

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras

Mateus Pedro Pimpão António

**REFLEXÕES SOBRE A VIOLÊNCIA EM *PARÁBOLA DO CÁGADO VELHO*, DE  
PEPETELA**

Belo Horizonte  
2017

Mateus Pedro Pimpão António

**REFLEXÕES SOBRE A VIOLÊNCIA EM *PARÁBOLA DO CÁGADO VELHO*, DE  
PEPETELA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Professora Doutora Terezinha  
Taborda Moreira

Belo Horizonte  
2017

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

A635r António, Mateus Pedro Pimpão  
Reflexões sobre a violência em Parábola do cágado velho, de Pepetela /  
Mateus Pedro Pimpão António. Belo Horizonte, 2017.  
102 f.

Orientadora: Terezinha Taborda Moreira  
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Literatura angolana (Português). 2. Memória. 3. Violência. 4. Pós-colonialismo. 5. Escrita. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(673)-3

Mateus Pedro Pimpão António

**REFLEXÕES SOBRE A VIOLÊNCIA EM *PARÁBOLA DO CÁGADO VELHO*, DE  
PEPETELA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Professora Doutora Terezinha  
Taborda Moreira

---

Professora Doutora Terezinha Taborda Moreira (PUC Minas) – Orientadora

---

Professora Doutora Priscila Campolina de Sá Campello (PUC Minas) – Titular

---

Professora Doutora Íris da Costa Amâncio (UFF) – Titular

---

Professor Doutor Alexandre Veloso de Abreu (PUC Minas) – Suplente

Belo Horizonte, 02 de fevereiro de 2017.

### ***Dedicatória***

*À Chiló, minha querida esposa, pelo seu apoio e companhia constante.*

*A meus amados pais, pelo amor e seus incessantes conselhos.*

*A meus irmãos e irmãs, fiéis companheiros/as, mesmo à distância.*

## **AGRADECIMENTOS**

*A Deus eterno, trino, soberano criador e sustentador da vida, meu Senhor e Salvador.*

*À minha amada esposa Chiló, pelas suas orações e incentivos para o término dessa jornada.*

*Aos meus estimados pais, guerreiros de Deus, pelo seu amor inefável por mim.*

*À minha prezada orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Terezinha Taborda Moreira, por suas orientações acadêmicas, pelo despertamento para os estudos das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e pelos tantos ensinamentos ao longo dessa jornada.*

*Aos meus irmãos, irmãs e amigos, pelo constante apoio.*

*À Igreja Presbiteriana do Bairro Belvedere, por me receber de braços abertos e me apoiar com amor sem medida durante o tempo no Brasil.*

*Ao pastor Geraldo Silveira Filho, pelo apoio, encorajamento e pela confiança em mim.*

*Aos meus colegas mestrandos e doutorandos, pela amizade e por me apoiarem durante o curso completo.*

*Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas por me proporcionarem, com humildade, momentos de muito aprendizado.*

*Aos funcionários da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas que colaboraram para a realização deste trabalho.*

*A CNPq, pela bolsa de estudos que muito me ajudou no cumprimento dessa jornada acadêmica.*

*A todos aqueles que direta e indiretamente colaboraram para que esse trabalho fosse realizado, meus sinceros agradecimentos.*

### ***Subpoesia***

*Subsarianos somos  
sujeitos subentendidos  
subespécies do submundo*

*subalimentados somos  
surtos de subepidemias  
sumariamente submortos*

*do subdólar somos  
subdesenvolvidos assuntos  
de um sul subserviente  
(MENDONÇA, 1997).*

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo estudar os elementos que constituem a narrativa *Parábola do cágado velho* (2005), do escritor angolano Pepetela, desvendar as formas de construção do texto e da escrita pepeteliana e evidenciar como ela dialoga com as teorias pós-coloniais, a fim de fazer emergir as várias formas de violência encenadas no espaço do romance. A pesquisa constata a insistência do escritor em expor essas violências como consequência do problema das guerras desde o surgimento da nação angolana. A proposta de desenvolver este estudo teve como motivação analisar essa construção discursiva a partir da hipótese de que estamos lidando com vozes do povo angolano historicamente silenciadas, mas que buscam formas e lugares de fala para expressarem suas ideias e cosmovisões. Nesse sentido, entre outros questionamentos, procuramos, através da observação da maneira como o romance se constrói, respostas possíveis à pergunta que Gayatri Chakravorty Spivak faz em seu texto *Pode o subalterno falar?* (2010). Com isso, foi possível constatar que o escritor assume uma perspectiva pacifista em seu texto e, ao mesmo tempo, deixa evidente a necessidade de se articular as violências decorrentes da guerra de forma crítica.

