorra³³.

as línguas e as labaredas do inferno distendido numa caminhada visceral de animal cansado, redondo, e resoluto, fugindo ao caçador na vontade renovada de ir mais longe, de quei-

33 Sodoma e Gomorra são cidades que foram destruídas, conforme texto bíblico, no livro de Gênesis 19:24. In: **Bíblia Sagrada**. 105ª ed. Editora Ave-Maria Ltda. São Paulo:1996.

mar mais, de causar mais ardor e, exausto, buscar a queima de corpos em perda de ritmia humana, harmonia respirada, mãos que acariciavam cabelos e crânios alegres numa cidade onde, durante séculos, o amor tinha descoberto, entre brumas de brutalidade (ONDJAKI, 2013, p.11).

Na ficção, o cenário apocalíptico de destruição é resultado de escavações subterrâneas para extração de petróleo, que perfuram o corpo da cidade. A tragédia poderia ser evitada se autoridades políticas levassem em consideração estudos de impactos ambientais, realizados por cientistas nacionais. Em razão da ganância capitalista de indivíduos poderosos, a capital é destruída. Eis o mal que consome a Luanda ficcional, interesses individuais e econômicos acima do progresso social, conforme observado no fragmento:

- a extração do petróleo vai avançar, disso já ninguém duvida. mas o Chefe está muito preocupado, essas estórias científicas que andam por aí
- o quê?
- os subsolos de Luanda, essas camadas de não sei quê... o chefe quer ouvir mais opiniões. pensei também naquele miúdo maluco, o cientista, o angolano mesmo
- você deve estar a brincar, ó Ministro... então nós temos aqui um especialista americano, com nome de matako e tudo, que vem certificar as investigações... então o camone vem cá, fica connosco, recebe uma massa, certifica, volta lá para o país

dele e, agora, um cientista angolano é que vai falar? nem pense nisso

– não sei Cristalino... as bocas da oposição, e as próprias preocupações do Presidente... é tudo uma questão de segurança nacional. a cidade capital...

– a cidade capital é de todos nós... e vamos avançar, sim. é justamente sobre isso que eu lhe quero falar... e que você querará falar ao Presidente um dia destes

– o quê? as licitações? está tudo tratado

– não... ainda não está tudo tratado. você e os seus amigos que se licitem na exploração do petróleo, mas a verdadeira questão da segurança passa pela perfuração e pelas tubagens

– as tubagens?

– as tubagens. o transporte tanto do petróleo, como da água. as canalizações vão ser encontradas, retiradas, repostas... isso é que não pode ficar na mão de qualquer um. e eu estou preparado para o futuro

– o futuro? – o Ministro bebia mais whisky para entender melhor

– o futuro!

– como assim?

– assim mesmo. depois das escavações, vocês orientem-se com o petróleo. eu quero é a água

– isso o Chefe não vai permitir

– o Chefe só ainda não sabe que vai permitir

– shiu, fale baixo, homem (ONDJAKI, 2013, 178-180).

No romance, parcerias público-privadas são realizadas

através da relação clientelista entre governo, representado pelo Chefe (Presidente) e empresários (DomCristalino). Foi por desconsiderar “estórias científicas” de pesquisas de impactos ambientais, realizadas pelo cientista angolano DavideAirosa (que revelou a fragilidade do subsolo de Luanda), que a capital é destruída. O primeiro sinal de alerta apareceu em rachaduras de edifícios, seguido de desabamentos, explosões, e por fim Luanda é consumida pelo fogo.

A destruição do Prédio (entendido como metáfora do edifício nacional) é um sinal de que interesses econômicos tende a aumentar a miséria da população. Se no período colonial a luta dos povos colonizados era contra diversas formas de opressão, depois da libertação nacional a luta prosseguiu contra a miséria, o analfabetismo, o subdesenvolvimento, a corrupção e tantos outros problemas que afetam a vida humana nos países africanos descolonizados, considera Fanon (2005).

O romance é estruturado em partes, não apresenta ordem cronológica e não define marcação temporal. As personagens vivem o tempo presente com a intensidade que exige a rotina da vida urbana, ditada pelo movimento/velocidade, do trânsito, das transformações arquitetônicas, das telecomunicações, da globalização e principalmente do capital financeiro. A narrativa tende a representar na estética/forma, o ritmo acelerado da metrópole, inclusive “atropelando” regras de pontuação. Em entrevista ao Jornal *Expresso* (Portugal) Ondjaki afirmou que o surreal no romance nem são os

transparentes da história, mas é o ritmo da narrativa.

Igor Lucas Damasceno (2016) faz uma leitura crítica sobre Luanda contemporânea no romance de Ondjaki, mesclando análise literária e informações do contexto sociopolítico de Angola. O pesquisador afirma que se durante muito tempo os musseques luandenses reinaram “nas páginas da literatura nacional como a representação de uma periferia e de uma classe oprimida e marginalizada, em *Os Transparentes*, Ondjaki traz à tona um outro lado periférico da cidade”. (DAMASCENO, 2016, p. 97). É no centro da capital que habitam os moradores do Edifício LargoDaMaianga, que o narrador descreve: “[...] daquele prédio misterioso, roto, pobre, por onde a vida se passeava em celebração” (ONDJAKI, 2013, p. 202). Apesar de habitarem no centro da capital do poder, os oprimidos são excluídos e vivem à margem da sociedade.

Em linguagem lírica, satírica, irônica e humorada o romance narra as peripécias dos transparentes sociais na luta diária pela vida, que coletivamente são representados por Odonato, o protagonista. Do outro lado da margem social a narrativa expõe de forma crítica a ascensão de indivíduos sedentos de poder, como o Ministro, SantosPrancha e Dom-Cristalino, alcunha de RibeiroSecco, empresário que mantém negócios obscuros com representantes do governo. Há no romance a representação de dois grupos/classes sociais: os pobres/marginalizados e os ricos emergentes, como a elite política, militar e empresarial, os detentores de poder.

Com base em reflexões de Marilena Chauí (1988), en-

tende-se classes sociais como relações sociais determinadas historicamente pelos homens e por relações de produção³⁴.

A pesquisadora Renata Cristine Gomes de Souza (2017) faz uma leitura crítica de *Os Transparentes* apontando a distopia no romance. A autora considera-o distópico por representar um quadro de caos, crises e desigualdades na Luanda contemporânea e afirma que poucos personagens “questionam a formação da sociedade, mas sabem que as duas bases ideológicas que tiveram o poder – no período colonial e no pós-independência – mantiveram sempre seus interesses pessoais e/ou de classes”. (SOUZA, 2017, p. 21).

O romance apresenta ao leitor uma Luanda ficcional de contrastes e a cidade figura como cenário para o mosaico de histórias captadas do cotidiano. Considera-se que, influenciado pela literatura modernista, o ficcionista opta pela dissolução de formas clássicas do romance tradicional de herança realista³⁵. Ondjaki envereda por uma escrita literária que suprime estruturas fixas da forma. Isso não significa que

34 Conforme a autora, “as classes sociais não são coisas nem ideias, mas são relações sociais determinadas pelo modo como os homens, na produção de suas condições materiais de existência, se dividem no trabalho, instauram formas determinadas da propriedade, reproduzem e legitimam aquela divisão e aquelas formas por meio das instituições sociais e políticas, representam para si mesmos o significado dessas instituições através de sistemas determinados de ideias que exprimem e escondem o significado real de suas relações. As classes sociais são o *fazer-se-classe* dos indivíduos em suas atividades econômicas, políticas e culturais”. (CHAUÍ, 1988, p.53).

35 De acordo com Anatol Rosenfeld, “nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro”. (ROSENFELD, 1996, p. 80).

há a supressão de todos os elementos narrativos, mas que a intenção é desvencilhar-se de modelos tradicionais.

Há dupla representação de Luanda no romance. Além de espaço, a cidade figura como personagem principal e ganha vida nas histórias do autor. O Prédio é o espaço principal, mas existe outros, como os bairros Kinaxixi, o Bairro Operário, o Makulusu e o Alvalade, o mercado RoqueSanteiro, o FutungoDeBelas, ex-casa do chefe de estado da nação.

A leitura que fazemos do romance é que se trata de uma narrativa circular, que desvencilha de estruturas clássicas e estabelece rupturas, por exemplo, ausência de capítulos, parágrafos que iniciam sem letras maiúsculas, ausência de ponto final entre partes do texto, estilo que obriga o leitor a se jogar na aventura do ritmo acelerado da linguagem. A narração é ditada pela cadência de vozes, com discursos diretos das personagens e longos diálogos. O ficcionista cede a voz aos “transparentes” da história e o narrador é um elemento que fica em segundo plano. A pesquisadora Anna Isabel Santos Freire afirma que:

A subversão da norma e a organização não ortodoxa da narrativa tornam-se recursos essenciais para que o leitor sinta um certo deslocamento e se permita adentrar o texto literário para conhecer as camadas de críticas inseridas ali. O romance trata de temas profundos como fome, corrupção, criminalização e prostituição de forma complexa, sem deixar de usar, em toda a sua estrutura, um humor lírico, – que nos leva a

reconhecer os conflitos que existem, de fato, na vida social e o quanto negamos esses conflitos na vida cotidiana. (FREIRE, 2017, p.101).

Contar a própria estória ou utilizar-se da invenção como recurso de contação revela-se atividade prazerosa, que faz da vida instantes de risos e alegrias compartilhadas, seja no trânsito, à beira da rua, em reuniões de condôminos e amigos. As personagens reúnem-se para refrescar em misteriosas águas que brotam do primeiro andar do Prédio, ou em uma mesa de bar, como a BarcaDoNoé, que o narrador decreve como “um velho de idade incalculável, barba branca, corcunda suave e mãos mais antigas que o tempo, atendia pelo nome de Noé” (ONDJAKI, 2013, p. 158).

Apesar dos desafios enfrentados pelas personagens transparentes/pobres para sobreviver na cidade, a literatura do autor mostra que a vida em Luanda é feita principalmente de estórias e amizades. Em ruas, bares, TVs, jornais ou rádios, mujimbos (boatos) circulam noticiando a descoberta de petróleo no subsolo de Luanda. A notícia oficial, proferida pelo camarada Chefe da nação (presidente), ecoa por todo o território nacional, repercutindo como possibilidade de melhoria de vida para os habitantes, crentes que não de usufruir do maior recurso natural e símbolo de riqueza no país, conforme pode-se ver no trecho: “[...] a qualquer momento vamos ver jorrar petróleo, e dizem que se encontrarem no quintal de alguém, essa pessoa recebe uma comissão”

(ONDJAKI, 2013, p. 275). Contudo, a promessa de riqueza apenas alimenta a esperança dos que sonham encontrar petróleo nos quintais e propriedades, porque de fato a correta distribuição de recursos provenientes de receitas do petróleo não chegam ao povo angolano.

- vem aí o fim do mundo, para alguns... o começo do paraíso, para outros... haja contas bancárias para aguentar os rios de dinheiro que vão correr [...] quem viver, enriquecerá!, ahahah!

[...]

- e quem não tá metido no negócio?

- meu filho, a vida é assim desde que Jesus Cristo foi pendurado na cruz: quem pode, pode, quem não pode, sacode e segue em frente, se lhe deixarem (ONDJAKI, 2013, p.196).

A alternativa para enfrentar desemprego, fome, falta de acesso à saúde de qualidade e carência de infraestruturas básicas como moradia é a coletividade. O romance demonstra que a força está na capacidade humana de união. Se o Estado é falho e ineficiente com os cidadãos, na batalha pela sobrevivência vale todos os esforços, por exemplo, meios informais que burlam a burocratização. Por isso, nota-se a existência da informalidade em vários setores da economia angolana como alternativa para o sustento de inúmeras famílias, que inclusive acolhem parentes que chegam à Luanda em busca de melhorias de vida. Portanto, na ficção de Ondjaki, Luan-

da pode ser lida como metáfora do útero materno para os que buscam acolhimento e proteção. E apesar dos diversos problemas urbanos ela é a cidade/mãe acolhedora que concede refúgio para os filhos da terra.

5.1 - ODONATO, SIMBOLOGIA DO POVO

Odonato é o protagonista do romance apesar de não ser o único personagem transparente por questões sociais e econômicas. Ele é a personagem que simbolicamente sofre na pele o processo de metamorfose designado “fenômeno de apagamento social”. De indivíduo transparente, com tendência à invisibilidade, Odonato passou a ser visto. Se saía para passear na rua, logo era motivo de olhares curiosos por causa da magreza extrema.

O fenômeno de transparência física no corpo da personagem aconteceu gradativamente, ele se tornou translúcido e leve que começou a levitar pelos ares da cidade de Luanda. Para não sair voando como um balão de ar a esposa tinha de amarrá-lo em pés de mesas, cama, escadas ou antenas, para permanecer preso ao chão por um cordão, como no recorte: “Odonato foi puxado pela mulher e atado a um canteiro metálico ainda sem flores, suspenso, etéreo e transparente como era de sua atual condição”. (ONDJAKI, 2013, p. 330). Odonato é um sujeito de poucas palavras, prefere observar, refletir sobre a realidade e quando decide posicionar de-

monstra lucidez quanto aos problemas que afetam o homem angolano. Sua insatisfação é com os famosos “jeitinhos” de resolver tudo à base de esquemas, a corrupção instalada em múltiplos setores da sociedade. Em conversas em tom de entrevista com uma jornalista americana, de passagem na cidade de Luanda, o protagonista expõe a origem de sua transparência:

– vamos falar da vida, do prédio, do que quiser

Odonato arregaçou as mangas e a jornalista teve que disfarçar o susto, os seus braços estavam ainda mais transparentes do que o seu rosto, eram visíveis, perfeitamente visíveis os movimentos dos ossos e o fluxo do sangue que corria de um canto do corpo para o outro, os tendões obedecendo aos movimentos dos nervos, ou talvez o inverso

[...]

– sabe, além de transparente, estou a ficar leve, cada vez mais leve

– como é que encara tudo isto?

– como é que você encararia?

– nunca fiquei transparente, não saberia dizer

– eu também não sabia...

– como é que começou?

– está a gravar? – perguntou Odonato

– não, não estou

– acho melhor gravar, pode ser que não tenhamos outra oportunidade... começou com a fome. tinha fome e não tinha

o que comer

– aqui em Luanda, neste prédio? há sempre uma mão amiga
– mas é que eu estava farto de comer de mão amiga. queria comer da mão do meu governo, mas não comer como os governantes comem, queria comer com o fruto do meu trabalho, da minha profissão (ONDJAKI, 2013, p. 262-263).

O diálogo entre as personagens (Odonato e jornalista) aponta dois temas que são motivos de crítica social no romance, fome e corrupção. Ao afirmar que gostaria de “comer da mão do governo, mas não como os governantes comem”, o protagonista demonstra descontentamento com a gestão política do seu país. Na afirmação, evidencia a crítica de que enquanto o povo passa fome (como ele, por exemplo) ou carecem de assistências básicas, o governo come em excesso, ou seja, significa que a classe dirigente pratica corrupção.

Odonato não nasceu transparente. No passado, não era pobre e ocupou uma posição social de prestígio: servidor público. O topo do Prédio é o espaço que a personagem prefere passar o tempo porque lhe permite ampla visão da cidade. Luanda é vista do alto, de onde se pode contemplar a beleza e também avistar os problemas da capital, o ritmo da urbe, o trânsito caótico, a movimentação de pedestres, vendedores ambulantes e crianças moradoras de rua. O terraço é o espaço preferido para rememorar o tempo de antigamente, acreditando que o passado era melhor que o presente, como descreve o narrador: “o homem, a esposa sabia, era

fatalmente apaixonado por um outro tempo” (ONDJAKI, 2013, p.168). Odonato é a simbolização de um grupo social que se pode designar de *subalternos* ou *marginalizados urbanos* (o povo). Ele representa o povo angolano.

Na figura da personagem sintetiza os que não têm voz na sociedade e nem representatividade social, por isso são considerados indivíduos que vivem na obscuridade. Para refletir sobre sua existência como simbologia do povo ou de classes subalternas se tomará como base estudos de Spivak (2018). A autora considera “os grupos e elementos sociais incluídos nesta categoria (“povo” e “classes subalternas”) por representar a diferença demográfica entre a população (no caso, a indiana) e todos aqueles considerados como a ‘elite’”. (SPIVAK, 2018, p. 74). Por exemplo, se Odonato representa o povo, DomCristalino representa a elite, empresário que mantém relações econômicas com o governo.

O que na ficção é designado de transparência é uma metáfora para dizer que a personagem e o seu grupo social são ignorados pela classe dominante no poder. No recorte abaixo, o narrador descreve:

- não tem medo de morrer?
- acho que já me passou o medo
- disse que acha justa a aparência?
- *porque é um símbolo. a transparência é um símbolo. e eu amo esta cidade ao ponto de fazer tudo por ela. chegou a minha vez, não podia recusar*

– como assim?

Não sei explicar muito bem, e é sobre isso que fico a pensar, quando me ponho sozinho no terraço a sentir o vento e a olhar a cidade. *um homem pode ser um povo, a sua imagem pode ser a do povo...*

– e o povo é transparente?

– o povo é belo, dançante, arrogante, fantasioso, louco, bêbado... Luanda é uma cidade de gente que se fantasia de outra coisa qualquer

– não é o povo que é transparente... – tentou a jornalista

– *não, não é todo o povo. há alguns que são transparentes.* acho que a cidade fala pelo meu corpo... (ONDJAKI, 2013, p. 265, itálico nosso).

Odonato é a representação de um coletivo. Ele representa o grupo social de marginalizados urbanos, como os que enfrentam dificuldades de sobrevivência na metrópole e que apesar de carências básicas não perdem a esperança de encontrar soluções para a vida. Como o Carteiro, servidor público, que não desiste de fazer chegar uma carta de sua autoria às mãos de algum superior (de poder) para que lhes forneçam uma motocicleta para o bom desempenho de sua profissão.