**Palavras-chave:** Memória e História. Violência. Pós-colonialismo. Escrita literária. Literatura angolana.

## ABSTRACT

This dissertation aims at studying the elements which constitute the narrative *Parábola do cágado velho* (2005), from Angolan writer Pepetela, unveiling the text construction forms and Pepetelian writing and highlighting how it dialogs with the post-colonial theories thus inserting the many forms of violence in the novel space. The research identifies the writer's insistence in exposing this violence as a consequence of war issues since the beginning of the Angolan nation. The motivation for developing this study was to analyse this discourse construction based on the hypothesis that we are dealing with voices of the Angolan people, which have been historically silenced but search for speech ways and places to express their ideas and cosmovisions. Thus, among other questions and through observation of the way in which the novel is built, we sought possible answers to the question that Gayatri Chakravorty Spivak asked in her text *Pode o subalterno falar?* (2010). It was therefore possible to conclude that the writer adopts a pacifying perspective in his text, and, at the same time, evidences, in a critical manner, the need for articulating the violence which arises from the war.

**Key words:** Memory and History. Violence. Post-colonialism. Literary writing. Angolan literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 A ESCRITA LITERÁRIA DE PEPETELA E A TEORIA PÓS-COLONIAL.....</b>	<b>16</b>
1.1 Os tempos tinham mudado.....	16
1.2 Em tempos novos, temos de esquecer muitas coisas.....	31
<b>2 NESTA TERRA SEMPRE PASSARAM GUERRAS .....</b>	<b>38</b>
2.1 Agora já sabem quem é o inimigo?.....	40
2.2 Eles explicaram e ninguém percebeu .....	51
2.3 Quem ganhou com esta guerra? .....	57
2.4 Essas são as novidades da nossa desgraça .....	59
<b>3 A PARÁBOLA DO CÁGADO VELHO .....</b>	<b>66</b>
3.1 E olhava para ele, como escutando as suas palavras .....	67
3.2 Era uma mensagem que o homem não sabia interpretar.....	74
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>98</b>

## INTRODUÇÃO

Nosso estudo centra-se no romance *Parábola do cágado velho* (2005), de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, mais conhecido por Pepetela, que em umbundu significa “pestana”, um escritor angolano, nascido em Benguela, em 1941. Licenciou-se em sociologia, em Argel, durante o exílio. Foi guerrilheiro político e governante do Movimento Popular de Libertação de Angola – MPLA – durante a época da colonização portuguesa e durante algum tempo de independência. Foi ainda professor na Universidade Agostinho Neto, em Luanda, e é membro da Associação dos Escritores Angolanos – AEA –, com muitas obras publicadas e tendo-lhe sido atribuído o prêmio Camões em 1997.

Sua experiência com a escrita começou desde criança e envolve suas experiências de vida e o contexto angolano como um todo: desde o seu convívio com a desigualdade social quando menino até o período em que estourou a guerrilha no país, o qual ele chama de “o melhor período da minha vida”, por estar tranquilo com sua consciência e estar a fazer o que deveria ser feito (LABAN, 1991, apud CHAVE; MACÊDO, 2009, p. 31). Formado em sociologia, o escritor afirma que a literatura nasceu antes dele, e continua:

Sei lá, lembro-me que a primeira coisa que eu escrevi, que tenho, que guardei, foi um pequeno conto – uma redação de escola, que foi depois publicada no boletim do colégio – em que havia preocupação social, devia eu ter dez ou onze anos... Era sobre os pescadores de Benguela, a vida difícil dos pescadores, o risco etc. Portanto, a dimensão social já estava presente nessa altura, antes de eu pensar que estava a escrever – eu estava a fazer uma redação para a escola. A literatura e essa preocupação social apareceram ligadas em mim desde o princípio, portanto, agora, é um bocado tarde para mudar..., há é que aperfeiçoar isso. (LABAN apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 31).

Nosso objetivo nesta pesquisa é estudar os elementos que constituem a narrativa de Pepetela, desvendar as formas de construção do texto e da escrita pepeteliana e evidenciar como ela dialoga com as teorias pós-coloniais, a fim de fazer emergir as várias formas de violência encenadas no espaço do romance. Ao fazermos isso, analisaremos essa construção discursiva a partir da hipótese de que estamos lidando com vozes do povo angolano historicamente silenciadas, mas que

buscam formas e lugares de fala para expressarem suas ideias e cosmovisões. Nesse sentido, entre outros questionamentos, procuraremos, através da observação da maneira como o romance se constrói, respostas possíveis à pergunta que Gayatri Chakravorty Spivak faz em seu texto *Pode o subalterno falar?* (2010).

Ao refletirmos sobre violência, não pretendemos fazê-lo como comumente é abordado esse tema. Não é nosso objetivo fazer enquadramentos de violência ou apontar as nomenclaturas dos tipos de violências como já são conhecidos e discutidos pelos teóricos das diversas áreas do saber. Antes, pelo contrário, nos empenhamos em deixar que a narrativa de *Pepetela* faça emergir, a partir da própria estrutura do texto, do trabalho com a linguagem, os tipos e níveis de violência que, acreditamos, interessa ao autor encenar em sua proposta estética. A escolha dessa forma de abordagem da obra se justifica pelo fato de o próprio autor do romance não se preocupar apenas com o tema, mas em propor a convergência entre ele e a forma como o texto é construído.

Tendo em vista o caminho traçado por nós, queremos chamar a atenção para o uso que fazemos do termo “violência” nesta pesquisa. Vittorino Ancarani discute sobre violência no dicionário de política que tem Norberto Bobbio como um dos organizadores, e afirma o seguinte: “Por violência entende-se a intervenção física de um indivíduo ou grupo contra outro indivíduo ou grupo (ou também contra si mesmo).” (BOBBIO *et al.*, 1998, p. 1291). Ao longo de sua reflexão, Vittorino Ancarani procura situar o termo violência no contexto da “alteração danosa do estado físico de indivíduos ou grupos [...] [mudando, assim,] o estado do corpo ou de suas possibilidades ambientais e instrumentais.” (BOBBIO *et al.*, 1998, p. 1292). Nós reconhecemos e ratificamos essa definição no nosso trabalho, porém, procuramos ampliar, guiados pelo próprio romance, a significação de violência. Discorremos, portanto, sobre violência no sentido comum da palavra, que envolve tanto a violência física quanto todo tipo de exercício de poderes de coerção e de manipulação sobre um indivíduo ou grupo, de forma aberta ou velada, até a “violência” exercida sobre a cultura. Isso nos permitiu refletir sobre as várias formas como a violência, decorrente das constantes guerras e do processo de modernização do país, é encenada em *Parábola do cágado velho*. Por isso, o título da nossa dissertação também é abrangente: *Reflexões sobre a violência em Parábola do cágado velho, de Pepetela*.

Reconhecemos que uma das possibilidades de se abordar a violência nesse romance seria vinculá-la à questão racial, uma das marcas de toda a história de colonização. Entendemos que esta seria uma reflexão frutífera para o nosso trabalho. Porém, pela escassez de tempo para desenvolver essa reflexão, optamos por privilegiar a questão da violência decorrente da guerra.

A pesquisa constata a insistência do escritor em expor essas violências no espaço encenado no texto como consequência do problema das guerras desde o surgimento da nação. Assim, na escrita pepeteliana “a Guerra se configura, ao mesmo tempo, como uma espécie de conflito, uma espécie de violência, um fenômeno de psicologia social, uma situação jurídica excepcional e, finalmente, um processo de coesão interna.” (BOBBIO *et al.*, 1998, p. 572).

José Eduardo Agualusa afirma que

A República Popular de Angola nasceu debaixo de fogo. Quando às zero horas e vinte minutos do dia 11 de Novembro de 1975 o Presidente Agostinho Neto proclamou formalmente a independência daquela que fora, até então, a joia do império português, já a guerra se alastrava a todo o território. (AGUALUSA, 2004, p. 1).

É sobre todo esse processo de conflitos que Pepetela tenta refletir, a contrapelo. Seu texto assume uma perspectiva pacifista e, ao mesmo tempo, deixa evidente a necessidade de se articular a guerra de forma crítica. Vemos, por exemplo, que o narrador traz os sofrimentos e as mortes dos camponeses a partir de uma perspectiva da perda. Não há exaltação do mal sofrido por eles.

Assim sendo, no primeiro capítulo, “A escrita literária de Pepetela e a teoria Pós-colonial”, propomo-nos refletir, à luz das teorias pós-coloniais, acerca de uma nova percepção da diferença nos espaços pós-coloniais, como é o caso de Angola encenada em *Parábola do cágado velho*. Tendo como fio condutor os teóricos pós-coloniais Russell G. Hamilton (1999), Inocência Mata (2006), Stuart Hall (2003), Gayatri Chakravorty Spivak (2010), Homi K. Bhabha (1994) e Kwame Anthony Appiah (1997), empenhamo-nos em compreender as polémicas despertadas por essa teoria, bem como sua relevância nas discussões relacionadas às tensões nos espaços independentes em pleno processo de transformação cultural. Vale lembrar que a escrita pepeteliana expõe, ao longo da narrativa, as tensões de uma

sociedade em fragmentação, por estar num processo de modernização desejado por uns e odiado por outros. Nosso trabalho caminha tentando lidar com a forma como Pepetela remitologiza o espaço da utopia e, ao mesmo tempo, como elucida nossas mentes quanto à circulação de culturas na sociedade angolana encenada em seu texto, o que nos revela uma constante tensão entre tradição e modernidade.

A partir do momento que identificamos como o espaço na narrativa de Pepetela é culturalmente tensionado, julgamos relevante analisar, no segundo capítulo da nossa pesquisa, intitulado “Nesta terra sempre passaram guerras”, a relação entre história, memória e literatura, com especial atenção para a forma como Pepetela recorre à História de seu país e a agencia em seu texto, fazendo emergir o período traumático que o país passou durante a guerra civil. Conduzidos pelas discussões da teórica Linda Hutcheon (1991), que reflete acerca da arte pós-moderna e sua relação com a história, e de autores como Hyden White (1991), Paul Ricoeur (2003), Fernando Catroga (2001) e Jaime Ginzburg (2012), procuramos investigar, nesta composição romanesca perpassada pela ironia e ambiguidade, como a escrita de Pepetela repensa a História de Angola e todo o seu processo violento em seus planos temporal e espacial; discutimos o modo como o narrador constrói as cenas de conflitos, em especial o conflito entre os filhos de Ulume, e como se dão as relações de poder no romance; tentamos estabelecer a relação entre História e ficção como modos de contar a memória; e, por fim, lidando com a perspectiva narrativa, analisamos o modo como o narrador se comporta diante dos atos de violência que acometem os personagens do romance, e como estes reagem a tais atos de subjugação.