No romance, a esperança é a força motriz que move os indivíduos a resistir e, sobretudo, a prosseguir, como a esperança do jovem Paizinho de encontrar a mãe depois de perder contato com a família na guerra civil, ou a esperança de Odonato que o filho CienteDoGrã mude a rota da vida

e desista da delinquência. Para essas personagens que existem/resistem em uma sociedade repleta de problemas socio-políticos, perder a esperança é se entregar à morte, como a cidade. Portanto, não desistem de lutar pela vida. O romance problematiza a fragmentação social dos que Odonato designa como “povo” e os “não povo”. Na construção da personagem, o processo de metamorfose que desencadeia transparência física, perda de massa corpórea e levitação pode indicar inclusive a origem de sua nomeação, afirma a pesquisadora Renata Cristine Gomes de Souza. Para a autora,

O nome do personagem pode ter sido retirado das odonatas, uma classe de insetos, que compreende os animais que conhecemos por libélulas ou libelinhas. Esses insetos têm as asas transparentes, que são seus modos de sustentação no ar. Assim como acontece com as libélulas é a transparência que faz Odonato ir aos ares. (SOUZA, 2017, p.79).

Odonato é demasiado lúcido e enxerga os problemas que afetam a si e os demais transparentes da narrativa. Apesar de não ser ouvido, quando decide falar e cobrar direitos fundamentais, ele é uma voz importante no romance, pois, conforme aponta a narrativa, “– por acaso, vocês, sabem quem sou eu? [...] – eu sou parte deste povo! do povo angolano. o povo... conhecem essa palavra?” (ONDJAKI, 2013, p.133). Ele representa todos os excluídos que sobrevivem à margem da sociedade, que não têm moradia, emprego, ali-

mento, estatuto social e que tampouco usufruem de recursos explorados da terra. Os problemas da cidade o fazem desenvolver certas sensibilidades. A personagem, como se vê no recorte abaixo, é acometido por uma doença que designa de “mal-estar nacional”, ou seja, conjunto de múltiplas mazelas sociais e políticas do país.

Odonato parecia absorto, olhando pela janela, em busca de um lugar dentro do tempo
– julgo que sofro da doença de mal-estar nacional – disse à esposa, sorrindo levemente
– como assim? – Xilisbaba fez a pergunta sem mirar o marido
– o país dói-me... a guerra, os desentendimentos políticos, todos os nossos desentendimentos, os de dentro e os que são provocados por aqueles que são de fora... (ONDJAKI, 2013, p.167).

O fenômeno da transparência de Odonato é um símbolo de resistência. A transparência é uma forma de ser visto. Não alimentar é fazer jejum social e indica uma maneira de resistir e continuar existindo. Como não pode alimentar-se do seu trabalho/profissão decidiu não comer até que o corpo se converteu em matéria translúcida e leve, como descreve o narrador: “o VendedorDeConchas olhou mas não viu, no meio dos milhares de balões subia um corpo leve afastando-se finalmente das pontas perigosas do fogo” (ONDJAKI, 2013, p. 396-397). O voo da personagem em direção ao céu de Luanda, misturado aos balões, imagem que encerra o ro-

mance, concretiza a ideia de liberdade. Leve e livre Odonato libertou-se, como um balão de ar flutuante ele se livrou da morte pelo fogo que consome a cidade.

5.2 – O MIÚDO E O MAIS-VELHO

“[...] e a cidade, sonâmbula, chorava sem que a lua a aconchegasse” (ONDJAKI, 2013, p.10).

A imagem que inicia o romance *Os Transparentes* é a fuga de duas personagens à procura de um lugar seguro para se abrigarem do fogo arrasador que consome a cidade de Luanda, são eles, o VendedorDeConchas e o Cego. Por isso, na narrativa, o amarelo ganha destaque, seja pelo calor do sol ou do fogo. Há, inclusive, a personagem Amarelinha, uma menina de dentes amarelados. Na edição brasileira, amarelo é a cor que estampa a capa do romance.

com voz hipnotizada o VendedorDeConchas acompanhava as tendências da temperatura e guiava o Cego por entre caminhos mais ou menos seguros onde a água jorrante dos canos rebentados fazia corredor para quem se atrevia a circular por entre a selva de labaredas que o vento açoitava
– te peço, vê você que tens vistas abertas, eu estou sentir na pele, mas quero ainda imaginar na cor desse fogo (ONDJAKI, 2013, p. 9).

A personagem VendedorDeConchas é um jovem honesto e trabalhador que caminha em direção ao futuro. O Cego representa o passado e segue os passos do jovem. De mãos dadas, caminham juntos. O jovem não abandona o velho na fuga do fogo que consome a cidade. Laura Padilha (2007, p. 67) afirma que na literatura angolana “não se pode esquecer que o novo caminha com o velho mostrando-se que só pelo ou com o passado o futuro se pode construir”. Nomeado pela função que desempenha, o garoto sobrevive da venda de conchas colhidas no mar. Ele é um exímio vendedor, que domina artimanhas do discurso e de comercializar, atribuindo valor às mercadorias, conforme o acabamento das peças e de acordo com o status do cliente. Conforme o narrador, “os seus pés estavam habituados a percorrer muitos quilómetros por dia, eram pés antigos num corpo jovem” (ONDJAKI, 2013, p. 16). Ele é natural de uma província angolana interiorana (Bengo) e se apaixonou por Luanda quando conheceu o mar. Com o dinheiro da venda de conchas sustenta a si mesmo, o amigo Cego e a família distante.

A narrativa alude que a deficiência visual do Cego tenha sido causada por algum acidente de trabalho, conforme a narrativa: “[...] dia em que o ácido da bateria lhe roubou a animação de ver o mundo” (ONDJAKI, 2013, p. 10). O acaso da vida colocou as personagens em um encontro, num semáforo de Luanda, e desde o primeiro contato o miúdo não abandonou o mais-velho, afirma o narrador: “foi num semáforo vermelho que o VendedorDeConchas conheceu o Cego, fez deslizar o

saco das costas para o chão e o Cego gostou do barulho das conchas (ONDJAKI, 2013, p.18). Ambos são frequentadores assíduos do Prédio da Maianga e a amizade com os habitantes aproximou o miúdo da jovem Amarelinha, filha de Odonato. Apaixonada pelas conchas e também pelo vendedor, a menina confeccionava peças artesanais (missangas) e vendia-as em eventos organizados por moradores do Prédio. Verifica-se na ação dessas personagens a capacidade de empreender, motivados pela necessidade de sobrevivência.

Sozinho na cidade, o garoto tece uma relação familiar com o mais-velho. E o Cego, como um pai, o orienta em decisões da vida. O mais-velho traz consigo experiência e sabedoria, que o miúdo ainda não tem, como descreve a narrativa: “[...] é que eu ando a aprender muito com o mais-velho Cego. uma pessoa, quer dizer... nunca se ajuda sozinho, se tem um outro próximo dele.” (ONDJAKI, 2013, p.186). A relação entre as personagens é de trocas, o Cego oferece a experiência e o jovem retribui com amizade, trabalho e esperteza, pois é necessário ter astúcia para sobreviver da venda de conchas na metrópole e competir com a oferta de artigos eletrônicos importados.

Em estudos críticos sobre a dualidade velho/novo na literatura angolana, Laura Padilha (2007, p.65) afirma que é “na figura aurática e na palavra decisória de um mais velho que um mais novo vai encontrar a indicação mais segura sobre o caminho a percorrer [...]”. O Cego é quem aconselha o miúdo nas decisões da vida, por isso a amizade lhes propor-

ciona trocas de experiências, o mais-velho com a sabedoria e o miúdo retribuindo oferecendo proteção. Essa amizade pode ser vista no recorte a seguir:

o VendedorDeConchas apreciava pisar a areia da PraiaDaIlha e o chão brilhante dos seus pesadelos noturnos, tinha casa na vizinha província do Bengo mas apaixonara-se desde cedo por Luanda, por causa do mar salgado [...] conhecia as rochas e as canoas, os pescadores e as quitandeiras, tinha entranhado nas mãos o odor quente do peixe-seco que ajudava a arrumar e, sobretudo, conhecia as conchas

as conchas

crescera no Bengo, de rio em rio, de cacusso em cacusso, mas um dia encontrou o mar salgado com as canoas, as varas de ximbicar e as conchas

– mais-velho, ainda me faça uma dessas varas de ximbicar

– você nem tem canoa, nem vai no mar

– ... eu quero uma vara para ximbicar na terra mesmo: vou ximbicar a vida! (ONDJAKI, 2013, p.16-17).

A história dessas personagens remete o leitor ao diálogo com *Terra Sonâmbula* do moçambicano Mia Couto. No romance de Mia Couto, é o mais-velho Tuahir que encontra o miúdo Muidinga e o salva da morte, por isso tecem uma relação paternal enquanto perambulam à procura de refúgio seguro e comida, na terra devastada pelo fogo da guerra civil moçambicana. O narrador assim descreve: “Um velho e

um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. [...] Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra”. (COUTO, 2007, p. 9).

A trajetória de vida das personagens VendedorDeConchas e Cego de *Os Transparentes* aproxima-se da história das personagens Tuahir e Muidinga de *Terra Sonâmbula*, no sentido de que juntos também caminham sob o Sol quente, à procura de clientes para a venda de conchas, e enfrentam a batalha diária por sobrevivência em uma outra terra devastada pela corrupção e ganância humana. Em ambos os romances, velho e novo caminham em direção ao futuro, valorizando a sabedoria e a experiência. Observa-se ainda que o meticuloso trabalho de lapidação da palavra feita por Ondjaki também se aproxima da escrita mitopoética de Mia Couto, ambos os autores mestres em “brincadeiras” literárias.

5.3 - MALANDRO CALUANDA

JoãoDevagar é uma criação literária que se pode definir como personificação do malandro. A personagem é um malandro caluanda (de Luanda) que não perde oportunidades de obter vantagens econômicas, explorando os que mantêm sob seu controle. Para os amigos, ele diz ter sido ex-guerrilheiro, que combateu e ajudou a expulsar os sul-africanos de Angola, pressupondo um sujeito corajoso. Ele é forne-

cedor de mercadorias e cambista ilegal, que se denomina “maneiger” (manager/gerente) de *kínguilas*³⁶, mulheres que exercem atividades comerciais diversas na região central do LargoDaMaianga.

Para refletir sobre a personagem como representação do malandro, recorreremos ao ensaio de Antonio Candido *Dialética da malandragem* (1970)³⁷. O crítico brasileiro afirma que “o malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores”. (CANDIDO, 1970, p. 71). JoãoDevagar é um aventureiro. Mas, não no sentido de aventurar-se em espaços exteriores de Luanda à procura de peripécias. Ele é astuto e se aventura em negócios ilegais, não tem receios de diversificar novos mercados que considera rentáveis para o seu bolso. Ações da personagem indicam que para sobreviver na capital é preciso astúcia e não ter medo de aventurar em negócios que crescem à base de informalidade.

Conforme Antonio Candido (1970, p. 71), “[...] a malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução”. JoãoDevagar é um especialista em lesar o próximo. Mas, também é lesado com frequência, por exemplo, quando foi intimado pelos fiscais DestaVez e DaOutra (irmãos

36 Conforme glossário ao final do romance *Os Transparentes*, “kínguilas” (os) são mulheres ou homens que praticam câmbio financeiro, não oficial, nas ruas.

37 No ensaio, o crítico brasileiro identifica e analisa o primeiro grande malandro que entrou na novelística brasileira com base na análise da personagem Leonardo, da narrativa *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida.

gêmeos) a pagar propinas para que os negócios ganhassem autorização (exclusiva dos fiscais) de funcionamento. Ele é um malandro esperto que não gosta de trabalhar exercendo a força física, além disso, é pouco dotado de capacidades matemáticas e econômicas. Assim, a narrativa o descreve:

JoãoDevagar era um homem pouco brilhante para as matemáticas e as economias, apenasmente fazia uso do seu poder palavroso e uma ou outra vez recorria à superficial violência física para convencer o grupo de mulheres a manter um vínculo profissional com a sua pessoa

– maneiger!, hoje em dia todo mundo tem maneiger. desde jogador de futebol, sapateiro e até o camarada Presidente. como é que vocês querem biznar na Maianga sem terem maneiger? (ONDJAKI, 2013, p. 95).

JoãoDevagar gosta de dinheiro fácil e de preferência sem ter de exercer a força física para o trabalho. Por isso o nomeia a si mesmo gerente para a função de controlar as mulheres que lhe prestam serviços de cambistas ilegais. Bonachão e mulherengo, ele é frequentador assíduo do prostíbulo de AvóTeta, no Bairro Operário. Através de gestos característicos da personagem, como ser dotado do “poder palavroso”, ao fazer uso de palavras rebuscadas e por vezes vazias de sentido em discursos públicos, Ondjaki estabelece uma relação intertextual com Odorico Paraguaçu, personagem consagrada na televisão brasileira.

A menção a Odorico é recorrente na literatura do autor, como mostra o recorte: “– viva Odorico! – o mesmo homem gritou provocando uma gargalhada geral que fez estremecer o prédio” (ONDJAKI, 2013, p. 208). JoãoDevagar é o idealizador do CinemaGaloCamões: “– eis que o plano brotou na minha cabeça... um cinema aos ares livres, no topo deste prédio, no coração desta cidade.” (ONDJAKI, 2013, p. 150). A personagem sobrevive de atividades econômicas informais e tem a ideia malandra de rentabilizar novos empreendimentos que considera lucrativos na sociedade luandense, como o mercado da fé e o da prostituição:

[...] JoãoDevagar, que se considerava um empresário multifacetado, com vários negócios não declarados em curso, o que incluía o cinema GaloCamões e a recentemente formada IgrejaDaOvelhinhaSagrada, decidira num rompante importar duas prostitutas louras diretamente da Suécia [...] (ONDJAKI, 2013, p. 326-327).

A esperteza da personagem indica o contrário do nome. A IgrejaDaOvelhinhaSagrada, idealizada por ele e posteriormente vendida para os fiscais, estabelece na figura da ovelha simbolização de cordialidade cristã. A crítica, em tons de sátira, aponta a propagação de igrejas em Luanda, com fins exclusivamente econômicos, como mostra o recorte: “– sempre vai abrir uma igreja então? – claro, está a dar muito dinheiro, senhor Noé, muito dinheiro” (ONDJAKI, 2013, p.282). Do sagrado ao

profano, JoãoDevagar se considera um empreendedor nato e atento ao mundo das globalizações econômicas, por isso aposta na ideia de importar duas prostitutas suecas para conceder ao mercado da prostituição importância internacional.

Para o mercado da fé, embora não assumindo oficialmente a gestão da IgrejaDaOvelhinaSagrada, ele contrata um pastor brasileiro, que com oratória acolhedora é o responsável de atrair novos fiéis contribuintes. Na trajetória “empresarial”, JoãoDevagar não ascende socialmente, mesmo pagando propinas para que os fiscais escondam (em Portugal) parte do dinheiro arrecadado com a igreja. Ele é um malandro espertalhão que segue se esquivando de sanções fiscais à base de corrupção, mas permanece exercendo pequenas atividades informais para sobreviver. No mercado econômico informal de Luanda, JoãoDevagar é peixe pequeno. Há outros malandros mais espertos que ele e especialistas em engordar contas bancárias.

5.4 - MARIA(S)COMFORÇA

Conforme observado, as personagens centrais de *Os Transparentes* são um grupo de indivíduos pobres e que lutam diariamente para “ganhar a vida” no mercado informal, com destaque para mulheres e crianças. Tony Hodges (2002) considera em seus estudos que o mercado informal é o setor principal de emprego e rendimentos para a população

urbana feminina em Angola. No romance, há uma personagem representativa da força feminina nesse tipo de mercado, MariaComForça, como descreve a narrativa: “ouvira falar de MariaComForça, dedicada a tantas atividades financeiras, e pensara que talvez pudesse interessar-se pelas suas conchas” (ONDJAKI, 2013, p.17). Ela é a companheira oficial (esposa) do malandro JoãoDevagar e representa todas as personagens femininas que batalham para garantir a sobrevivência da família. São elas que acolhem os parentes (irmãos, primos, sobrinhos) que saem do campo e chegam a Luanda fugidos da guerra civil à procura de abrigo e emprego.

A personagem MariaComForça e marido acolheram o jovem Paizinho, um deslocado de guerra, apadrinhando-o e fornecendo auxílio até que o rapaz ganhasse o direito de se instalar em um cômodo desocupado do Prédio. Munida de caixas térmicas e sob o sol amarelo ardente da cidade, ela marca presença cotidianamente no espaço exterior do PrédioDaMaianga para vender artigos diversos. É especialista em preparar sanduiches motorola (pão com salsichas) e vender gasosas/refrigerantes aos passantes. Ainda tem de enfrentar policiais corruptos, que exigem propina senão “penteiam” (recolhem) suas mercadorias e de outros vendedores autônomos/ambulantes. Apesar dos desafios, ela não desiste, porque é com a força do árduo trabalho que garante a sobrevivência.

MariaComForça também ganha evidência na narrativa pela sua capacidade maternal e solidária com outros indivíduos oprimidos como ela, como pode ser visto no trecho:

MariaComForça sentiu que deveria invocar outras forças para aplacar as lágrimas da comadre [...] a mão de Maria-ComForça fez pressão de conforto e Xilisbaba deixou-se escorregar encostando à parede as suas roupas, os seus sapatos, os seus cabelos e a sua alma
– calma só, comadre, o fogo é como o vento, grita muito mas tem voz pequenina (ONDJAKI, 2013, p.13).

A personagem sempre oferece uma mão amiga para os vizinhos que necessitam de auxílio. Para Odonato, ela patrocina marmitas (exigência de policiais corruptos) para que o pai obtenha notícias do filho delinquente na prisão. E para Amarelinha, filha caçula de Odonato, ela oferece auxílio e parceria nos negócios de vendas de missangas, conforme acordo: “– vamos fazer um bom negócio, minha queriducha – dizia-lhe MariaComForça, a moradora do segundo andar – tu entras com a mão das obras, eu faço a venda direta aos clientes (ONDJAKI, 2013, p. 21). Pode-se dizer que além do nome Maria, a personagem herda da simbologia cristã a imagem de mãe bondosa e acolhedora. E também por Maria ser um nome comum, simboliza múltiplas Marias, mulheres comuns que batalham diariamente nas ruas de Luanda para colocar o pão à mesa. A força de suas ações demonstra a luta pela vida (a sua e a de terceiros) de quem defende com trabalho honesto a sobrevivência.