Finalmente, o terceiro capítulo, “A parábola do cágado velho”, aborda a busca por referências por parte de Ulume através dos seus encontros com o cágado velho. É acompanhando as observações do cágado velho, feitas por Ulume, que procuramos fazer a travessia da narrativa de Pepetela. Assim analisamos, nesta terceira parte da dissertação, a forma como o romance se constrói e exploramos a estrutura da parábola como um texto canônico e enigmático que é relido pelo autor para construir a fala enigmática pela qual o narrador nos conta a história de Ulume. Nesse momento, nos empenhamos em identificar a grande parábola, ou as parábolas, que compõem o texto. Ainda com base na forma enigmática com que o texto é construído, investigamos como a enunciação se articula por meio do silêncio

das personagens, da dificuldade de alcançar a compreensão dos fatos, da paragem do tempo, entre outros, pensando esses recursos como estratégias de enfrentamento de uma realidade traumática.

Para as nossas reflexões nesse capítulo, convidamos teóricos como Kenneth E. Bailey (1989) e Simon J. Kistemaker (1992), que nos ajudaram a entender as características e funções das parábolas, e Susan Sontag (2015), com suas importantes contribuições quanto ao estudo do silêncio como uma forma de discurso nos textos narrativas. Inocência Mata (2003; 2009) assumiu também o palco e foi de grande contribuição para entendermos que as construções simbólicas nas literaturas africanas de língua portuguesa podem funcionar como estratégias de enfrentamento de uma realidade traumática. Com o objetivo de dialogar com o romance, trouxemos falas da escrita pepeteliana para os títulos do segundo e terceiro capítulos, bem como para os subtítulos no trabalho.

O romance *Parábola do cágado velho* começou a ser escrito no ano de 1990, período pós-colonial, e sua primeira edição foi pela editora Publicações Dom Quixote, em Lisboa (Portugal), no ano de 1996. Depois, foi também publicado pela Círculo de Leitores, Lisboa (Portugal), 1997; pela Nova fronteira, Rio de Janeiro (Brasil), 2005 – a edição que estamos a usar; e pela Nzila, Luanda (Angola). A obra foi traduzida para outras línguas, tais como: Espanhol (2000), Italiano (2000), Sueco (2000) e Norueguês (2003).

No romance, que tem apenas 127 páginas, incluindo um glossário no final, o escritor angolano evoca realidades históricas vivenciadas pelos homens e mulheres dos kimbos que muito sofreram com as guerras que assolaram o território angolano ao longo de sua história. Para compor essa parábola, Pepetela se utilizou dos antigos mitos de Angola, em especial os do reino lunda, e criou uma história tendo Ulume como protagonista da trama.

O autor cria uma narrativa em forma de parábola, como o próprio título mostra, e compõe uma estória que tem Ulume como fio condutor. É através desse personagem que o narrador nos apresenta as angústias e também os breves momentos de alegria e sossego de homens e mulheres que habitam em espaços rurais que, na narrativa, estão totalmente subvertidos.

A obra começa com uma evocação a Suku-Nzambi, criador do mundo, mas que abandonou as suas criaturas à sua própria sorte. Em seguida, o narrador apresenta Ulume olhando para o seu mundo e refletindo sobre as mudanças que estavam a ocorrer na terra de seu tempo. Nesse exercício, Ulume rememora os vários momentos históricos de seu povo e pinta, sobre ele, um quadro de conflitos e guerras “desde os avós dos avós”. (PEPETELA, 2005, p. 13). Ulume constata que em sua terra sempre passaram guerras: as guerras tribais – os sobas lutavam para conquistar terras; as guerras coloniais – em que os brancos, ajudados por negros de outras regiões, ocupavam terras e tornaram muitas pessoas escravas em guerras de kuata-kuata; as guerras pela libertação do colonialismo – quando, nas revoltas dos negros, os brancos surgiam com seus sipaios para arrasar tudo; a guerra civil – na qual os filhos da terra lutam e se matam, sem que os camponeses entendam o porquê. Depois desse momento, o narrador desnuda para o leitor as angústias dos camponeses, principalmente os moradores da Munda central – aldeia em que Ulume e sua família moravam. Ulume é casado com Muari e juntos têm dois filhos, Kanda e Luzolo. Com uma idade já avançada, Ulume se apaixona por Munakazi, uma jovem com pensamentos modernistas e com sonho de um dia ir para Calpe – a cidade de onde supostamente vêm as ideologias que contrariam as tradições ancestrais –, lugar para onde já haviam ido os seus dois filhos, que se tornaram soldados de partidos diferentes.

Ao longo do romance é narrado o embate entre os dois grupos de soldados – uma referência à guerra civil em Angola, que começou pouco tempo antes da independência do país e terminou no ano de 2002 –, bem como o massacre dos camponeses, a destruição de suas famílias, seus mantimentos, suas moradias e suas tradições, causados por essa guerra. O que vemos, portanto, durante o texto, é a luta pela sobrevivência dos camponeses, homens angolanos simples, que não compreendiam tudo o que estava a acontecer. Assim, para nós, parece que a grande parábola que Pepetela conta a seus conterrâneos e a todos os leitores de sua obra refere-se ao problema das colisões tribais e partidárias entre irmãos, geradas pela ganância e luta pelo poder.

## 1 A ESCRITA LITERÁRIA DE PEPETELA E A TEORIA PÓS-COLONIAL

O romance em análise, como de resto o conjunto da obra de Pepetela, pode ser pensado a partir das teorias pós-coloniais. Os textos desse escritor discutem os constrangimentos a partir dos quais a escrita literária angolana se constrói. Isso porque são textos que emergem do contexto pós-colonial, mas que encenam situações que espelham problemas que caracterizam o espaço angolano desde a época colonial e ainda carecem de visibilidade.

### 1.1 *Os tempos tinham mudado...*

Antes de continuarmos a nossa reflexão sobre a obra de Pepetela e as teorias pós-coloniais, é importante tecermos um breve comentário sobre o termo “pós-colonialismo” ou “pós-colonial”. Não há concordância a respeito da própria definição do termo. Em seu texto “A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial”, Russell G. Hamilton discute sobre as polêmicas despertadas pelo pós-colonialismo e, com base no artigo de Russel Jacoby, professor de história da universidade da Califórnia – Los Angeles, aponta dois pontos de vista que os estudiosos dessa área adotam:

Para alguns o pós-colonialismo refere-se àquelas sociedades que surgiram depois da chegada dos colonialistas. Para a maioria esmagadora dos estudiosos, porém, a independência política de determinada colônia dá início ao período pós-colonial. (HAMILTON, 1999, p. 14).

Por outro lado, Inocência Mata observa que esse termo não está necessariamente relacionado à linearidade dos acontecimentos ao afirmar que

O pós-colonial pressupõe, por conseguinte, uma nova visão da sociedade que reflete sobre sua própria condição periférica, tanto a nível estrutural como conjuntural. Não tendo o termo necessariamente a ver com a linearidade do tempo cronológico, embora dele decorra, pode entender-se o pós-colonial no sentido de uma temporalidade que agencia a sua existência após um processo de descolonização e independência política – o que não quer dizer, a priori, tempo de independência real e de liberdade, como o prova a literatura que tem revelado e denunciado a internalização do outro no pós-independência. (MATA, 2006, p. 40).

Para Stuart Hall (2003), o conceito pós-colonial procura captar as novas circunstâncias nas quais há uma nulidade do binarismo colonizador/colonizado. Segundo o autor, o conceito relaciona-se a um contexto de surgimento de uma nova percepção de “diferença”, o que ajuda a perceber a continuação dos binarismos em países já independentes e a entender que, nas sociedades das metrópoles imperiais, a colonização nunca foi algo exterior. Assim, no pensamento de Stuart Hall, o pós-colonial não pode ser resumido a uma determinada época ou sociedade, pois estamos lidando com um processo de superação do colonialismo nos Estados-Nação recém-criados que internalizaram novas relações de poder assimiladas dos colonizadores.

Essa discussão que Inocência Mata e Stuart Hall trazem é muito pertinente para a nossa pesquisa, pois a escrita de Pepetela procura agenciar o período atual de seu país, após um processo de descolonização e independência política que frustrou a antiga esperança de independência real e de liberdade. Ao trazer em sua obra os vários períodos de conflitos que assolaram o país, o autor não o faz apenas para que os seus leitores conheçam a história de Angola, ainda que de forma ficcional, mas busca, também, cremos nós, iluminar o passado para uma melhor reflexão daquele e deste período.

Os temas envolvendo os estudos pós-coloniais ou subalternos são desenvolvidos por vários intelectuais. Essa teoria é atribuída principalmente a três grandes autores, nomeadamente: Gayatri Chakravorty Spivak (2010), Edward Said (1935-2003) e Homi K. Bhabha (1998). Outro autor que também é reconhecido como central nos estudos subalternos é Stuart Hall (2003). Esses estudiosos nasceram em países periféricos, mas fizeram suas carreiras em países centrais, tendo cada um alcançado muito sucesso e reconhecimento mundial. É importante abordarmos esse ponto, pois ele tem relação com o que vamos discutir sobre os intelectuais dos estudos subalternos nos espaços africanos. Falando sobre esse ponto, Kwame Anthony Appiah (1997) afirma:

O pós-colonialismo é a condição do que poderíamos chamar, de maneira pouco generosa, uma intelectualidade *comprista*: a de um grupo de escritores e pensadores relativamente pequeno, de estilo ocidental e

formação ocidental, que intermedeia, na periferia, o comércio de bens culturais do capitalismo mundial. No Ocidente, eles são conhecidos pela África que oferecem; seus compatriotas os conhecem pelo Ocidente que eles apresentam à África e por uma África que eles inventaram para o mundo, uns para os outros e para a África. (APPIAH, 1997, p. 208, destaques do autor).