5.5 - O ESQUERDISTA

Há no romance uma personagem que representa a esquerda política em Angola. O Esquerdista é um sujeito crítico e preocupado com os rumos que têm caminhado a política nacional. Ele é a voz em defesa da igualdade e da justiça social no país, que também representa o intelectual, escritor, silencioso e imbuído de ideologias de esquerda: “- você nunca ouviu essas estórias? você, que é quase um escritor, nunca ouviu dizer?” (ONDJAKI, 2013, p.281). A personagem é um crítico tenaz de oposição ao governo no poder e demonstra ser atento a tudo que acontece nos bastidores da política luandense. É o frequentador mais assíduo do bar famoso de Luanda, BarcaDoNoé. Carrega consigo uma pasta recheada de papéis, manuscritos e anotações diversas, possivelmente textos que dizem sobre acontecimentos histórico-político sobre a contemporaneidade.

O Esquerdista considera-se um sujeito com a missão de conscientizar a população sobre o que acontece nos bastidores do poder, conforme se vê no recorte:

- acordem, homens... qual distribuição?! então e o estado agora precisa que alguém do setor privado distribua a água? e nós ficamos calados, não é assim? o estado admite “eu não posso distribuir a água com qualidade, mas este senhor, que até já tem o nome tão Cristalino, ele sim, pode! a partir de agora a água será bem distribuída, bem purificada! viva a pri-

vatização da água!” mas onde é que já se viu?

– também não é preciso ficar assim, homem...

– durmam... – dizia o Esquerdista com ar irônico, e triste, e desapontado, e sério – durmam, enquanto vos enfiam o dedo no cu sem aparar as unhas... durmam enquanto vos anestesiaram com doses de suposta modernidade!, é carros lindos, é internetes que nem funcionam, é marginal nova com prédios construídos em areias dragadas sem pedir licença à Kianda, é furar o corpo da cidade sem querer ouvir os outros que já furaram o corpo das cidades deles, onde não deu certo... ouçam bem dorminhocos, lá não deu certo, e aqui, porque somos estúpidos, cegos e coniventes, isto é, porque somos globalmente corruptos, aqui a cidade vai ser furada, a água vai ser privatizada, o petróleo vai ser sugado sob as nossas casas, os nossos narizes, e as nossas dignidades... enquanto os políticos fingem que são políticos... enquanto o povo dorme... enquanto o pobre dorme... [...] (ONDJKI, 2013, p. 238).

Em linguagem irônica, o Esquerdista faz críticas mordazes às privatizações no sistema de governo. O apelo aos frequentadores do bar é para que tomem consciência sobre atualidades políticas, tendo em vista a existência de parcerias público-privadas facilitando a corrupção no meio político, enquanto a mídia, controlada, induz a população a enxergar somente informações sobre descobertas de petróleo no país e os possíveis benefícios que a extração do mineral poderá ocasionar para os cidadãos.

A euforia da descoberta do “ouro negro” em Luanda, e posteriormente a instalação de uma comissão (CIPEL) para acompanhar as perfurações para extração do precioso recurso, desviam o foco de casos de corrupção no governo. Por considerar que há uma geração de angolanos que crescem desinteressados de política e interessados pelo fabuloso mundo do consumo é que o Esquerdista toma para si o compromisso de escrever um manuscrito de protesto sobre a política contemporânea, conforme pode ser observado no fragmento:

[...] acendeu a vela e acariciou a única caneta que usava para escrever, as folhas ficaram mais amareladas sob o contraste errante da vela que parecia uma árvore, o homem resvalou o seu pensamento para a poesia da imagem, mas rapidamente voltou ao eixo do seu raciocínio, o importante manuscrito que se propusera a redigir

[...]

“não te apagues agora, luz de mim... és a luz de que disponho para criar, não te apagues agora”

e sentou-se

à espera, como sempre, que as palavras viessem de dentro, lhe invadissem o sangue e lhe fizessem escrever

a vela encarnada projetava sombras dançantes sobre a mão e o rosto do homem debruçado sobre os seus papéis amarelados quieto, com a sua extremidade oscilante, o homem terminou pacificamente o que havia levado todos aqueles anos a redigir (ONDJAKI, 2013, p. 378).

A narrativa aponta que o Esquerdista dedicou alguns anos colhendo informações, possivelmente de desarranjos sociopolíticos da nação e decidiu redigir um manuscrito. O bar do senhor Noé é o espaço que costumava frequentar para refrescar as ideias com a melhor cerveja gelada de Luanda e observar comportamentos sociais, por vezes absorto em pensamentos. Escrever um manuscrito de teor político sobre Angola, sob o governo presidencialista, revela-se uma atividade clandestina, por isso perigosa.

A narrativa evidencia que não se pode falar abertamente sobre o que acontece no meio político, porque a repressão tende a calar vozes “de esquerda” que se erguem contra a corrupção no governo. Por isso é necessário esconder o manuscrito em um lugar seguro. Ao finalizar o texto, o Esquerdista escolheu a arca (freezer) do Noé para guardá-lo, porque considera um dos lugares mais seguros de Luanda, assim ele: “[...] enfiou-as dentro de um saco opaco e abriu a arca, procurando em seguida um lugar lateral e fundo onde pudesse esconder os papéis ‘um dos lugares mais seguros de Luanda,’ pensou” (ONDJAKI, 2013, p. 380). O exercício da escrita (clandestina) realizada pela personagem também permite refletir sobre o meticuloso processo de criação, inclusive da ficção. Pode-se dizer que a luz da vela, sombria, que iluminava o papel e inclusive os pensamentos do autor para o ato de escrever é uma metáfora do processo de escrita.

5.6 – A VOZ DA SABEDORIA

“Em África, quando morre um velho, enterra-se uma biblioteca”. (Hampatê Ba)

A presença de “mais-velhos” na literatura de Ondjaki aparece quase sempre na figura de avós e contornada de afeitos. No romance, AvóKunjikise representa a voz da sabedoria ancestral na tradição angolana, aquela que é conhecedora da vida e advinha de futuros. Ao velho é facultado o poder da memória, portanto, quando a avó decide dar conselhos resgata vivências de outro tempo, cindido por mudanças do presente. Alheia às transformações ocorridas na sociedade contemporânea, ela vive recolhida no sexto andar do Prédio habitado pela família de Odonato, que a acolheu em Luanda no dia que ela apareceu na cerimônia fúnebre da mãe de Xilibaba, com fome. Logo, foi integrada à família como a mais-velha (mãe/avó) da casa.

A personagem chegou a Luanda em um dia de luto, conforme descreve o trecho abaixo, e com o seu canto fúnebre, em língua *umbundu*, entoou uma melodia para aquela que já estava do outro lado da vida. A avó cantou e encantou a família que havia perdido alguém de sabedoria na casa. AvóKunjikise carrega consigo um pesado fardo de sofrimentos, de vidas perdidas no tempo da guerra, como o marido. Ao chegar ao Prédio ela se identificou com o grupo de moradores pobres do edifício.

a velha chegou a Luanda dias depois da morte da verdadeira mãe de Xilibaba e, não aguentando com a fome, irrompeu pela cerimônia fúnebre confessando entre lágrimas a urgência da sua necessidade, pediu desculpa pela sua atitude e, marcando o uso definitivo de um umbundu cerrado, olhou Xilibaba no fundo dos olhos e falou

– posso rezar pela morte de quem morreu. a minha voz chega até o outro lado...

Xilibaba, que já sabia ler a vida pelo seu lado mais verdadeiro, acolheu a velha com um copo de vinho tinto, cedeu o seu lugar, pediu que trouxessem um prato de comida com o melhor calulú do comba e teve o cuidado de prevenir que não servissem funji de mistura porque a senhora era como ela, precisava de fuba de milho para aguentar as loucuras e os ritmos de Luanda

– a tua mãe está a rir – a velha falou

– a minha mãe agora és tu – respondeu Xilibaba (ONDJAKI, 2013, p.14-15).

A solidariedade de Xilibaba é também um indicativo de respeito com o velho nessa sociedade. O gesto de acolhimento feito por quem não tem instalações físicas adequadas para acolher o próximo revela uma face humana e solidária de grupos marginalizados da sociedade, gestos que inclusive se multiplicam no romance. Como o VendedorDeConchas que acolheu o Cego e MariaComForça que acolheu Paizinho. Mesmo pobres e desprovidos de alimentos para a própria

subsistência, Xilisbaba ofereceu o que tinham de melhor para a anciã: vinho tinto, um prato de calulú e ainda cedeu o seu lugar à mesa em sinal de respeito.

No Prédio, a avó vive recolhida no apartamento e quando aparece para se comunicar com os moradores por vezes não é compreendida em razão de empregar a língua materna *umbundu* (em desuso) entre a comunidade de falantes urbanos, como mostra o trecho:

AvóKunjikise olhou-o nos olhos, que era um modo de falar com aqueles que não entendiam bem o seu umbundu, disse-lhe muitas coisas, coisas adivinhadas e sabidas há muito, mas só agora, naquele instante quente, finalmente entendidas – *eu vi o futuro* – murmurou a velha (ONDJAKI, 2013, p. 32).

A personagem AvóKunjikise não pertence à sociedade urbana. Ela cresceu no campo e não teve contatos com a modernidade, o que significa que não aprendeu a falar português. A avó representa uma geração de angolanos que viveu no tempo colonial e não teve acesso à educação escolar. Por esse motivo, a língua do colonizador não manifestou influências no seu modo de vida. A vida para ela segue uma outra ordem, fora do contexto da globalização. Por isso é que a língua materna da avó ocupa um lugar periférico naquela sociedade, língua em desuso, quase morta, conforme pode-se observar no diálogo de enfrentamento entre velho (avó) e novo (CienteDoGrã) na narrativa:

- *só foge quem precisa de fugir...*
- *cala masé a boca com essa língua de merda que ninguém entende, nem sabes dizer bom-dia em português!*
- *cada um fala a língua que lhe ensinaram!* (ONDJAKI, 2013, p.162).

A avó não é falante do português de Angola, porque não teve acesso à escola. A atitude de desrespeito do marginal CienteDoGrã evidencia a crítica de que o velho não ocupa mais um lugar de centralidade naquela sociedade. Laura Padilha afirma que as figuras de velhos na literatura angolana são usadas pelo ficcionista para “por intermédio delas reconstruir-se ao universo de origem [...] e o principal traço é a atividade de sua memória pela qual o passado retorna e se pode capturar a profunda fragmentação do presente”. (PADILHA, 2007, p. 143).

A forma estética que Ondjaki destaca na narrativa a língua materna de AvóKunjikise é grafando seus discursos em itálico, como no trecho: “- *é a canção de uma mais-velha... o marido partiu para a guerra... já foi para a guerra muitas vezes, foram muitas guerras... ela chora agora a morte do marido... há muita gente à volta dela...*” (ONDJAKI, 2013, p. 344). A estória cantada pela avó é a sua própria história. Em uma sociedade fragmentada como Angola, a avó simboliza sabedoria e sobretudo resistência. Apesar de não ter sido escolarizada ela traz consigo uma forma própria de sabedoria, que advém da vivência, por isso tem a habilidade de ler a

vida alheia. Ela também simboliza resistência ao novo, nesse caso, ao código linguístico-cultural do colonizador.

5.7 - A ARTE DA VIDA COLETIVA

Pode-se considerar a arte uma necessidade humana de alimentar o intelecto de ficção e fantasia. Para as personagens do romance, o Cinema Galo Camões surgiu da brilhante ideia de João Devagar de rentabilizar um espaço inutilizado no Prédio. A ação dessa personagem configura duplo empreendimento: comercial e cultural. Comercial porque oportunizou para alguns moradores desenvolver trabalho informal de vendas e adquirir dinheiro para subsistência. E cultural porque os moradores puderam ter acesso à arte cinematográfica e teatral na periferia, conforme dizer de João Devagar: “- [...] e o nosso cinema é de uma antiga modernidade, por isso lhe chamei oitava arte” (ONDJAKI, 2013, p. 150).

Observa-se no discurso de João Devagar duas palavras que definem a filosofia do cinema: antigo e moderno. Antigo porque a ideia é regressar ao tempo do cinema mudo e também resgatar a arte de contação de estórias à maneira antiga, expectadores sentados no chão do terraço/cinema para ver e ouvir as estórias encenadas. Além disso, ofereceu prioridade aos mais-velhos, como no trecho: “- cala a boca, miúdo, você não tem experiência de negócio, nem tem respeito nos mais-velhos. [...] essas cadeiras são para o grupo dos mais-velhos,

e vamos a trabalhar que já tão a falar muito” (ONDJAKI, 2013, p.151). E moderno porque a proposta era expandir para outras atividades culturais, não ficarem presos unicamente à arte cinematográfica, mas desenvolver novas modalidades artísticas, como performances teatrais.

Os atores são os próprios moradores do Prédio, protagonistas das estórias. O empreendimento também pode ser considerado moderno pela preferência cedida para os mais-velhos e deficientes, sobretudo respeitando seus direitos, como mostra o recorte:

– sente-se, vizinho, estamos no campo da experimentação teatrológica, cinematografal e performática...

assistiam, com pesadas expressões no rosto, Paizinho, JoãoDevagar, o VendedorDeConchas, o CamaradaMudo e até o Cego

– sente-se, vamos começar uma sessão experimental de teatro humano – JoãoDevagar ajeitava a sua cadeira de lado, limpava o pó primeiro, mostrava-se entusiasmado -, ainda se vai falar disso nas bródueis!

o CamaradaMudo anuiu em ser o primeiro a falar

– de tanto me chamarem o nome de CamaraduMudo, quase esqueci o meu nome. para dizer a verdade, de cada dia procuro ainda só outro dia. de gostar, é mesmo só a música. de descascar, pode ser batatas, cebolas, fruta, como coco ou outras, e ainda coisas de ter paciência

– muito bem. CamaradaMudo... – JoãoDevagar olhava para o palco como se visualmente ajustasse algum detalhe

– tá a ver, vizinho Odonato, isto é o teatro da confissão... cada um vai ali e só fala uma coisa de dentro... tem que ser mesmo de dentro, dos presentementes ou dos passados, a vida de cada um... ah, as encantações do teatro...! (ONDJAKI, 2013, p.182-183).

Na sessão cultural designada teatro de confissão, as personagens Paizinho, CamaradaMudo, Cego, Vendedor-DeConchas, JoãoDevagar e Odonato se apresentaram e contaram suas histórias de vida. Essa ação permitiu que resgatasse a oralidade e o poder da memória como forma de atualizar o ritual de contação de estórias, em uma sociedade ditada pelo ritmo da vida urbana e influenciada pelas telecomunicações.

Quando JoãoDevagar teve a ideia de utilizar o terraço do Prédio para fomentar o comércio local, ele proporcionou entretenimento aos moradores e toda a comunidade periférica luandense. A nomeação de CinemaGaloCamões foi em homenagem a um galo, morador do prédio vizinho e cego de um olho, inferência ao clássico escritor português de *Os Lusíadas*, Luís de Camões, como mostra o trecho: “- [...] um galo performático e arrojado, com uma estética digna de um nome maior das literaturas de tal língua portuguesa...” (ONDJAKI, 2013, p. 207). O cinema oportunizou aos marginalizados o acesso à arte, que na metrópole sempre foi acessível para os que têm dinheiro e status social.

O cinema é também espaço de encontro, entretenimento e de atividades comerciais. MariaComForça ficou respon-

sável de vender lanches e bebidas, empregou o jovem Paizinho para auxiliá-la no atendimento ao público, enquanto a jovem Amarelinha vendia missangas confeccionadas de conchas colhidas pelo VendedorDeConchas. Portanto, o cinema é um empreendimento do setor cultural que acabou beneficiando o coletivo de moradores do Prédio, como mostra o recorte da narrativa:

– Paizinho vai tratar das entradas e de acomodar as pessoas. e tu, Maria, se quiseres, patrocinas umas vendas de comidas e bebidas, antes e depois da sessão, para também não sujarmos muito o cinema. eu vou falar com a vizinhança e combinar as percentagens, noves fora a minha parte que tive a ideia e sou o gerente, ainda por cima dei um nome ao cinema que vai deixar muita gente com inveja: GaloCamões! (ONDJAKI, 2013, p.151).

Além do CinemaGaloCamões, música e dança são referências artísticas na narrativa. Um dos grandes nomes da música de Angola é personagem no romance, o músico PauloFlores, presença confirmada em eventos importantes de Luanda, como na inauguração do cinema, conforme trecho: “uma das grandes vozes do contexto musical nacional – PauloFlores, e a multidão voltou a cair em grande ovação” (ONDJAKI, 2013, p. 208).

No romance, a música ecoa no antigo aparelho toca-discos do CamaradaMudo, sozinho e calado na atividade la-

boral de descascar legumes. Ele é amante da boa música, de ritmos diversificados, incluindo jazz e música popular angolana. A referência à dança angolana é atribuída a Edú, excelente dançarino, que frequentava bailes luandenses trajando “fato branco de linho amarrotado, blusa aberta e um crucifixo a dourar-se no escuro de sua pele molhada” (OND-JAKI, 2013 p. 43). Em trajes de malandro, conquistador, ele conquistou a amada Nelucha num baile noturno na capital. Mas, um *mbumbi* (hérnia) na região pélvica o impediu de prosseguir com a paixão pela dança. Praticamente inutilizado no apartamento do Prédio, ele arrisca passos de kizomba (gênero musical e dança angolana) quando quer despertar o prazer erótico na amada e não deixar ‘esfriar’ a relação amorosa do casal.

Outra personagem que ganha destaque na narrativa por desempenhos artísticos é ArturArriscado (ManRicas), conhecido em Angola por CoronelHoffman, assim a personagem é descrita:

ManRiscas era a alcunha usada em círculos amistosos, o seu verdadeiro nome era ArturArriscado, homem dotado de um inconfundível bom humor que nunca havia sido abalado nem pelas mais ariscas condições de vida, fosse em momentos de guerra civil, de tensão política ou no cumprimento das suas inúmeras missões internacionais ao serviço da RádioNacional. havia coberto grande parte do território nacional angolano, logo após a independência, com uma equipa que gravou um

vasto acervo musical de música tradicional, e conhecia bem alguns dos mais profundos recantos do país, sobretudo os da sua província natal, Moxico. homem também de estórias, de causos luandenses e extenso currículo feminino [...] era um homem poderoso no manejo da delicada arte da prosápia, mais conhecida por lábua urbana (ONDJAKI, 2013, p. 80).

O escritor e jornalista angolano Artur Arriscado também ganha vida na narrativa. Freire (2017, p.104) afirma que “assim como na vida real, em *Os Transparentes*, Arriscado é um jornalista, possui os mesmos apelidos: ManRiscas e CoronelHoffman”. São diversas as referências intertextuais no romance que indicam diálogos com a tradição literária e cultural angolana, com as literaturas de língua portuguesa e também com a literatura clássica de origem europeia. A narrativa de Ondjaki dá destaque à arte da linguagem e a oralidade é atualizada em forma de contação de estórias, indicando que a arte é uma necessidade humana e está presente na sociedade através de múltiplas formas de manifestação artísticas, como o cinema, o teatro, a música e a dança. Portanto, a arte é um indicador de diálogo entre culturas no romance.

CAPÍTULO VI

LUANDA, CENTRO POLÍTICO E ECONÔMICO DE PODER

[...] a cidade de luanda cresceu no seu caos de tempo moderno. O antigamente continua sendo importante e belo. devagarinho, advinham-se passados como labirintos coloridos...

(Ondjaki).

Nos romances *Predadores* e *Os Transparentes* as relações de poder ganham visibilidade nos campos político e econômico. Pierre Bourdieu (1989) compreende que as relações de poder estão presentes em vários setores da sociedade e constituem uma força simbólica nem sempre visualizada, mas que se encontram em toda parte e em parte alguma. De acordo com o pensamento do sociólogo francês, entende-se o campo político como campo de forças e de lutas³⁸, principalmente por poder econômico.

Na literatura angolana, o espaço de visibilidade por representar palco de inúmeras batalhas por poder é a cidade

38 Conforme o autor, “o campo político é pois o lugar de uma concorrência pelo poder que se faz por intermédio de uma concorrência pelos profanos ou, melhor, pelo monopólio do direito de falar e de agir em nome de uma parte ou da totalidade dos profanos”. (BOURDIEU, 1989, p. 185).

de Luanda. A capital é espaço de História e de estórias, que concentra o indivíduo, o meio social e os desafios que fazem de toda metrópole um lugar de contrastes. Luanda é o cenário de ações de personagens que transitam entre o político e o econômico. Nos romances, passado e presente se conectam para oferecer ao leitor um conjunto de imagens sobre essa sociedade multifacetada, que cresceu “entre o antigamente da história e o caos do tempo moderno”, seguindo o fluxo de crescimento das grandes cidades.

Na história ou na literatura, a cidade ganha destaque por ser um espaço marcado por formas urbanas de controle, de ordem e caos, que comporta grande número de concentrações humanas e representa contrastes riqueza *versus* pobreza. A cidade é espaço de constantes transformações, representa desenvolvimento, que transita entre o histórico e a modernidade, com uma realidade heterogênea e de grande aglomeração. É na cidade que concentram os centros da cultura e do saber, portanto, ela é um espaço da modernidade.

Nos romances, Luanda é cenário de conflitos políticos e disputas travadas no seio da terra. Ela é uma cidade como tantas outras que se desenvolveu seguindo o fluxo de crescimento e transformação. Angola é uma terra de riquezas naturais, petróleo e diamantes são fontes de lucro que sempre estiveram no centro de disputas entre os principais segmentos de poder.

Anthony Hodges (2002) afirma que o país apresenta uma das maiores concentrações de recursos naturais da África, po-

rém, nem sempre associado ao desenvolvimento³⁹. Conforme o autor, Angola tem uma economia de maior rendimento centrada em recursos naturais. Porém, os governantes do país, após a conquista da independência, se enveredaram por um capitalismo selvagem construindo fortunas com base em concessões diamantíferas, privatização de propriedades do Estado e no acesso privilegiado a empréstimos bancários.

Em *Predadores*, pode-se conferir a crítica sobre a política de privatizações no governo pós-colonial, como no trecho: “[...] O novo regime não se cansava muito em registrar coisas, até mesmo acontecimentos, apenas ia confiscando o que estava abandonado, mesmo se pequeno, mais preocupado em dominar os negócios importantes, diamantes e petróleo”. (PEPETELA, 2008, p. 99). Por outro lado, o desenvolvimento social não acompanhou a progressão econômica. A má gestão política e a guerra que perdurou por quatro décadas de conflitos e instabilidades destruíram setores não petrolíferos da economia, lançando a maior parte da população angolana na pobreza, conforme aponta a ficção. É sobre esse cenário político-econômico que os ficcionistas fazem críticas, mostrando, como no recorte abaixo, que a literatura é objeto de conhecimento sobre a existência humana e correlações com elementos contextuais.

39 Segundo o autor, é notável “o conjunto de recursos de Angola: petróleo, diamantes, muitos outros minerais, terra em abundância e um clima geralmente favorável, além de enormes recursos hidroelétricos. A indústria petrolífera cresceu rapidamente nos últimos anos, sendo actualmente a segunda maior na África Subsariana, com uma produção de cerca de 900.000 barris por dia. Angola é também o quarto país entre os maiores produtores de diamantes do mundo”. (HODGES, 2002, p. 17).

a cidade estava um caos com obras novas e antigas a acontecer ao mesmo tempo, mais as tais escavações da CIPEL, mais os buracos para instalação de televisão a cabo, mais os buracos da chuva e os buracos abertos que ninguém se lembrara de pavimentar e os dos miúdos que viviam no subsolo da cidade e que agora, coitados, deveriam ser expulsos pela vinda da nova canalização ou mesmo pela instalação da perigosa maquinaria que deveria extrair o petróleo. (ONDJAKI, 2013, p.104).

Em *Os Transparentes*, Luanda é tomada por caos urbano, muitas obras públicas e privadas sendo construídas, gigantescos buracos, escavações a céu aberto para passagem de tubulações de água e petróleo. Essas imagens indicam processo de modernização. Porém, tais ações afetam a população que depende do deslocamento diário de casa para o trabalho em busca de sobrevivência, conforme indica a narrativa: “[...] a população deveria manter-se disponível e paciente para colaborar com todos os trabalhadores envolvidos no projeto, pois a atuação da Comissão Instaladora do Petróleo Encontrável em Luanda era em prol do bem-estar da cidade e do país [...]” (ONDJAKI, 2013, p. 159-160). A ironia do narrador indica que a população de Luanda tinha de ser paciente com a CIPEL, organismo responsável de fazer avaliações do subsolo para extração do mineral, tendo em vista que o trabalho renderia benefícios para a cidade e o país, conseqüentemente para todos os angolanos.

Em *Predadores*, a construção de uma nova refinaria de

petróleo no país angolano é a oportunidade esperada por Nacib, para exercer habilidades de engenheiro diplomado. Viver no mundo das máquinas sempre foi o sonho dessa personagem. Enquanto esteve nos EUA, conforme o recorte abaixo, ele conheceu Omar, americano especialista em ganhar dinheiro de Angola e de outros países produtores de petróleo da África, por seus ‘préstimos’ em transações econômicas “no fabuloso e infundável mundo dos petróleos”.

Se a primeira surpresa foi para Omar, a segunda foi para ele, quando disse sou angolano. O outro conhecia o nome do país, o que já era de espantar num americano. Mais que isso, sabia mesmo muitas coisas. Estava ligado a tipos do petróleo que faziam lobby pelo governo angolano junto das autoridades americanas, tendo contribuído para o melhoramento das relações com o governo angolano e o isolamento dos rebeldes, ganhado um monte de massa com isso. E foi falando de gente de poder que conhecia de Angola, embora nunca tivesse ainda ido lá. [...] Tinha ganho bastante dinheiro com Angola, não o escondia, antes tinha orgulho em afirmar, mas não só. Também a Nigéria por vezes recorria aos seus préstimos. [...] vivemos no fabuloso e infundável mundo dos petróleos. (PEPETELA, 2008, p.198-200).

Nos romances, Angola está associada ao fabuloso mundo do petróleo, e a capital Luanda, ao mundo dos negócios financeiros. O petróleo é o recurso de maior rendimento no

país, que além de trazer dinheiro para cofres públicos também engorda contas bancárias de indivíduos poderosos, como empresários e políticos ligados ao poder. Em contraposição ao desenvolvimento econômico da classe de poder, existe em Luanda grande número de crianças e jovens que sobrevivem nas ruas. São invisíveis sociais expostos a múltiplas formas de violência urbana, como criminalidade, prostituição e drogas. Para alguns, a vida na rua é o único refúgio depois de perderem a família na guerra e saírem do campo para a cidade. Sem família e moradia que lhes ofereça segurança, as ruas se transformam em espaços de sobrevivência, tendo de conviver diariamente com a marginalidade urbana que lhes roubam os sonhos e a vida. No trecho, a narrativa descreve um pouco desse contexto:

Kasseque tinha abandonado a escola em Benguela, a vida estava difícil lá depois de o pai ter morrido atropelado, tentou a sorte em Luanda. Não gostava muito de falar do passado mas a Nacib contou, um dia, a sua triste estória, ou parte dela. Foi quando se conheceram, na Marien Ngouabi, perto do Catambor. [...] Nacib se condoeu. Sabia, tinha muitos meninos, até meninas, fugidos da guerra ou da miséria, vivendo nas ruas, dormindo onde calhava, geralmente nos passeios perto de prédios grandes, nalguns casos protegidos pelas colunas. Às vezes via uns saírem da rua, ali na Marien Ngouabi, de buracos, julgava de esgotos. (PEPETELA, 2008, p. 253-254).

Nos romances, as imagens de Luanda ora figuram como espaço de riqueza e modernização, ora de pobreza e intensos contrastes, evidenciando a crítica sobre dois polos, desenvolvimento econômico e desigualdade social. Para Raymond Williams (2011, p.11), a cidade “associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição”. À cidade também está associada imagens negativas, como a violência urbana. Com grande concentração humana é comum atribuir a ela a imagem de individualismos por ser povoada de indivíduos que seguem o curso da vida, ditado pelo ritmo da economia capitalista. A cidade é espaço de contrastes, encontros, distanciamento, movimento, como a narrativa mostra:

quis pensar que a cidade era um deserto aberto e embora estivesse cercado de ruídos, e de tantos edifícios, a ideia fez-lhe sentido, um claro sentido

o que é afinal um lugar cheio de gente humana que se preocupa tão pouco com o outro?, o que é um lugar cheio de carros com gente solitária buscando atropelar o tempo e maltratar os outros para chegar a casa e cumprimentar apenas a sua própria solidão?, o que é um lugar cheio de bulício e de festividades e enterros com tanta comida, se já ninguém pode tocar à porta de outrem para pedir um copo de água ou inventar uma pausa sob a sombra fresca de uma figueira? “esta cidade é um deserto”, pensou. (ONDJAKI, 2013, p.170).

Em reflexões da personagem Odonato, Luanda revela dupla paisagem. A cidade com grande concentração humana, porém, desértica e vazia de humanidade. São muitos os indivíduos que compartilham o mesmo espaço, mas que se preocupam o mínimo com o próximo, pois seguem indiferentes e ocupados com o ritmo mecânico da vida. As reflexões da personagem indicam que a agitação da vida moderna, ditada pelo ritmo frenético do capital, não permite que o indivíduo desfrute da companhia alheia para trocar boas prosas/estórias, seja à beira da rua ou debaixo de uma árvore. A ficção demonstra que o homem contemporâneo é ditado pela vida urbana, tecnológica, movido pelo capital, por isso o tempo significa corrida por dinheiro.

Na Luanda ficcional, ganha destaque os espaços de poder político e econômico. Conforme Williams (2011), a cidade também aparece sob numerosas formas: capital do Estado, centro administrativo, centro religioso, centro comercial, porto e armazém, base militar, polo industrial etc. Tais formas sociais demonstram a heterogeneidade do espaço urbano ao longo da história humana. A cidade de Luanda concentra grande número de instituições públicas e privadas importantes, como Bancos, Universidades, sedes de rádios, Tvs, jornais e associações culturais. Luanda é sede do governo nacional e espaço de ampla circulação comercial. Laura Padilha (1995, p. 89) afirma que Luanda é o lócus privilegiado da ficção contemporânea, por isso, “a cidade à beira-mar é o espaço por excelência onde se condensam os sinais da

presença do colonizador branco e sua forma ocidental de demarcação urbana”.

A pesquisadora Tania Macêdo (2008) em *Luanda, cidade e literatura*, faz um amplo estudo sobre imagens de Luanda na literatura angolana contemporânea. A autora considera que Luanda é imagem símbolo de Angola, “a cidade da escrita”, local em que grande parte da literatura nacional é produzida, lançada e comentada. Para a autora,

Não causa espêcie, portanto, que a cidade seja referência obrigatória no imaginário nacional e cenário privilegiado da literatura produzida no país. [...] Estudar a literatura produzida em Angola é obrigatoriamente referir-se a Luanda, sua história e sua gente. [...] Sendo a primeira cidade capital europeia ao sul do Saara, ela é a única, entre as cidades africanas de língua portuguesa, que ostenta o status de capital administrativa desde a sua ascensão à sede do então Reino de Angola. [...] Luanda traz inscrita no traçado de suas ruas, nos edifícios mais antigos e na forma de ocupação do espaço urbano, a história do colonialismo português na África. É, portanto, cidade emblemática que permite pensar também o Império colonial português. (MACÊDO, 2008, p.14-15).

Na literatura dos ficcionistas, Luanda é o centro do poder político e econômico que segue o curso de modernização ditado pela economia de base petrolífera e diamantífera. Para os que têm capital, a cidade oferece um

conjunto de possibilidades de lazer, como bons restaurantes, bares e cinemas. Para os que não têm capital e precisam ganhar o sustento nas ruas da cidade, Luanda oferece calor humano.

Conforme Inocência Mata (2012, p. 27), a escrita contemporânea angolana se volta para Luanda, “microcosmo de Angola” e a sua dimensão plural, considerada como “Sendo Luanda o espaço privilegiado para a criação de condições para a reivindicação pátria, torna-se lugar simbólico de conscientização política”. Imagens de contrastes da cidade também são percebidas em descrições de bairros, ruas, gosto culinário, vestimentas e em modos de vida das personagens. Em *Predadores*, o narrador faz distinções da cidade de asfalto e do musseque quando apresenta bairros vizinhos, o Alvalade e o Catambor, como no trecho:

Do Alvalade para o Catambor, passando pela Marien Ngouabi, avenida importante e trepidante de vida, de vendedores ambulantes, de negócios e águas pútridas que provocam buracos eternos no asfalto. Também a Ngouabi das brincadeiras, das lutas de gangues pertencentes a um lado e outro da avenida, musseque contra cidade. (PEPETELA, 2008, p. 32).

Na narrativa, o musseque (Catambor) e a cidade (Alvalade) são divididos por uma avenida centralizada, a Marien Ngouabi, conhecida por ser uma região de fervilhante comércio em Luanda. A origem histórica do processo de no-

meação dessa avenida advém de um influente político e militar congolês que foi o quarto presidente do Congo. Alberto de Oliveira Pinto afirma que “[...] o nome do então presidente do Congo-Brazzaville, Marien Ngouabi, substituiu o do padre António Barroso numa das grandes artérias da cidade [...]”. (PINTO, 2017, p. 745). O bairro pobre de musseque, Catambor, cresceu de forma desordenada, sem fiscalização de órgãos do poder público e ocupado por uma população periférica. É conhecido por sua localização geográfica entre morros, casinhas de chapa de zinco e adobe, ruas estreitas e sinuosas. É o bairro de Nacib, menino pobre que estudou e melhorou a vida, conforme conta a narrativa: “Ele não lembra, era pequeno demais, recorda apenas de subir os barrancos do Catambor por entre casas de chapa e adobe. Por ruas estreitinhas e sinuosas, constituídas conforme se iam erguendo os casebres”. (PEPETELA, 2008, p. 31).

Diferente dos casebres do Catambor, o narrador descreve o Alvalade, bairro famoso por ser endereço nobre da elite luandense. É um bairro de ricos, com suntuosas mansões que ostenta traços arquitetônicas do tempo colonial, morada de importantes magnatas ocupantes do bureau político angolano. O Alvalade é habitado por sujeitos que têm poder e dinheiro. É endereço de ministros do governo, embaixadores, funcionários públicos e empresários poderosos, como Vladimiro Caposso e família, assim descreve o trecho da narrativa:

Do outro lado e muito perto ficava a avenida António Barroso, hoje Marien Ngouabi, para além da qual começava o Alvalade, bairro de ricos [...]. Era bairro habitado por angolanos importantes, ligados ao governo, gente que de alguma forma enriqueceu, embaixadas e estrangeiros cooperantes. Também de alguns funcionários menos afortunados e algumas segundas mulheres de responsáveis [...]. (PEPETELA, 2008, p. 31, 33).

O narrador pepeteliano distingue classes sociais no mesmo espaço urbano. Os habitantes do musseque e os da cidade são apresentados através de minuciosas descrições nos modos de vida, que identificam a posição social das personagens, como a forma de habitação. Os musseques estão associados à pobreza e miserabilidade por ser o espaço que concentra indivíduos sem posicionamento social. É morada de empregados domésticos, lavadeiras, marceneiros, prostitutas, entre outros sujeitos que prestam serviços à classe de poder.