A observação que Appiah traz sobre esse assunto não se refere apenas aos teóricos, mas também aos escritores ficcionais que encenam todo o processo de distopia que caracteriza o período pós-colonial. Muitos deles, ainda que estejam morando em seus países de nacionalidade, se formaram ou tiveram alguma experiência no exterior e, por isso, podem estar a ler as suas culturas simultaneamente na fronteira e no lugar da cultura: como é o caso de Pepetela. Para este, há ainda a experiência individual com um colonizador que buscou impor sua cultura e ideologia ao colonizado. Isso faz com que o artista escreva a partir de “um lugar híbrido”, influenciado por saberes outros. (CANCLINI *apud* COSER, 2005, p. 178).

Creemos, entretanto, que esses lugares a partir dos quais Pepetela lê e escreve sobre seu país contribuem para sua percepção sobre as condições sociais, políticas, econômicas e espirituais que o país atravessou e continua a atravessar. Por isso, acreditamos que a influência que esses escritores sofreram, visto que eles, além de conseguirem perceber a complexidade da sociedade moderna, podem encená-la e problematizar tantos temas que permaneceram tabus. Em *Parábola do cágado velho*, por exemplo, o narrador do romance nos apresenta um questionamento de Ulume que instaura para nós a preocupação desse personagem e de outros mais velhos da aldeia quanto às transformações pelas quais a aldeia passava: “[...] mas que vêm esses estranhos falar com os jovens?” (PEPETELA, 2005, p. 17). Essa pergunta surge durante uma conversa dos “homens maduros” no njango. Ulume, que não falava muito, estava muito angustiado com o fluxo de pessoas estranhas na aldeia querendo falar com os jovens locais, que gostavam das ideias modernas.

[...] Muita gente estranha aparecia, falava com os jovens, depois desaparecia. Que queriam eles? Da única vez que lhes ouviu a voz, foi quando lhe gritaram empurra aí, o carro ficou enterrado na lama. Não pediram nem por favor, deram ordem, malcriados da cidade. Tinha de ter

uma conversa com a Muari ou mesmo com o filho mais velho. Esses homens de fora também falavam com ele de outros assuntos, não para empurrar o carro? Diziam segredos que escondiam dos mais velhos ou eram só conversas sobre raparigas? (PEPETELA, 2005, p. 17).

Sempre tendo Ulume como o vetor da narrativa, o narrador traz para o leitor alguns elementos que indicam esse processo de transformação: ele fala de gente estranha que entrava na aldeia e desaparecia rapidamente; essa gente falava coisas aos jovens da aldeia, o que causava preocupação nos mais velhos; eles demonstram comportamento grosseiro, pois dão ordens em vez de pedirem por favor; são caracterizados como “malcriados da cidade [Calpe]”. A partir desses elementos, podemos depreender que a cidade e tudo o que dela vinha é uma grande ameaça para a gente da aldeia. Pois, tanto as pessoas quanto os seus ideais são estranhos e perigosos aos olhos dos camponeses. Assim, o texto pepeteliano expõe para o leitor as tensões da alteridade nesse espaço: “Isso também Ulume sentia. E os outros. Os tempos tinham mudado e os mais velhos já não controlavam os pensamentos e os sonhos dos jovens.” (PEPETELA, 2005, p. 17).

A preocupação dos mais velhos deve-se também ao fato de os jovens não estarem firmes nas tradições de seu povo. Apesar de terem uma formação acadêmica na escola dos brancos, não seria o estudo que os ajudaria a resistirem às ideias diferentes trazidas pelos estranhos: “Alguma coisa boa podia sair dali, daquelas cabeças desmioladas? Alguns tinham andado na escola dos brancos, que soubesse, não era o estudo que lhes dava juízo”. (PEPETELA, 2005, p. 17). Esse fato é comprovado numa cena em que Ulume, à noite, assentado à volta da fogueira, depois do jantar, junto ao filho mais velho, Luzolo, pergunta-lhe sobre o conteúdo das conversas que ele tinha com os estranhos e de onde eles vinham. Mas “o filho mais velho sorria, encolhia os ombros, calmo e reservado, não ia falar mais” (PEPETELA, 2005, p. 17), demonstrando sua cumplicidade para com os estranhos e com as coisas de quê falavam. As ideias vindas da cidade o atraíam e decidiu manter segredo sobre elas, até que o filho menor de Ulume, Kanda, contrário às ideias do irmão, lhe esclarece: “conversas sobre política, pai” (PEPETELA, 2005, p. 17).

Apesar de Kanda se mostrar contrário às ideias do irmão, ele também mantinha conversas com pessoas estranhas que vinham de outras partes: “Há

outros também que vêm falar contigo e os teus amigos – replicou Luzolo.” (PEPETELA, 2005, p. 17).

Os dois irmãos, portanto, estavam aderindo a ideais diferentes da sua tradição e Ulume vivia na angústia de ver os jovens de sua aldeia se distanciando, dia após dia, das tradições ancestrais.

O pós-colonial, dessa forma, se caracteriza como sendo um tempo de diferença desejado por uns e odiado por outros. Isso fica mais evidente nos conflitos entre grupos dominantes e subalternizados que se estabelecem nessas sociedades: como é o caso dos soldados e dos camponeses encenados nesse romance, do qual falaremos mais adiante.