O Alvalade evidencia espaço de poder, conforme indica a descrição da imponência das residências e cargos ocupados pelos habitantes, como políticos, empresários e importantes servidores públicos. O distanciamento musseque *versus* cidade pode ser visto na impossibilidade de concretização amorosa entre as personagens Nacib e Mireille, que se conhecem desde a infância, mas são separados na vida adulta por pertencerem a classes sociais divergentes. O Catambor é o endereço de Nacib e família conforme o fragmento: “Nacib Germano de Castro desceu a rua principal do Alvalade,

a caminho do seu bairro miserável, o Catambor”. (PEPETELA, 2008, p. 29). E o Alvalade é o endereço de Mireille e família, filha do poderoso empresário Vladimiro Caposso, conforme trecho que segue: “[...] o Alvalade, bairro de ricos, onde morava Mireille [...]”. (PEPETELA, 2008, p. 31). Entre Nacib e Mireille existe um muro que os cercam, fazendo a divisão social das personagens.

A descrição do Catambor é seguida de adjetivos negativos, como espaço sujo, malcheiroso e nauseabundo, de pequenas casas construídas de papelão, chapas de zinco e restos de materiais da construção civil, como pode-se ver no fragmento do romance:

Estava tão habituado que nem notava o cheiro nauseabundo que se evolava do bairro, vindo das fossas a céu aberto que se transformavam em regatos acompanhando os caminhos e do lixo acumulado aos montes à espera de uma hipotética camioneta. As casas de bloco de cimento ou de tijolo, minúsculas, estavam unidas a autênticos tugúrios de chapas e papelão, misturados a todos os materiais possíveis existentes na construção civil para tapar buracos, criar paredes ou inventar tectos. Em todas chovia, evidentemente. (PEPETELA, 2008, p. 34-35).

Para Bebiana, que desde a infância morou com a família no bairro popular Marçal, a mudança para o Alvalade foi apreensiva porque “ia conviver com gente de outros extractos sociais, gente fina, achava ela, mulheres de ministros, de tipos

cheios de kumbú, de diplomatas estrangeiros” (PEPETELA, 2008, p. 369). Depois da mudança, a rotina doméstica revelou para a mulher de Vladimiro Caposso que a fineza das vizinhas ricas era somente aparência mantida fora de casa, enquanto oprimiam e maltratavam os empregados domésticos.

Na narrativa, a relação patrão e empregado evidencia resquícios do colonialismo, visto que a elite insiste no tratamento desumano de empregados domésticos oprimindo-os. Por usufruírem de poder econômico humilham os que lhes prestam serviços. O narrador apresenta com ironia os comportamentos da elite luandense: “[...] gente tão armada em fina mas que soltava todos os demônios logo que o verniz caía”. (PEPETELA, 2008, p. 371).

Em *Os Transparentes*, Ondjaki também não poupa ironias quando o assunto são os excessos da elite e o novo-riquismo ostentação da classe de poder, conforme pode-se verificar nas descrições da personagem Pomposa, famosa por ser mulher do Ministro. O nome da personagem já evidencia a pompa de uma mulher da elite, com alto poder econômico e que usufrui de privilégios políticos em detrimento do posicionamento social do marido, conforme pode-se ver no fragmento:

[...] a madama vinha repleta de ouros desde os dedos dos pés às orelhas, umas vestes largas de tipo indiano num tecido bonito e de transparências sugestivas que os seus olhos preferiram não olhar, o Cego também mudou a expressão do rosto devido aos inúmeros cheiros que precederam Pomposa, unhas recém-

-pintadas, sapatos engraxadíssimos, creme de mão, creme de rosto, perfume no pescoço e forte desodorizante sob as axilas, “um carnaval”, pensou o Cego. (ONDJAKI, 2013, p. 62).

A elite e os abusos cometidos por essa classe dominante de poder estão no centro da crítica romanesca dos ficcionistas. Nos romances, Luanda suscita nas personagens o desejo de fazer parte do cotidiano urbano, porque algumas entendem que, conforme registra a narrativa, “a vida é feita na cidade, no asfalto, pelas horas quentes do dia” (ONDJAKI, 2013, p. 38). Para outras, é a vontade de participar da vida agitada da cidade, habitar na metrópole onde tudo se compra e se vende, pois “a grande cidade era uma verdadeira escola, a cada dia descobria muita coisa nova”. (PEPETELA, 2008, p. 81). A vida na capital é fervilhante por causa do grande número de concentração humana e pela agitação de negociações financeiras.

Conforme Raymond Williams (2011), a cidade como espaço social de transformação segue seu próprio caminho. Se por um lado, os romances representam a vida de indivíduos que sobrevivem em casas frágeis e amontoadas de musseques, por outro, figuram a modernidade de construções suntuosas, altos prédios e novas formas de arquitetura no traçado das casas, ruas e comércios evidenciando sinais de modernização urbana. O ritmo da capital é ditado pela valorização imobiliária, como a destruição de antigas moradias, singelas, de amplos quintais e pomares, para a construção de prédios luxuosos, revestindo a cidade de novas paisagens.

A Luanda da ficção segue seu próprio curso em constantes transformações e movida pelo ritmo do capital, conforme indica o fragmento: “Luanda fervia com a sua gente que vendia, que comprava para vender, que se vendia para ir depois comprar e gente que se vendia sem voltar a conseguir comprar”. (ONDJAKI, 2013, p. 67). A movimentação econômica no centro urbano envolve vários setores da sociedade. A circulação de capital verifica-se em relações comerciais lícitas e ilícitas, que envolve prostitutas, vendedores ambulantes, comerciantes, servidores públicos, empresários e políticos, todos na corrida por acúmulo de dinheiro.

ao cair da tarde Luanda foi invadida por um clima ameno e ao som de buzinas e britadeiras foi sendo substituído por um torpor de calma e sons de rádios que tornavam a urbe um local quase agradável de se frequentar

os candongueiros faziam o seu confuso trabalho, transportando a população dos seus empregos mais ou menos oficiais aos locais das suas casas mais ou menos confortáveis, mais ou menos dignas, que sobre isso de dignidade muito pode ser dito ou conjeturado. (ONDJAKI, 2013, p. 235).

O ritmo acelerado da linguagem no romance de Ondjaki evidencia o efeito que a escrita pretende causar no leitor: o ritmo da cidade dita o ritmo da linguagem, como pode-se ver no trecho: “[...] gente que circulava apressada, vende-

dores, motas chinesas, grandes jipes, um carteiro, um carro que passou com a sirene ligada e um Cego de mãos dadas a um jovem com um saco às costas”. (ONDJAKI, 2013, p. 22). Nesse sentido, é o movimento da cidade quem dita o ritmo da narrativa, como descreve o narrador: “[...] era o barulho ensurdecedor das buzinas e das vozes sobre outras buzinas e outras vozes”. (ONDJAKI, 2013, p. 174). A literatura dos ficcionistas confere destaque à cidade de Luanda, com suas histórias e suas gentes, culturas e dramas humanos, que compõem a realidade dos romances, como descreve o fragmento: “– o que é bonito nesta cidade, Odonato... são as pessoas, as festas, o ritmo, até os enterros [...]”. (ONDJAKI, 2013, p. 48). Luanda sofreu as mudanças do tempo, aponta o narrador, fazendo inferências a literatura de Luandino Vieira:

Odonato viu-se de peito revoltado a sentir claras saudades de uma Luanda que ali havia sem já haver, talvez o tempo se sobrepunha para o fazer sofrer, os pássaros de um antigo Kinaxixi com trejeitos de Makulusu cantavam invisíveis no seu ouvido semitransparente,
era ele que falava com a cidade ou era a cidade de Loanda, Luanda, Luuanda, que brincava de namorar com ele? (ONDJAKI, 2013, p.170).

Em *Os Transparentes* a vida na capital segue o ritmo caótico do trânsito intenso, dos negócios financeiros, quase sempre à base da ilegalidade, de ausências constantes

de água e luz elétrica, conforme descreve o narrador: “[...] Odonato deixou-se estar longas horas na berma do prédio observando a azáfama de carros circulando pelas artérias vastas ou apertadas da cidade de Luanda”. (ONDJAKI, 2013, p.188). As personagens transparentes do romance são invisíveis aos detentores de poder, por falta de políticas públicas; e a ilegalidade é uma forma de sobrevivência para indivíduos que dependem de vendas realizadas na rua, entre fugas da polícia e de fiscais corruptos.

No romance, é o movimento da vida na cidade que atrai olhares atentos do narrador ondjakiano, que perambula pela urbe captando histórias do cotidiano. Para personagens ávidas por acúmulo de riquezas, chegar a Luanda é a certeza de mudanças de vida, ingressar no meio social de negócios políticos e empresariais e ascender socialmente, como Vladimiro Caposso. Para outras, Luanda é apenas um refúgio para quem chega do campo fugindo da guerra civil. Um elemento de destaque nos romances é a presença de mulheres e crianças dominando o comércio popular nas ruas da cidade. Na função de vendedoras ambulantes, as mulheres “carregam o mundo sobre as cabeças” e são as principais responsáveis pelo sustento da família.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

NO RITMO DA “GASOSA”

O acúmulo de capital mediante forma ilícita pode seduzir indivíduos a cometerem práticas de corrupção, conforme demonstra a ficção de Pepetela e Ondjaki. De acordo com os autores Barros Filho e Sérgio Praça (2014), entende-se a corrupção como um fator social, um exercício irregular de enriquecimento rápido e que beneficia exclusivamente corruptores e corruptos. Práticas ou procedimentos de corrupção são ações realizadas na ilicitude. A corrupção não caracteriza um ato solitário e se concretiza através de parcerias. Tais práticas podem causar impactos na vida de muitos cidadãos, principalmente de grupos sociais vulneráveis que dependem de ações do poder público. A corrupção reflete negativamente na vida de todos e não apresenta contribuições positivas para o desenvolvimento político, econômico e social.

Em tempos contemporâneos, escândalos de corrupção são noticiados com frequência em diversos órgãos de imprensa. Além dos espaços jornalísticos, a corrupção tem se tornado um discurso na literatura e isso demonstra que o tema/problema precisa ser discutido para refletir sobre a sociedade que vivenciamos no presente e a que queremos no futuro. De acordo com Fanon (2005), depois da libertação

de países colonizados, como é o caso de Angola, o problema que impediu o desenvolvimento humano e social é a má distribuição das riquezas do país⁴⁰.

Quando se pensa em corrupção, logo se imagina que é um tema ligado ao meio político. A literatura nos desafia a refletir sobre essa temática dispendiosa de modo que é preciso levar em consideração um conjunto de fatores do contexto sócio-histórico e político de Angola: o país herdou determinadas estruturas do sistema colonial; por quase três décadas esteve em guerra civil; a divisão político-militar pela manutenção do poder e o controle dos principais recursos naturais; e por último, um regime monopartidário centralizador ameaçado por conflitos internos e apoiado por forças externas. Portanto, são fatores que implicam nas relações literatura e sociedade na ficção angolana.

Além do cenário de instabilidade política pós-independência, o novo sistema de governo adotou uma economia controlada pelo Estado e precisou lidar com conflitos e violência espalhados pelos quatro cantos do território nacional. De acordo com Hodges (2002), a administração pública angolana nem sempre dispôs de dispositivos eficientes para o controle das contas públicas, seguido de constantes faltas de investimentos em setores importantes do funcionalismo pú-

40 Conforme o autor, “o confronto fundamental, que parecia ser entre colonialismo e anticolonialismo, ou até entre capitalismo e socialismo, perde a sua importância. O que conta, hoje, o problema que obstrui o horizonte, é a necessidade de uma redistribuição das riquezas. A humanidade, sob pena de ver-se abalada, deverá responder a essa questão”. (FANON, 2005, p.118).

blico e de assistência social. A maioria da população sofreu as consequências da ineficiência do Estado e uma minoria beneficiou-se dele para promoção socioeconômica, conforme demonstrado na trajetória ficcional de ascensão da personagem Vladimiro Caposso.

Esse panorama político favoreceu o surgimento de caminhos paralelos para que indivíduos bem posicionados na sociedade pudessem usufruir do aparelho de Estado e das relações de poder, como oportunidade de enriquecimento rápido e de forma ilegal. É dentro desse contexto, que se compreende a segunda metade do século XX e o início do século XXI, que a ficção de Pepetela e Ondjaki denuncia o conjunto de problemas que afetou o desenvolvimento social em Angola. O que significa que a guerra não foi a única culpada dos males da nação. A literatura dos autores denuncia a cultura da corrupção, popularmente conhecida como “gasosa”, um tema que pode ser entendido do prisma ético, moral e principalmente político.

No mundo contemporâneo, regido por individualidade e competitividade no mercado de trabalho, na corrida por acúmulo de capital, a oferta de ganho fácil e rápido pode abalar a conduta moral de certos indivíduos, principalmente, de agentes com cargos públicos na sociedade⁴¹. “Dinheiro

41 Clóvis de Barros Filho e Sérgio Praça fazem um estudo sobre a corrupção e afirmam que no mundo em que vivemos, “regido por uma lógica de competição que nos instrumentaliza, premia e valora o acúmulo parcial de meios. A abundância circunstancial de recursos. As metas da vez. Sem incentivo para grandes reflexões a respeito da civilização que queremos construir juntos?”. (BARROS FILHO e PRAÇA, 2014, p. 18).

fácil” é o que motiva um indivíduo a aceitar oferta de suborno que determina um ato de corrupção. Pode-se dizer que o desejo de acúmulo de capital pode influenciar indivíduos a cometerem corrupção.

Para refletir sobre noções conceituais de capital é fundamental referenciar a importância de estudos teóricos de Karl Marx. No século XIX, o autor desenvolveu o conceito *capitalismo industrial*, com base na concentração de riqueza e no princípio da acumulação infinita em mãos de uma pequena parcela da população, os donos do capital, em uma época marcada pela miséria do proletariado industrial. Desde então, os conceitos de burguesia *versus* proletariado e a noção de classes marcaram os estudos sociais com a publicação do primeiro volume de *O Capital*, em 1867. Apesar de não ter concluído os volumes posteriores da obra (que veio a público postumamente por seu amigo Friedrich Engels), os estudos teóricos de Marx sobre as contradições do sistema capitalista marcaram o século XIX e permanecem referência essencial no tempo presente.

O pesquisador Thomas Piketty (2014) em estudos sobre o capital, no século XXI, pautado nos desdobramentos do desenvolvimento econômico e na distribuição de riquezas em países ricos e emergentes, considera que para haver compreensão a longo prazo da divisão capital-trabalho é necessário levar em consideração o fato de que a própria natureza do capital se transformou no decurso do tempo, tendo em vista que passou de *capital fundiário*, no século

XVIII, para *capital industrial, imobiliário e financeiro*, no século XXI⁴².

Apesar de considerar inadequado o conceito *capital humano*, o autor compreende que o termo caracteriza a força de trabalho, qualificações, formação intelectual e capacidades individuais do ser humano. Portanto, trata-se daquilo que não pode pertencer à outra pessoa, porque não pode ser comprado ou vendido no mercado financeiro e constitui uma diferença essencial em relação às outras formas de capital.

Conforme o economista francês, a conclusão principal de Marx foi o que se poderia chamar de “‘princípio de acumulação infinita’, isto é, a tendência inexorável do capital de se acumular e de se concentrar nas mãos de uma parcela cada vez mais restrita da população, sem que houvesse um limite natural para esse processo”. (PIKETTY, 2014, p. 17). Nesse sentido, é importante enfatizar os estudos de Marx para compreender a dinâmica do capitalismo na sociedade contemporânea.

A pesquisa não pretende aprofundar o estudo de conceitos teóricos sobre o capital, tendo em vista que o foco não é analisar o processo de transição do capitalismo no decurso

42 Conforme o autor, “para além das reviravoltas do século XX, se quisermos uma perspectiva de longuíssimo prazo, a tese de uma estabilidade completa da divisão capital-trabalho tem de levar em consideração o fato de que a própria natureza do capital se transformou radicalmente (do capital fundiário, baseado na propriedade da terra do século XVIII, ao capital imobiliário, industrial e financeiro do século XXI) e, sobretudo, a ideia muito disseminada entre os economistas de que o crescimento atual provém, em larga medida, do aumento do “capital humano”. (PIKETTY, 2014, p. 48).

dos últimos séculos, mas o de refletir sobre as relações de poder na literatura, com enfoque nos desdobramentos de acúmulo de riqueza por parte da elite dominante/governante nos romances estudados. E para isso, toma-se a definição de capital como tudo aquilo que pode ser adquirido, vendido ou comprado⁴³.

Essa definição conceitual é importante para refletir sobre acúmulo de capital e relações com a corrupção em espaços de poder na ficção, quando se tem a elite política/dirigente, militar e empresarial servindo-se do aparelho de Estado para realizar manobras ilícitas como forma de enriquecimento rápido. Em ações dessa natureza, percebe-se a degradação ética e moral de personagens que não medem esforços para conseguir acumular “kumbú” (dinheiro). A regra é acumular o máximo de capital, ascender socialmente e demonstrar poder.

Conforme Barros Filho e Sérgio Praça (2014, p. 53-54), “a corrupção é uma questão moral e o meio adequado para enriquecimento rápido. E a moral é um conjunto de princípios que livremente cada um decide respeitar”. Se a corrupção é uma questão moral e a moral são princípios que cada indivíduo determina se aceita ou não, praticar esse tipo de ação implica decisão subjetiva. Nesse sentido, a concepção ética do indivíduo sobre a existência de leis e regras que de-

43 Thomas Piketty considera que o capital é definido como o conjunto de ativos não humanos que podem ser adquiridos, vendidos e comprados em algum mercado. Assim, o capital compreende, especificamente, o conjunto formado pelo capital imobiliário (imóveis, casas), utilizado para moradia, e pelo capital financeiro e profissional (edifícios e infraestrutura, equipamentos, máquinas, patentes etc.), usado pelas empresas e pela administração pública”. (PIKETTY, 2014, p. 51-52).

terminam a vida em sociedade, talvez possa influenciar na decisão de cometer ou não práticas ilícitas.

Os autores consideram que para haver corrupção é preciso que haja dois ou mais agentes envolvidos na operação⁴⁴. Portanto, a corrupção caracteriza ruptura de condutas estabelecidas na legalidade e é realizada por dois ou mais agentes, a saber, corruptores e corruptos. Na ficção, depara-se com a corrupção instaurada em vários setores sociais e são atos geralmente concretizados por indivíduos do meio empresarial em parceria com o poder público. Os objetivos são quase sempre desvios de recursos de cofres públicos para as mãos de indivíduos do setor privado, posteriormente fatiados entre os agentes envolvidos na operação, que mantêm ligações estreitas no círculo do poder político e empresarial.

Nos romances *Predadores* e *Os Transparentes*, a corrupção é praticada por políticos, empresários, policiais, fiscais e também por cidadãos comuns, sem função pública na sociedade. O termo usado para definir práticas de corrupção na ficção dos autores é “gasosa”. Portanto, *gasosa*, *propina* ou *suborno* referem-se a determinados procedimentos de corrupção praticados por corruptores e corruptos de diversos meios sociais, que na grande maioria envolve valores em dinheiro pagos a indivíduos ocupantes de cargos públicos (e

44 De acordo com os autores, “a palavra *corrupção* é formada por dois elementos: ruptura e co. Para haver corrupção, é preciso que haja pelo menos dois. Não há corrupção solitária, no isolamento. O mesmo acontece com *co-munhão*, *co-presença* ou *co-habitação*. Necessariamente, indicam a presença de dois ou mais agentes em relação. Assim, toda corrupção é necessariamente uma operação orquestrada, conjunta, em reunião”. (BARROS FILHO e PRAÇA, 2014, p. 23).

não somente) com o intuito de receber em troca benefícios ou favorecimento pessoal.

Em *Os Transparentes*, o termo “gasosa” também é atribuído aos refrigerantes, mas em geral é usado para criticar a prática de corrupção na sociedade angolana, como pode-se ver no trecho:

– quer uma gasosa, camarada Carteiro? [...] Nelucha parou junto à entrada do prédio e pediu uma gasosa bem gelada.

[...] e até os papéis do óbito haviam sido providenciados para que a cena da luta não se repetisse, ou o preço da “gasosa” não fosse aumentado por razões da “última hora”. (ONDJAKI, 2013, p. 37, 38, 328).

A referência implícita ao “preço da gasosa” no fragmento da narrativa indica que para que houvesse a liberação de papéis do óbito de CienteDoGrã, em curto prazo, Odonato tinha de pagar propinas para agentes públicos liberarem o corpo do filho, ainda com agravante de o preço ser aumentado “por razões da última hora”.

A ficção crítica que em determinadas práticas de corrupção na sociedade angolana existe um valor estipulado que pode variar conforme a urgência de cada caso. A crítica indica que a vida em Luanda não é nada fácil, principalmente para os que não dispõem de capital. É preciso ter dinheiro ou cercar-se de influências, porque “Luanda então está a ficar uma

cidade cara” (ONDJAKI, 2013, p. 96). Viver na capital e beneficiar-se da modernidade, usufruir de boas infraestruturas urbanas e das relações de poder é um privilégio para poucos.

Por outro lado, para a maioria da população pobre, que reside em bairros periféricos à volta da cidade, sobreviver em Luanda nem sempre é fácil. Os oprimidos não se favorecem de contatos privilegiados e dificilmente têm acesso às infraestruturas básicas, como moradia adequada, energia elétrica, coletas de lixo, sistema de esgoto e água encanada, como o Carteiro, indicado no fragmento:

[...] o Carteiro entrava no seu musseque, cruzava várias casas, curvava por becos de chão irregular e molhado por águas imundas, e antes de chegar a casa atravessava a enorme montanha de lixo que dividia, na realidade, dois musseques, um riozinho de água escura desenhava no chão curvas que imitavam, com muito boa vontade, um enorme mapa de Angola, o Carteiro confirmava as curvas sinuosas do perigoso riacho, dava um passo mais largo e atravessava-o, descobrindo nas laterais da lixeira sempre uma passagem de lixo compacto que o conduzia, cento e tal metros depois, à porta da sua pobre casa [...]. (ONDJAKI, 2013, p. 372).

No romance de Ondjaki, o problema da falta de água (ou a sua eficiente distribuição) em Luanda afeta grande maioria da população, principalmente os moradores do Prédio da Maianga. A água é um assunto de interesse público, mas que

interessa o empresário DomCristalino. Com a instalação de novos equipamentos para extração de petróleo, haverá a necessidade de modernização de velhas tubulações de água.

E para que o poder público ofereça um serviço de “qualidade internacional” é necessário lançar um edital para que empresas concorram. Eis o percurso que supõe a forma adequada de lidar com o serviço público, mas que é adulterado para privilegiar economicamente camaradas do círculo clientelista do governo, e entra em jogo a corrupção, resultante de parcerias entre indivíduos do setor privado e do poder público. Representando o governo ou o Partido no poder está o Presidente, Chefe da nação, representando o poder empresarial, o empresário RibeiroSecco, conhecido por DomCristalino, dono da empresa ÁguasCristalinas e que ganhou o direito “por alguns anos” de distribuição de água potável em Luanda, conforme descreve a narrativa:

Um curto texto, solene e conciso, falava abertamente das funções da empresa ÁguasCristalinas, responsável, também, por algumas zonas de distribuição de água potável mas, sobretudo, e em nota discreta, quase a finalizar, o documento assinado por membros do governo e do Partido cedia a esta nova companhia muito anônima o direito, e o dever, de assegurar a instalação de uma nova rede de tubagens, “de qualidade e reconhecimento internacional”, para o transporte e fornecimento da água potável em Luanda, criada por despacho ministerial e aprovação do mais alto membro do governo

angolano, sobretudo na fase de intensas escavações anexas ao projeto CIPEL, mas com a possibilidade de se manter “por alguns anos” a respectiva e supracitada autorização, repetia o documento, permitia o transporte e a distribuição da água potável à larga maioria da população residente na cidade capital. (ONDJAKI, 2013, p. 197).

A crítica em destaque na ficção é sobre manobras ilícitas e interesses econômicos da elite que governa, que em parceria com empresas privadas, privatizam serviços e praticam corrupção na administração pública. O relacionamento do empresário DomCristalino com importantes membros do governo, como o Presidente e o Ministro, evidencia a prática de clientelismo, quando o governo favorece celebração de contratos com parceiros do círculo de poder, desde que seja indivíduos bem posicionados na esfera empresarial e que comuniquem dos mesmos interesses políticos e econômicos.

Enquanto estabelecem parcerias no círculo de poder que favorecem camaradas da mesma linha de negócios, a população carece de recursos básicos para sobrevivência e assiste ao que acontece nos bastidores políticos, “cegos e coniventes” com a cultura da corrupção: “[...] porque somos estúpidos, cegos e coniventes, isto é, porque somos globalmente corruptos [...]”. (ONDJAKI, 2013, p. 237). No romance de Ondjaki, o Esquerdista é a personagem que representa a esquerda política e quem levanta a crítica sobre a problema da corrupção em Angola.

Já em *Predadores*, o termo “gasosa” refere-se unicamente a práticas de corrupção. Um exemplo de corrupção envolvendo a administração pública e empresas privadas verifica-se na parceria entre as personagens Vladimiro Caposso, o paquistanês Karim e o americano Omar, donos da empresa Caposso Trade Company (CTC). O objetivo dos empresários é utilizarem das relações de poder que mantêm no meio político para conseguir contratos de obras de reconstrução de infraestruturas do Estado (pontes, estradas, escolas, etc), danificadas durante a guerra civil, como se vê no fragmento:

Os dois discutiam a dificuldade real ou aparente encontrada por Caposso em conseguir os contratos com o governo, em plena paz. Era essa a sua principal atribuição na nova e ambiciosa sociedade construtora, influenciar governantes a concederem as obras de reabilitação de pontes e estradas à empresa deles, evitando os sempre problemáticos e complicados concursos públicos. (PEPETELA, 2008, p. 312).

A velha amizade do empresário Vladimiro Caposso com indivíduos bem posicionados no meio político, principalmente com ministros e governadores provinciais, é uma relação cultivada de jantares extravagantes e muito whisky. São em encontros nesse estilo que surgem as oportunidades de negócios e se efetivam parcerias econômicas entre a elite dirigente e empresarial. Se o sistema econômico é controlado pelo governo, a elite se favorece de bens e estruturas públicas

para a diversificação da economia através do mercado informal, por exemplo, ministros, generais e empresários que se associam no tráfico de armas e diamantes. Outros exemplos de práticas de corrupção na ficção de Pepetela podem ser vistas em certas condutas do poderoso empresário, como pagar “gasosas” ao amigo general para que o filho Ivan não seja convocado para o serviço militar obrigatório, como se vê no fragmento: “Mas havia a mobilização militar habitual e Caposso teve de se mexer, mover influências, sobretudo de um amigo general, pagar umas gasosas aqui e ali, para Ivan não ser chamado logo que fez 18 anos”. (PEPETELA, 2008, p. 142, 143). Obter vantagens e mover influências são especialidades de Vladimiro Caposso, que se utiliza das relações de poder no meio empresarial e político.

Os autores Barros Filho e Sérgio Praça (2014, p. 20) entendem que toda relação de corrupção é uma questão ética, “porque se objetiva na adoção, por parte de duas ou mais pessoas, de um procedimento que atende a seus próprios interesses, mas atenta contra a saúde do tecido social e agride princípios básicos de convivência”. Se a corrupção é um atentado contra o tecido social que deteriora relações entre agentes participantes e a sociedade, existe perdas principalmente para grupos sociais vulneráveis, tendo em vista que compromete o desempenho da administração pública e o equilíbrio social.

Em ações de corrupção, quem lucra são os indivíduos envolvidos e pode inclusive tornar-se práticas constantes e sequenciadas. Para Barros Filho e Sérgio Praça, “Vive-se

uma situação em que as pessoas esperam sistematicamente compensações sem que necessariamente tenham de alterar seus princípios decisórios”. (2014, p. 50). A corrupção na administração pública compromete ofertas ou manutenção de serviços para o bem comum e beneficia exclusivamente um grupo de poder. Tais práticas acentuam a desigualdade social e afetam o desenvolvimento econômico, tendo em vista que implica desvios de grandes somas de dinheiro para fora do setor nacional, os chamados paraísos fiscais, conforme pode ser visto no fragmento:

Na ilha, às 8h da noite, parado a olhar para o mar dentro do carro, mas sem ver nada, pensava se havia ou não de retirar algum dinheiro de um paraíso fiscal onde tinha depositado a fortuna ganha nos anos noventa, para pagar dívidas e avançar com alguns empreendimentos em Angola. Mastigava há tempos essa dúvida. Aquele dinheiro estava seguro lá fora e dava para todos viverem tranquilamente durante a existência inteira, a dele e a dos filhos. [...] Não ficava pobre, um milhão era uma pequena parte do que realmente possuía lá fora, mas doía perder esse kumbú pelas lamechices patrióticas de investir no país. (PEPETELA, 2008, p. 330-331)

A literatura dos autores demonstra que a prática de corrupção está ramificada em múltiplos setores do aparelho de Estado, desde o mais alto meio político ao funcionalismo público. São ministros, policiais, guardas de trânsito, agentes bancários

e principalmente fiscais, indivíduos que exercem abuso de poder e praticam ações corruptas no exercício de suas funções, como demonstrado no fragmento: “MariaComForça viu-se impossibilitada de fazer mais do que assistir a tudo, um grupo de seis polícias, depois de pontapear os artigos que vendia, e de se deliciar, às gargalhadas, com a comida que ela começara a grelhar”. (ONDJAKI, 2013, p.163). A literatura demonstra que não há compromisso com a função pública e prevalece a degradação moral e a falta de ética de agentes que ao invés de contribuírem para a melhoria de serviços prestados à sociedade cometem os mais deploráveis abusos de poder para obter vantagens, acumular capital e satisfazer instintos egoístas.

Tony Hodges (2002) afirma que depois da independência de Angola a prioridade do regime político no poder concentrou-se na manutenção de forças de segurança (FAA), com altos investimentos provenientes de receitas do petróleo, sem o devido compromisso com a administração pública. Os baixos salários do funcionalismo público e o êxodo de grande número de pessoal qualificado, que deixou o país entre 1975 e 1977, afetou o serviço público⁴⁵ afirma o pesquisador. A falta de investimentos por parte do Estado em

45 Conforme o autor, “o baixo nível dos salários da função pública, associado à procura cada vez maior de mão-de-obra especializada por parte do setor privado, graças a liberalização da economia e ao crescimento da indústria petrolífera, tem agravado a carência de pessoal qualificado na Administração Pública e encorajado a prática de corrupção e de outros meios de diversificação dos rendimentos, por parte dos funcionários públicos. [...] Este problema agravou-se muito durante a década de 1990 com a generalização da prática dos funcionários públicos de pedirem subornos (ou, no jargão local, “gasosas”) em troca da prestação de serviços”. (HODGES, 2002, p. 108- 109).

setores importantes de assistência social e a ausência de mecanismos eficientes de controle e transparência favoreceu a prática de corrupção na sociedade angolana.

É através de corrupção que Vladimiro Caposso legalizou em seu nome a casa do antigo patrão sô Amilcar, que ‘bazou’ de Angola em 1974. No trecho que segue, Caposso recebeu orientações de um fiscal do governo sugerindo a existência de vias ilegais para que conseguisse a escritura da casa: “[...] trate de legalizar a casa por outros meios. Há sempre alguém com influência que pode dar um jeito. [...] Chegava mesmo a dar a entender que o caso podia ser resolvido por corrupção ou jogo de influências”. (PEPETELA, 2008, p.104).

Pode-se dizer que em procedimentos de corrupção a ação se efetiva mediante parcerias. Corruptores e corruptos se utilizam de estratégias ilegais para realizarem operações clandestinas e desviarem dinheiro, principalmente com a mediação de “agentes que são peças indispensáveis para a realização do processo. Intermediários, paraísos fiscais, sistemas complicados de circulação de dinheiro, formas cada vez mais sofisticadas de fraude”, afirma Barros Filho e Praça (2014, p. 32).

Em *Predadores*, a personagem Nunes é um especialista em realizar operações bancárias clandestinas. Ele é funcionário de um banco estatal e responsável por transferir o dinheiro de Vladimiro Caposso e de outros clientes importantes da elite política para o exterior, conforme descreve o fragmento:

O Nunes era empregado de alto escalão de um banco estatal, na época não havia outros, e ajudava-o a transferir para o exterior, particularmente para umas certas ilhas onde reinava o absoluto sigilo bancário, grandes somas de dinheiro bom, quer dizer, dólares. [...] Caposso até sabia quando tinha começado a coisa. Bem, saber exatamente não sabia, podia imaginar, pelo menos uma vez ouviu comentar que o Nunes foi chefiar uma missão financeira a um desses paraísos fiscais para aí esconder parte do tesouro do Estado. Havia guerra civil, necessidade muitas vezes de ter dinheiro vivo para financiar compra de armas ou operações secretas, convinha haver nichos absolutamente sigilosos. (PEPETELA, 2008, p. 20, 24).

O narrador sugere que a corrupção no sistema de governo angolano é uma prática antiga e que a especialidade do Nunes remonta ao tempo que ele chefiou uma missão financeira em um paraíso fiscal para esconder dinheiro público (do Estado), espécie de reserva para compra de armas, que pudesse garantir ao governo a manutenção do poder, ameaçado pela guerra civil que se arrastava por todo o território nacional.

No romance de Pepetela, valores provenientes de práticas de corrupção circulam em dólares, nunca em moeda nacional, o que indica desvalorização da moeda angolana no mercado econômico e a supervalorização da moeda estrangeira. O narrador descreve Nunes, no fragmento que segue, como um sujeito esperto, cara de rato, por ser esquivo e habilidoso

em artimanhas obscuras. Ele é conhecedor de caminhos sigilosos para transferir o dinheiro de sua clientela para paraísos fiscais: “O Nunes tinha cara de rato, embora seja realmente um lugar comum e de gosto duvidoso, havendo mais gente com cara de rato do que se pensa”. (PEPETELA, 2008, p. 21-22). A ironia é uma forma de dizer que Nunes não é o único sujeito esperto com trejeitos de rato em Angola, que mantém relações financeiras com a elite dirigente, como no fragmento:

O rato saiu, de cabeça muito direita, procurando mostrar dignidade ferida. Filho da puta, oportunista de merda, agora armado em fino. [...] Se calhar o cabrão estudou em Cuba e por isso agora ostenta conhecimentos de geografia ou lá do quê. Que o pariu, não deixa de ser um grande corrupto. E é capaz de estar mais rico do que nós todos, ficava-nos com 20% de cada operação... Filho da puta! O mal é que precisamos sempre destes ratos de merda. (PEPETELA, 2008, p. 23).

O pensamento de Vladimiro Caposso demonstra que ele não é o único cliente do bancário corruptor e existe outros corruptos que recorrem ao sigiloso trabalho de Nunes, como mostra o trecho: “Precisamos sempre desses ratos de merda. Nós? Porquê usara o nós? Nós quem? Disparate! Nós sim, ou pensava ser o único para quem o Nunes trabalhava?”. (PEPETELA, 2008, p. 24). O bancário é um intermediário de procedimentos de corrupção e mantém relações com indivíduos de poder, por isso conseguiu enriquecer à base

de corrupção, a narrativa conta que: “Ele aproveitou referir o Gonçalves, o general Arlindo, pelo menos esses seriam seus clientes. [...] E teria muito outros clientes, parte dos que bazaram ou puseram o dinheiro lá fora, protegido”. (PEPETELA, 2008, p. 24).

Acerca de insinuações do protagonista Vladimiro Caposso sobre a origem do trabalho sigiloso de Nunes para o governo angolano, recorre-se ao contexto histórico para se compreender que o que esteve em jogo na disputa por poder em Angola (de um lado o governo do MPLA e do outro a UNITA) foram interesses materiais, como o controle dos principais recursos naturais, petróleo e diamante. A extração de petróleo possibilitou ao governo MPLA manter o poder e a força militar. Enquanto ter o controle de zonas diamantíferas proporcionou à UNITA financiar o poderio de guerra contra o governo, considera Hodges⁴⁶.