O colonialismo se impõe por meio de uma carga de significantes e referentes políticos e socioeconômicos que, muitas vezes, se refletem nos regimes instalados depois da independência política. Isso faz com que os descolonizados ainda tenham que viver com a herança indelével do colonialismo. (HAMILTON, 1999). Por essa razão, Stuart Hall (2003) observa que os estudos pós-coloniais dizem respeito às formas distintas de encenar as sociedades colonizadoras e seus outros, uma vez que se voltam para os efeitos da colonização nas sociedades independentes. Em vista disso, os escritores pós-coloniais revisitam a História de seus países, reinventando o passado. Nas palavras de Hamilton: “os pós-colonialistas encaram o passado enquanto caminham para o futuro. Quer dizer que por mal e por bem o passado colonial está sempre presente e palpável”. (HAMILTON, 1999, p. 17). Mas esse “recurso à História recente e remota, colonial e nacionalista”, não é feito de forma nostálgica ou canibalesca, mas sim irônica e paródica, transgredindo, dessa forma, o texto da doxa. (MATA, 2006, p. 39). Essa é, de certo modo, uma estratégia estético-ideológica que visa refletir sobre o período pós-independência e protestar contra as distorções apresentadas nos discursos oficiais que, na verdade, continuam com os antagonismos. Essa continuidade é bem ilustrada no romance de Pepetela quando, em monólogo interior, Ulume, o personagem principal, desvela para nós todo um período caracterizado por guerras e suas consequências em Angola:

Nesta terra sempre passaram guerras [...] Ganhava um ou outro, o certo é que muita gente morria. Durante o tempo da guerra não se podia cultivar. Os celeiros ficavam vazios, a fome vinha.

Sempre foi assim, desde os avós dos avós. Mais tarde vieram os brancos. Exércitos de negros de outras regiões, comandados por brancos, vinham ocupar terras e apanhar escravos em guerra do kuata-kuata. As aldeias ficavam quase desertas, só velhos e crianças sobravam. Para morrer de fome e desespero pouco depois [...]

E depois acabaram as guerras do kuata-kuata. Os brancos se fixaram em povoações, fundaram Calpe, a cidade do sonho. [...] Mas as guerras não pararam totalmente. Por vezes havia revoltas e os brancos vinham com seus sipaios arrasar tudo. De novo, do mais profundo das Mundas, o povo renascia.

Agora sim, acabaram as guerras e as revoltas. Mas não há paz [...] Por isso, ainda vai haver uma grande revolta (PEPETELA, 2005, p. 13-14).

Observa-se que a voz narrativa pontua as guerras pré-coloniais, coloniais e, com o prenúncio de “uma grande revolta”, a luta pela libertação nacional. Nas páginas seguintes, descortina-se a guerra pós-colonial que reproduz as violências dos períodos anteriores no território angolano. O processo de conflito gerado na colonização era compreensivo, pois, como afirma Mário Pinto de Andrade:

O campo de exercício da colonização é, por necessidade intrínseca, gerador de conflitos. Tal estado de permanente conflitualidade resulta da própria essência da situação colonial que, enquanto totalidade, espelha a complexa confrontação entre a minoria alógena e a maioria autóctone. (ANDRADE, 1997, p. 21).

Mas o pós-independência era para ser um período celebrativo e não de conflitos que evidenciam essas tensões da alteridade. Concordamos com Inocência Mata quando sublinha esse fato ao mostrar que a encenação dessa tensão nos espaços pós-independentes tem sido recorrente nos romances africanos:

O pós-independência (literário, fiquemo-nos, pois, pela literatura), período que se segue à descolonização e à conquista da emancipação política, é um momento ainda caracterizado por uma retórica circunstancialista, de incidência imediatista porque celebrativa: pouco depois, os “sóis das independências” começaram a pôr-se e os “sóis das ditaduras” começaram a brilhar [...] (MATA, 2003, p. 48-49, grifos da autora).

À vista disso, os escritores pós-coloniais tentam compreender esse processo de desencantamento para a reconstituição identitária. A escrita pepeteliana, em *Parábola do cágado velho*, percorre a representação do dia a dia pré-colonial e

colonial de Angola, como podemos observar no excerto abaixo pelas expressões destacadas entre aspas e pelos verbos no pretérito perfeito que indicam ações constantes:

“Nesta terra sempre passaram guerras.” Um soba grande queria anexar uma chana boa para a caça? Mandava tocar os ngomas, tambores de guerra, reunia o exército de camponeses, ocupava o território. O soba espoliado mandava por sua vez tocar os ngomas, reunia um exército, aqueles comedores de gente invadiram a terra dos nossos antepassados, temos de os expulsar. E combatiam nas chanas, nas florestas, na Munda central. Os exércitos lutavam mas também os espíritos, convocados pelos kimbandas dos dois lados. Ganhava um ou outro, o certo é que muita gente morria. Durante o tempo da guerra não se podia cultivar. Os celeiros ficavam vazios, a fome vinha.