Depois do abandono de orientação ideológica marxista-leninista pelo governo, com o fracassado “socialismo esquemático” e a abertura para a economia de mercado, na década de 1990, entrou em cena o capitalismo selvagem em Angola. Se a Administração Pública era composta por fracos sistemas de transparência, então cedeu espaço para a cor-

46 O autor afirma que “na ausência de grandes aliados ou protectores estrangeiros desde o início da década de 1990, os recursos provenientes do petróleo e dos diamantes permitiram que os dois lados mantivessem as suas forças militares com níveis de sofisticação relativamente elevados, ao mesmo tempo que os crescentes rendimentos da riqueza mineral, e sobretudo do petróleo, foram aumentando enormemente a importância daquilo que estava em jogo na sua impiedosa luta pelo controlo do Estado”. (HODGES, 2002, p. 39).

rupção, conforme é apontado na ficção. Foi se aproveitando desse tempo de instabilidade política e econômica que o empresário RibeiroSecco se promoveu no mercado empresarial, ganhou prestígio social e acumulou fortuna através de privatização de bens estatais, inclusive recursos naturais, conforme indicado na narrativa:

[...] tinha conseguido finalmente uma importante entrevista com RibeiroSecco, o homem a quem chamavam DomCristalino, por estar há muitos anos envolvido com questões aquáticas, trabalhara anos no MinistérioDaIndústria, passando por outros postos no tempo do falecido SocialimoEsquemático e foi privatizando os lugares, as fábricas e até algumas das pessoas que se viram envolvidas com o seu trajeto homem de costas quentes, protegido de gente graúda do comitê centralizado do Partido, cresceu enquanto figura e homem de negócios, de tal modo que, de repente, o Partido entendeu que a relação de forças se havia invertido e que agora muita gente, dos mais variados setores sociais angolanos, na realidade dependia da boa vontade e de negócios controlados por DomCristalino. (ONDJAKI, 2013, p.154-155).

A literatura aponta que as relações de poder na sociedade angolana se inverteram, quando o político deixou de ter centralidade e indivíduos bem posicionados (de capital) do setor empresarial passaram a ditar as regras para a economia nacional. Portanto, chegou a hora de entrar em cena o mais

novo empresário angolano, o Nunes, depois de ter embolsado uma fortuna com os serviços ilegais prestados aos políticos e empresários.

A personagem Nunes ascendeu ao poder. De empregado público ele tornou-se empresário, dono de um Banco, ostentando a fortuna que ganhou ao longo de anos através de práticas de corrupção. Conforme é indicado na narrativa, ele havia “[...] enriquecido com as comissões que Vladimiro e muitos outros lhe deram para verem as suas reservas viajarem rápida e silenciosamente rumo ao exterior [...]”. (PEPETELA, 2008, p. 22). Depois de longa temporada no exterior, durante o período de guerra civil, a personagem retornou ao país de origem como poderoso empresário de sucesso.

Se antes, o Nunes era descrito como um sujeito magro, com cara de rato, depois tornou-se gordo e predador, comparado a um tubarão, como descreve o narrador:

O Nunes agora era dono de banco, associado a outros tubarões. Até engordou um pouco e perdeu parcialmente a cara de rato. Tinha escapado pelo território espanhol na guerra de 1992 e ficou por lá algum tempo. Voltou quatro anos depois, mais gordo e com pose de empresário de sucesso. Montou um banco ainda pequeno e agora era das pessoas que mais bradava contra a corrupção. [...] agora é capitalismo a sério, temos de defender os nossos bens, ser legalistas. (PEPETELA, 2008, p. 332-333).

A literatura dos autores aponta que o desenvolvimento econômico e o social não caminharam de forma equivalente em Angola. Se por um lado o país é rico em recursos minerais, por outro, figura uma sociedade de pobreza, porque desenvolvimento social e humano não avançou no país. E essa é a crítica principal que a ficção denuncia.

A literatura de Pepetela e Ondjaki demonstra que a corrupção, uma mazela aberta e sem mecanismos de controle, alastrou-se por diversos setores da sociedade. Em diversas práticas de corrupção, a personagem Vladimiro Caposso beneficiou a si e toda família. Foi através da amizade com o governador da província de Huíla que ele conseguiu para a família Caposso a demarcação de grande extensão de terras destinadas a grupos de pastoreio. As amizades concretizadas no meio político objetivam favorecimento econômico, como a velha prática clientelista⁴⁷, uma forma de conceder benesses para certo grupo de “antigos camaradas” do mesmo partido político.

As gasosas/propinas são uma forma de obter vantagens através do jogo de influências, como no caso da prisão de Ivan (por atropelamento), que matou o mutilado de guerra Simão Kapiangala. O primogênito de Vladimiro Caposso não tinha habilitação para conduzir veículos e usou sem o consentimento do pai um carro da empresa para aventuras

47 Anthony Hodges afirma que “[...] o desmantelamento do antigo sistema socialista, a partir do final da década de 1980, e a sua substituição por uma forma desregrada de capitalismo, distorcida pelo clientelismo, criaram oportunidades de enriquecimento a uma escala inimaginável para uma pequena elite politicamente bem colocada”. (HODGES, 2002, p. 42).

noturnas na urbe, o que resultou no atropelamento do mendigo Simão. Ao ser convocado pelo delegado Celso Cardoso para apresentar justificativas sobre o caso do filho, Vladimiro Caposso pagou propinas a um agente público para que Ivan não fosse preso. Sobre isso, a narrativa conta:

Caposso não arriscou acreditar na palavra do ministro, untou todos os dedos que no dia seguinte apontava para ele, entrou com um maço de dólares na polícia e saiu de bolso vazio mas com o filho pelo braço, lhe segurando com força não por carinho mas apenas por medo que ele fugisse e lhe arranjasse mais algum problema. O mais difícil obstáculo foi o já conhecido Celso Cardoso que teimava em não aceitar gasosa nenhuma, só aceitava uma ordem do chefe imediato. E como VC insistiu em deixar no ar a promessa de uma boa recompensa, ele apenas disse está a ofender-me, provavelmente o senhor vai ficar no lugar do seu filho por tentativa de suborno, vulgo gasosa. (PEPETELA, 2008, p.174).

Antes de concretizar a ação de corrupção, mediante o pagamento da liberdade de Ivan, Vladimiro Caposso moveu influências no círculo de poder. Primeiro, ele participou o caso a um ministro do governo na intenção que o amigo político utilizasse suas influências em favor da família Caposso. Em ações como essa, nem sempre é possível saber os valores em jogo. Conforme Barros Filho e Sergio Praça (2014), esse é um assunto de difícil abordagem na reflexão especulativa sobre

corrupção, por exemplo, os valores envolvidos nessa relação. O que explica o fato de tais atitudes acontecerem na obscuridade, em decorrência da ilegalidade. Nesse sentido, entende-se por valores a quantidade de recursos que se deslocam do corruptor para o corrupto. Por exemplo, na prática ilícita entre corruptor (Vladimiro Cardoso) e o corrupto (agente público), o valor da gasosa/propina não é claro, sabe-se somente que o corruptor “entrou com um maço de dólares na polícia e saiu de bolso vazio”, depois de concretizar a ação de práticas de corrupção entre agentes do poder público e empresarial.

Conforme demonstrado no fragmento acima, ganha destaque a conduta moral e ética da personagem Celso Cardoso. O delegado, na função de agente público, não aceitou ser corrompido e dispensou a gasosa ofertada pelo empresário como pagamento de liberdade do filho. No entanto, observa-se que a personagem Celso Cardoso também não agiu no sentido de combater a prática de corrupção na administração pública. Ele cumpriu ordens e “fechou os olhos” como quem não testemunhou essa prática social.

Hodges (2002, p.112) afirma que os baixos salários de servidores públicos em Angola são uma das principais causas da pequena corrupção, “que se tem tornado endêmica na Administração Pública, sobretudo nos serviços com grande contato com a população como, por exemplo, a Polícia, os serviços de saúde e o ensino”. Como um servidor subordinado a algum indivíduo de poder, o delegado de polícia cumpriu ordens e fez a soltura de Ivan, como descreve a narrativa:

Finalmente a ordem lá chegou de quem tinha as mãos bem besuntadas e Celso Cardoso disse, assim está bem, uma ordem eu sigo, ainda mais de papel assinado e carimbado. Celso Cardoso não respondeu, abanou só a cabeça, talvez a querer dizer com um pai desses não te safas, mas sobretudo não esqueceu a arrogância do ricoço mijá-grosso que tinha tentado corrompê-lo. (PEPETELA, 2008, p. 174-175).

A narrativa não revela a identidade do corrupto, sabe-se que se trata de um agente público e de cargo superior ao do delegado. Conforme aponta Hodges (2002, p. 113), há quem diga que a prática de pagar gasosas no país angolano “já se transformou num modo de vida nacional, com o beneplácito das próprias autoridades, embora a lei angolana sancione tal prática com dois a oito anos de prisão maior acrescida de multas”.

A personagem Vladimiro Caposso entende que a corrupção é uma prática normal em Angola, conforme demonstra a narrativa: “Realmente o perigo não era a corrupção, prática normal e universal, mas sim a ameaçadora corrupção de preços inflacionados pela concorrência [...]”. (PEPETELA, 2008, p.177). Desse modo, a literatura questiona se a corrupção é uma prática normal e universal na sociedade.

Em *Os Transparentes*, a circulação de dinheiro proveniente de corrupção também aparece em dólar por ser moeda de prestígio no mercado financeiro: “concluíram o negócio, parte do dinheiro havia sido trazido pelos irmãos, os

dólares foram contados e novamente depositados dentro do enorme saco [...]”. (ONDJAKI, 2013, p. 332, 376). A moeda estrangeira é a única exigida nas transações ilegais, conforme conta o narrador: “– sempre se pode falar de ‘quanto’, meus amigos, estamos em Luanda”.

O narrador é irônico quando afirma que até mesmo as informações precisam de ser pagas em Luanda: “Odonato ia sair quando a esposa lhe lembrou de que tinha de levar algum dinheiro, porque mesmo as informações hoje em dia têm de ser pagas”. (ONDJAKI, 2013, p. 169). Nas múltiplas ações de práticas de corrupção verificadas no romance, nem sempre envolvem valores em dinheiro. Há os casos típicos, com pagamento em dinheiro, e os atípicos, como marmitas recheadas de bifes com batata frita, em troca de informações. Toma-se como exemplo a conduta ética dos fiscais metropolitanos DestaVez e DaOutra, conforme a narrativa: “[...] – camarada Nelucha, nós temos uma condicionante de sobrinagem! [...] – o quê? [...] – não é preciso dizer que ambos os dois somos sobrinhos do senhor Assessor do camarada Ministro”. (ONDJAKI, 2013, p. 131). Os fiscais são sobrinhos de um assessor do Ministro do governo angolano, por isso têm influências no meio político e se consideram ‘protegidos’ por autoridades, para exercerem abusos de poder em atividades de fiscalização na cidade. Conforme a narrativa,

– a nossa avaliação... – gaguejou o fiscal DestaVez olhando para DaOutra

- a nossa avaliação é de avaliar as condições dos prédios da Maianga... e nomeadamente!
- nomeadamente o quê?
- nomeadamente o resto, os condicionantes
- quais condicionantes?
- o entorno e o recheio
- de quê?
- do mesmo edifício!, a senhora está a indagar anadvertidamente as autoridades. (ONDJAKI, 2013, p.131).

O pesquisador J. Carlos de Assis desenvolveu estudos sobre casos de corrupção aliados a eventos políticos no Brasil e afirma que se tornaram extremamente tênues as fronteiras de demarcação entre a corrupção pública e a privada. Conforme o autor, “na administração pública, os braços operacionais do Estado vergam ao peso dos interesses particulares, do tráfico de influência, do apaziguamento de protegidos”. (ASSIS, 1984, p. 25).

Na ficção, os fiscais beneficiam-se de relações estreitadas com o círculo político e são frequentadores assíduos do Prédio habitado por Odonato e demais personagens transparentes. Tais personagens circulam pela capital notificando indivíduos que exercem negócios informais, como vendedores ambulantes e cambistas. Contudo, ao invés de exercerem a função pautados na legalidade, se utilizam das relações de poder para praticarem corrupção na administração pública, como pode-se ver no trecho:

- cinema? e a autorização?
 - mas se nós somos os fiscais da Maianga... você estaria autorizado, e teríamos uma sociedade anónima... que só nós sabíamos
 - como assim?
 - muito fácil. de um lado, vocês, os do prédio. falam, organizam-se e montam o esquema. do outro lado, nós dois, com a proteção legal e as respectivas benesses
- [...] JoãoDevagar, contente, apertou a mão e despediu-se dos fiscais, ele também era amigo do dinheiro, sobretudo do fácil [...]. (ONDJAKI, 2013, p.135-136).

Conforme demonstrado na ficção, o “enriquecimento fácil” atrai determinadas personagens a cometerem atos de corrupção por ser uma maneira de acumular capital. Como forma de ironizar esse tipo de prática na sociedade angolana, Ondjaki recorre à linguagem do humor, como no caso dos policiais que pedem propina a Odonato para fornecer-lhe informações sobre o estado de saúde do filho delinquente. Ao invés de exigirem dinheiro, conforme esperado, os militares pediram generosas porções de bifes acebolados, batatas fritas e ovos estrelados, em troca de informações, como mostra o fragmento:

levava consigo, o homem, pendurado no braço, um saco de plástico preparado por MariaComForça, com vários bifes tenros bem fritos em jindungo e molho de cebola, dois ovos estrelados que dançavam ao ritmo em que batiam na sua per-

na, uma quantidade considerável de batatas fritas e cebola crua cortada em rodelas

estas eram as especificidades do pedido dos policiais que Odonato iria conhecer e que, segundo soubera, tinham sob sua custódia o seu filho mais velho, aquele a quem chamavam, há anos, CienteDoGrã, ladrão conhecido pela sua clara falta de talento e constantemente perseguido pelos acasos do chamado azar da profissão. (ONDJAKI, 2013, p. 225).

O fato de os corruptores terem exigido a propina em forma de alimento (marmitas) ao invés de dinheiro, de certa maneira ‘facilitou’ a vida de Odonato, que desempregado e sem posicionamento social sobrevivia de doações realizadas por vizinhos solidários, conforme mostra a narrativa: “ainda bem para nós, porque bife com batata frita acho que consigo arranjar. agora se pedissem dinheiro era bem pior”. (ONDJAKI, 2013, p. 190). O alimento em troca do pagamento de propina é doado por vizinhos para que um pai desesperado obtenha notícias do estado de saúde do filho, enquanto os policiais sabiam que o marginal estava morto, mas, usaram a posição de poder para tirar vantagens pessoais.

A aparente simplicidade do pedido de propina não deixa de ser um ato de corrupção: “[...] ainda policiais de giro, que fazem rondas nos bairros ou mesmo de trânsito, que penteiam os candongueiros, têm salários extra, você sabe... agora nós, estacionados na esquadra, é só esperar o fim do mês, o salário bem fraco... (ONDJAKI, 2013, p. 232). A crítica ficcional

aponta más condições de trabalho e péssimas remunerações salariais de policiais e de outros servidores públicos, que praticam corrupção como forma de complementação financeira⁴⁸.

Na contramão da ilegalidade, desonestidade e imoralidade de sujeitos que praticam corrupção no exercício da função pública, ganha destaque a conduta da personagem Carteiro. Ele também é um funcionário público que desempenha importante atividade na sociedade, como a entrega de cartas e encomendas por toda a cidade de Luanda, visitando prédios, residências, estabelecimentos comerciais, circulando a pé por diversos endereços, sobe forte sol e sem nenhuma condição de trabalho. A sua exigência é que autoridades políticas “competentes” lhe concedam uma motocicleta para que desempenhe a função com agilidade. Apesar da precariedade no exercício da função, ele não aceita ofertas de suborno e mantém uma conduta moral que o diferencia de outros servidores públicos. Veja o fragmento:

o Carteiro tentava entregar as suas cartas na entrada de uma clínica privada, importunando os médicos que chegavam nos seus jipes

48 Anthony Hodges afirma que “os funcionários de outros organismos que têm contacto com a população tiram partido da autoridade que possuem para extorquir dinheiro pela emissão de documentos como bilhetes de identidade, passaportes, cartas de condução, registos de automóveis, alvarás e licenças de actividades comerciais que, sem uma “gasosa”, podem levar meses, ou mais, a ser emitidos. Um outro aspecto deste estado de coisas é a perseguição feita às pessoas pelos vários ramos da Polícia, cujos membros complementam os seus ordenados miseráveis com a imposição de multas privadas a motoristas, comerciantes e outros indivíduos que não possuem os documentos necessários”. (HODGES, 2002, p. 113).

- ó homem, vá trabalhar – respondeu um médico, pouco bem-disposto
- mas se é isso mesmo, senhor doutor, se é isso mesmo que eu quero...trabalhar com competência, entregar todas as cartas, todas, as de agora e as atrasadas, mas fazer isso e chegar ao fim do dia feliz com a minha profissão e as boas condições do meu trabalho...
- deixe-me passar, não tenho aqui dinheiro para lhe dar
- você está a confundir-se, doutor
- como?
- você está a confundir-se, porque eu nem sequer lhe pedi nenhum dinheiro, ou não é isto?
- sim, mas então...
- então que eu ando a pedir duas coisas diferentes, e as pessoas, como só estão habituadas nos pedires de dinheiro, ficam assim confusas com a minha requisição de atenção... desculpe lá os simples palavreados de um pobre Carteiro. (OND-JAKI, 2013, p.198-199).

Apesar de más condições de trabalho, a personagem não se corrompeu com ofertas de dinheiro manifestando conduta honesta. De acordo com Barros Filho e Sergio Praça (2014, p.72) o servidor público “que é corrupto será beneficiado por ganhar dinheiro além do salário que recebe, mas arcará, potencialmente, com três tipos de custo: o custo moral de ser corrupto, a punição interna que pode sofrer e a punição judicial”.

Nos romances estudados não se encontra nenhum caso de punição judicial para corruptores e corruptos. Em *Predadores*, certa “punição” verifica-se quando Vladimiro Caposso perdeu prestígio social no meio político e empresarial. A sua queda aconteceu devido novos mecanismos de controle de gastos públicos, que tenderam a dificultar práticas de corrupção na administração pública. Na verdade, ele perdeu prestígio e foi afastado do círculo de poder, enquanto outros tubarões mais fortes que ele apareceu na sociedade.

Esta pesquisa sobre relações de poder na literatura angolana contemporânea indica que o presente é um tempo sombrio. A nação imaginada e construída de utopia tornou-se dispositivo de disputas nas mãos da elite política e empresarial. A batalha passou a ser por acúmulo de capital. A ficção de Pepetela e Ondjaki lança mão de linguagem afiada que tende a alfinetar estruturas de poder em Angola e a elite está no centro da crítica romanesca.

A atuação militante de Pepetela (no passado) lhe permite escrever com uma generosa dose de realismo sobre assuntos espinhosos que permeiam as relações de poder na sociedade angolana. Sua literatura demonstra atuação intelectual combativa, a ideais distorcidos e a ascensão do capitalismo selvagem, no tempo presente. O romancista faz a opção por uma escrita alicerçada nas bases do romance realista e é na História que ele busca a materialidade ficcional. Em *Predadores*, as relações de poder verificam-se em toda a construção narrativa, com enfoque na personalidade predadora do

protagonista, concomitantemente em divergências políticas que advêm do processo histórico de construção da nação. Com base na trajetória de ascensão do anti-herói Vladimiro Caposso, o autor instaura críticas aos rumos que tem caminhado o país, como a corrupção e o violento processo de roedura da nação instaurados por indivíduos da elite com poder político-militar e econômico.

Se no romance de Pepetela o leitor sente-se “seguro” quando é conduzido por um narrador, em *Os Transparentes*, é lançado no universo ficcional estruturado na cadência de vozes. A ausência de pontuação no fechamento de frases, períodos e partes do romance indica que a escrita pretende reproduzir o ritmo da oralidade. Por outro lado, o estado de “desordem” da linguagem romanesca tende a representar o ritmo acelerado da cidade de Luanda.

Os romances *Predadores* e *Os Transparentes* são distintos do ponto de vista de elaboração formal/estrutural. A forma arquitetônica de organização do romance é diferente na obra dos autores. Quanto ao conteúdo, existe semelhanças, pois os ficcionistas mergulham no contexto sócio-histórico e político para captar as materialidades que compõem os romances. A experiência de linguagem e o estilo de escrita também são diferentes na literatura dos romancistas. A literatura dos autores faz conexão com o contexto de modo que o estético e o ético convergem no sentido de desvendar o homem, a nação e a sociedade em tempos de crise política, social e humanitária. Nos romances, predomina o tom irônico

como forma de criticar os descaminhos da nação angolana pós-independência.

Portanto, a literatura dos autores resulta da expressão estética e social, que demonstra interessada nos problemas do país. E o principal tema/problema apontado na ficção é a corrupção e a incorreta distribuição de riquezas que afetam o equilíbrio e atenuam as diferenças sociais entre a elite, os que comandam o país e usufruem das benesses advindas do dinheiro público, e um grande número de marginalizados (o povo), que têm de lutar por sobrevivência na metrópole luandense.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, B. **De Vãos e Ilhas**: literatura e comunitarismos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ABDALA JUNIOR, B. **Literatura, História e Política**: Literaturas de Língua Portuguesa no século XX. 2ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ADORNO, T. W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: Notas de literatura I. Trad. ALMEIDA, J. M. B. de. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003 (p. 55, 63).

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.

AGAMBEN, G. **O que é um dispositivo?** In: O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009. (p.25-54).

ALAVARCE, C. da S. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. (208 p.). ISBN 978-85-7983-025-9. Available from SciELO Books: <http://books.scielo.org>.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPIAH, K. A. **Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ASSIS, J. C. de. **A Dupla Face da Corrupção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

BALANDIER, G. **As Dinâmicas Sociais**: sentido e poder. Rio de Janeiro; São Paulo: DIFEL, Difusão Editorial S. A.,1976.

BALANDIER, G. **O Contorno**: poder e modernidade. Tradução de Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BALANDIER, G. **O Poder em Cena**. Tradução de Luiz Tupy Caldas de Moura. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

BARTHES, R. **Aula**. 12ª ed. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

BARROS FILHO, C. de & PRAÇA, S. **Corrupção**: parceria degenerativa. Campinas, SP: Papirus 7 Mares, 2014.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 6ª ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardine, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BENJAMIN, W. **O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, V.I. São Paulo: Brasiliense, 1994 (p.197-219).

BORDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.

BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMPOS, M. do C. S. **As Aventuras de Ngunga**: Nas Trilhas da Libertação. In: CHAVES e MACEDO (Orgs.) Portanto... Pepetela. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CÂNDIDO, A. **Vários escritos**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CÂNDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos 1750-1880. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CÂNDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CÂNDIDO, A. **A literatura e a formação do homem**. In: Remates e Males. Campinas, IEL/Unicamp, 1999, (p.81-90).

CÂNDIDO, A. **A personagem do Romance**. In: A Personagem de Ficção. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CÂNDIDO, A. **Dialética da malandragem** (Caracterização das memórias de um Sargento de Milícias). In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n.8, São Paulo: USP, 1970. (p.67-89).

CARVALHO FILHO, S. de A. **Angola: História, Nação e Literatura** (1975-1985). 1ª ed. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

CARVALHO FILHO, S. de A. Predadores: quando a literatura narra as relações de poder em Angola. Artigo Científico. **Revista Outros Tempos**. ISSN:1808-8031. vol. 12, n.19, 2015 (p.118-134).

COMPAGNON, A. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

COMPAGNON, A. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTÁZAR, J. **Situação do romance**. In: Valise de Cronópio. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011 (p. 61-83).

COUTO, M. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COUTO, M. **O outro pé da sereia**. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

COUTO, M. Pepetela – A Pestana vigiando o olhar. In: CHAVES e MACÊDO (Orgs.). **Portanto...Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. (p.73-76).

CHAUÍ, M. **O que é ideologia?** 26ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

CHAUÍ, M. Notas sobre Utopia. **Revista On-line Ciência e Cultura**. ISSN: 2317-6660. Vol. 60 no. spe1. São Paulo, July 2008 (p.7-12).

CHAVES, R. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, R. **A formação do romance angolano: entre intenções e gestos**. Coleção Via Atlântica, Nº. 1. São Paulo, 1999.

CHAVES, R. **Mayombe: Um Romance contra Correntes**. In: Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. (p.125-139).

CHAVES e MACÊDO (Org.). **Portanto...Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CHAVES e MACÊDO (Org.). Literaturas de Língua Portuguesa: Coleção Marcos e Marcas. **Angola**. Ed. Arte & Ciência: São Paulo, 2007.

CHAVES e MACÊDO (Org.). **Marcas da Diferença**: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006.

DAMASCENO, I. L. **Somos Transparentes Porque Somos Pobres**: A Luanda Contemporânea em Os Transparentes, de Ondjaki. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São João Del-Rei. Minas Gerais, 2016.

DIAS, J. **Odorico Paraguaçu, o Bem-Amado de Dias Gomes**: História de um personagem larapista e maquiavelento. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

DIAS, D. **Estudo etnomatemático sobre o grupo étnico Nyaneka-nkhumbi do Sudoeste de Angola**. Aplicações à Educação Matemática. Tese de Doutorado. Universidade do Minho, 2015.

ERVEDOSA, C. **Roteiro da Literatura Angolana**. 4ª Ed. União dos Escritores Angolanos, Luanda, s/d.

ERVEDOSA, C. **A literatura angolana** (resenha histórica). Coleção Autores Ultramarinos. Edição da Casa dos Estudantes do Império. Lisboa, 1963.

FANON, F. **Os Condenados da Terra**. Tradução: ROCHA, E. A. e MAGALHÃES, L. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FANON, F. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Tradução: SILVEIRA, R. da. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, M. **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa**. Vol. I e II. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

FONSECA, M. N. S. **Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**: percursos da memória e outros trânsitos. 1. ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

FOUCAULT, F. **Microfísica do Poder**. 21ª ed. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANCO, R. G. **Descortinando a inocência**: infância e violência em três obras da literatura angolana. Niterói: Eduff, 2016.

FREIRE, A. I. S. **A representação das personagens pobres em *Os Trans-parentes*, de Ondjaki**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Brasília, 2017.

GUILLÉN, C. **Entre Lo Uno Y Lo Diverso**: Introducción a la literatura comparada. Barcelona: Editorial Crítica, S.A., 1985.

GUILLÉN, C. **Lo uno com lo diverso**: literatura y complejidad. Texto de exposição ao seminário “Reto Y oportunidad de la Literatura Comparada” realizado em agosto de 1995 na Universidad Menéndez y Pelayo de Santander. (p.51-66).

HOBBSAWN, E. **Sobre História**: ensaios. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HODGES, T. **Angola**: do Afro-Estalinismo ao Capitalismo Selvagem. 1ª ed. Tradução de Francisco Ribeiro Soares, Miguel Miranda, Vasco Lorente Corisco e Maria do Carmo Figueira. Cascais/Portugal: Editora Principia, 2002.

HUTCHEON, L. **Metaficção historiográfica**: o passatempo do tempo passado. In: Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991 (p.141-162).

KANDJIMBO, L. **Para uma breve história da ficção narrativa angolana nos últimos cinquenta anos**. Revista de Filologia Românica Anejos, 2001. II. (p.161-184). Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0101220161A/10929>.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LIMA, I. P. de. **Em busca de uma nova pátria**: o romance de Portugal e de Angola após a descolonização. Revista Via Atlântica. Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. USP. N.1., mar. 1997. (p.128-141).

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACÊDO, T. **Angola e Brasil**: estudos comparados. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

MACÊDO, T. **A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa.** Artigo Mestre. Revista Crioula - Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, FFLCH/USP. n. 5, Maio de 2009 (p.1-32).

MACÊDO, T. **Luanda, cidade e literatura.** São Paulo: Editora UNESP; Luanda (Angola): Nzila, 2008.

MAQUÊA, V. **A escrita nômade do presente:** literaturas de língua portuguesa. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.

MAQUÊA, V. **A cidade e a infância: os da minha rua** – Apontamentos sobre Luandino Vieira e Ondjaki. Artigo Científico. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008. (p.1-7).

MARTIN, V. L. **Literatura e Marginalidade:** Um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira. São Paulo: Alameda, 2008.

MARTINHO, F. J. B. Muana Puó: Enigma e Metamorfose. In: CHAVES e MACÊDO (Org.). **Portanto...Pepetela.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. (p.141-149).

MATA, I. **Ficção e História na Literatura Angolana:** o caso de Pepetela. Lisboa: Colibri - Faculdade de Letras de Lisboa, 1993.

MATA, I. **Literatura e política em Angola, hoje:** uma leitura da produção ficcional contemporânea. Ensaio. Revista Matraga, Rio de Janeiro, vol. 19, n.31, jul./dez. 2012, (p.25-44).

MATA, I. A Releitura da História entre Gestos de Reconstrução. In: CHAVES e MACÊDO (Orgs.). **Portanto...Pepetela.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. (p.191-208).

MAZRUI, A. A. (et. all). O desenvolvimento da literatura moderna. In: Ali A. MAZRUI, A. A. e WONDJI, C. **História Geral da África, VIII: África desde 1935.** Brasília: Unesco, 2010. (p.663-696).

MEMMI, A. **Retrado do colonizado, precedido pelo retrato do colonizador.** Trad. CORBISIER, R. e COELHO, M. P. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

MEMMI, A. **Retrato do descolonizado árabe-muçulmano e de alguns outros.** Trad. MORAES, M. J. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MENDONÇA, J. L. *Pepetela: A Dimensão do Renascimento*. In: CHAVES e MACÊDO (Orgs.). **Portanto...Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. (p.73-76).

MUNANGA, K. **Negritude: usos e sentidos**. 3ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MURARO, A. C. **Luanda: entre camaradas e mujimbos**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – USP. São Paulo, 2012.

NOA, F. **Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso**. Artigo. Via Atlântica, Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa - FFLCH/USP, n.3. Dezembro de 1999. (p.58-68).

NUNES, B. **Das Utopias**. In: O Dorso do Tigre. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (p.27-35).

OLIVEIRA, M. A. F. de. **Novo século: Esperanças e fracassos**. In: A formação da Literatura Angolana (1851-1950). Revista ICALP, vol. 10, Dezembro de 1987 (p.51-79).

OLIVEIRA PINTO, A. **História de Angola: da Pré-História ao Início do Século XXI**. 2ª Ed. Lisboa: Mercado das Letras, 2017.

ONDJAKI. **Os Transparentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ONDJAKI. **Quantas madrugadas tem a noite**. São Paulo: Leya, 2010.

ONDJAKI. **Bom dia, Camaradas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ONDJAKI. **AvóDezanove e o segredo do soviético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ONDJAKI. **Os da minha rua**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

ONDJAKI. **O Assobiador**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

ONDJAKI. **Há prendisajens com xão** (o segredo húmido da lesma & outras descoisas). Poesia. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

PADILHA, L. C. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. 2ª edição. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PADILHA, L. C. **Ficção angolana pós-75**: processos e caminhos. Artigo Científico. Revista Discursos, vol.9, 1995, (p.89-100).

PAIM, M. Pan-africanismo: Nkrumah e a crítica do livro Na Casa de Meu Pai. Artigo Científico. Sankofa. **Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**. Ano VII, N.XIII, Julho/2014. (p.88-112).

PEPETELA. **Predadores**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

PEPETELA. **A geração da utopia**. São Paulo: LeYa, 2013.

PEPETELA. **A geração da utopia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000=

PEPETELA. **O planalto e a estepe**: Angola, dos anos 60 aos dias atuais: a história real de um amor impossível. São Paulo: LeYa, 2009.

PEPETELA. **Lueji, o nascimento de um império**. São Paulo: Leya, 2015.

PEPETELA. **Mayombe**. São Paulo: Leya, 2013.

PEPETELA. **As aventuras de Ngunga**. São Paulo: Ática, 1980.

PEPETELA. **O cão e os calús**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, s/d.

PEPETELA. **Muana Puó**. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

PEPETELA. **O Desejo de Kianda**. 3ª. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

PEPETELA. **Sua Excelência, de corpo presente**. São Paulo: Kapulana, 2020.

PETERSON, M. **Estética e política do romance contemporâneo**. Tradução de Ricardo Iuri Canko. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

PIKETTY, T. **O Capital no século XXI**. Tradução de Monica Baumgarten de Bolle. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

PINHEIRO, H. A. J. DA C. **Os Deslimites da Poesia**: Diálogos Interculturais entre Manoel de Barros e Ondjaki. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL/UNEMAT.Tangará da Serra-MT: 2011.

RABECCHI, A. L. G. da S. **O Fio das Travessias**: A perspectiva histórica em *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, de Pepetela. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

RESENDE, Beatriz. **Questões da ficção brasileira no século XXI**. 2012. Ensaio. Disponível em www.beatrizresende.com.br. Acesso em 17/03/2016.

ROSÁRIO, L. J da C. **A Narrativa Africana de Expressão Oral**: transcrita em português. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Luanda: Angolê, 1989.

ROSENFELD, A. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: Texto/Contexto I. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. (p.75-97).

RUI, M. **Quem me dera ser onda**: novela. Rio de Janeiro: Gryphus; Lisboa, Portugal: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, 2005.

SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (p. 46-60).

SAID, E. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Trad. HATOUM. M. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAID, E. **Cultura e Imperialismo**. Trad. BOTTMANN, D. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAID, E. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. EICHENBERG, R. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, S. **O narrador pós-moderno**. In: Nas malhas da letra: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, B. de S. **Pela Mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 12ª Ed. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

SARAIVA, S. da S. **O pacto das elites e sua representação no romance em Angola e Moçambique**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa - USP. São Paulo, 2013.

SECCO, C. L. T. **A magia das letras africanas**: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

SEPÚLVEDA CAMPOS, M. do C. As Aventuras de Ngunga: Nas Trilhas da Libertação. In: CHAVES e MACÊDO (Org.). **Portanto...Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. (p.229-236).

SERRANO, C. e MUNANGA, K. **A Revolta dos Colonizados**: o processo de descolonização e as independências da África e da Ásia. São Paulo: Atual Editora, 1995.

SERRANO, C. **O romance como documento social**: o caso de Mayombe. Revista Via Atlântica. Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. USP. N.3. Dez. 1999. (p.132-139).

SILVA, A. R. da. (Org.). **Diálogos Literários**: literatura, comparativismo e ensino. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SOUZA, R. C. G. de. **A Distopia em Os Transparentes**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. UFF, Niterói, 2017.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção Brasileira contemporânea**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

TAVARES, A. P. **Cinquenta anos de literatura angolana**. Revista Via Atlântica. Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. USP. N.3. Dez. 1999. (p.124-131).

TEIXEIRA, V. **O Desejo de Kianda, de Pepertela**: da emersão do mito aos desejos do povo. Literartes, v.1, n.9, p.169-182, 31 de Outubro de 2018.

VEIGA, L. M. Aquela geração por outras terras: um romance geográfico. Resenha. **Revista Crioula**. Nº. 7. Maio de 2010. (p.1-6).

VENÂNCIO, J. C. **Literatura e poder na África lusófona**. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

VIEIRA, J. L. **A cidade e a infância**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução de Paulo Herique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.



A professora Cristina Ribeiro (Aparecida Cristina da Silva Ribeiro) fez Licenciatura em Letras/Língua Inglesa (2006-2010) na Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT. cursou Mestrado (2011-2013) e Doutorado (2015-2019) no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários (PPGEL) da UNEMAT, Campus Universitário de Tangará da Serra, MT. Atuou como professora universitária na FAPAN - Faculdade do Pantanal e na Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus Universitário de Pontes e Lacerda. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas em Língua Portuguesa, Literaturas Africanas, Teoria Literária e Literatura Comparada. Tem experiência docente em Educação Básica e Educação Superior.