“Sempre foi assim, desde os avós dos avós.” Mais tarde vieram os brancos. Exércitos de negros de outras regiões, comandados por brancos, vinham ocupar terras e apanhar escravos em guerra do kuata-kuata. As aldeias ficavam quase desertas, só velhos e crianças sobravam. Para morrer de fome e desespero pouco depois [...] (PEPETELA, 2005, p. 13-14, grifos nossos).

Por meio dessas estratégias, a escrita pepeteliana realiza a releitura do imaginário popular angolano em processo de modernização, como podemos ver no trecho abaixo, em que Ulume vai para a casa dos pais de Munakazi para pedi-la em casamento:

Aí saiu grande discussão entre os dois [Munakazi e seu pai], que Ulume ouvia, incomodado e sem intervir. Quem devia decidir, o pai ou a filha? Aquele defendia os direitos tradicionais, a mãe reivindicava novos costumes, trazidos não se sabia de onde nem por quem. [...]

Munakazi lançou uma breve mirada a Ulume e logo baixou os olhos. Ficou calada, sem responder, claramente envergonhada. Um pé coçava o outro. Uma filha seguindo a tradição diria apenas e em voz muito baixa, o pai é que sabe, pensou Ulume. (PEPETELA, 2005, p. 38-40).

Essa viagem que o autor faz entre os tempos pré-coloniais e os tempos modernos nos ajuda a perceber o processo da descolonização e viabiliza uma reconstituição identitária que rompe com os discursos predominantes da tradição literária africana e do cânone ocidental. Nota-se que o trecho acima mostra-se como narrativa de uma cena de ruptura com a tradição. E o encenar da cultura local é, por si só, uma ruptura com a tradição literária canônica. A escrita pepeteliana realiza,

então, “um agenciamento de estratégias discursivas que visem a contribuir cumulativamente para esse novo código” (MATA, 2003, p. 55) que reivindica a necessidade de outras racionalidades não eurocêntricas. Assim, Pepetela, ao compor uma narrativa nesses moldes, denuncia o caminho da ruptura com outros discursos e mostra que a modernidade em Angola não pode ser vista sem levarem-se em conta os vários momentos históricos do país. Logo, percebemos que o pós-colonialismo contesta as narrativas legitimadoras, assumindo uma posição humanizadora que demonstra preocupação com o infortúnio do ser humano, vítima dos Estados pós-coloniais.

Para Kwame Anthony Appiah, o pós-colonialismo se tornou uma condição do pessimismo, que é uma espécie de pós-otimismo. O autor fala da literatura pós-realista, da política pós-nativista, da solidariedade transnacional, em vez de nacional, e afirma que

O pós-colonialismo é posterior a tudo isso: e seu pós, como o do pós-modernismo, é também um pós que contesta as narrativas legitimadoras anteriores. E as contesta em nome das vítimas sofredoras de “mais de trinta repúblicas”. Mas contesta-as em nome do universal ético, em nome do humanismo, “la gloire l'homme”. (APPIAH, 1997, p. 216, grifos do autor).

O caráter humanizador de *Parábola do cágado velho* está no fato de essa narrativa de Pepetela agenciar a história das vítimas de um povo que parece estar já na fase do pós-otimismo, pois se vê violentado pelos próprios filhos da terra. O narrador relata uma cena violenta dos soldados em que se desvela para o leitor a barbaridade ou o comportamento desumano dos soldados angolanos em relação ao próprio povo angolano. Vejamos o trecho abaixo:

Um dia chegou um homem à aldeia, ferido, com a roupa em farrapos sanguinolentos. Suplicou para o esconderem. Eles nem tiveram tempo para pensar no que fazer. Apareceram soldados, quatro ao todo, pegaram no homem, empurraram-no para uma árvore, uma rajada atordoou os pássaros e as gentes. Enterrem-no, mandaram. E foram embora pelo caminho de onde vieram, sem mesmo beberem água. Enterraram o homem, iam fazer mais como então? Durante dias lamentaram o morto, enterrado sem xinguilamento nem choro de familiares, sem bebida deitada nos caminhos para orientar o espírito. (PEPETELA, 2005, p. 28).

O surgimento do homem com farrapos ensanguentados indica que ele já havia sido espancado antes de chegar à aldeia. A desumanidade dos soldados se evidencia nas expressões usadas pelo narrador quando conta que, para além do espancamento sofrido antes de aparecer na aldeia, que fez com que ele chegasse com farrapos sanguinolentos, “empurraram-no para uma árvore, uma rajada atordoou os pássaros e as gentes”. Essas expressões fazem sobressair o caráter violento dos soldados. Somado a isso, nota-se o caráter dominador dos soldados ao chegarem e, sem conversar, matarem o homem e ordenarem que as pessoas que ali estavam enterrassem-no. Um ponto também relevante nessa cena é o fato de o funeral do homem não ter sido feito conforme os ritos tradicionais como: xinguilamento, choro de familiares e bebida deitada nos caminhos durante o cortejo fúnebre para orientar o espírito.

Tanto no trecho acima citado quanto em todo o romance há um reconhecimento da presença da violência. Porém, Pepetela parece recusá-la criticamente. Isso porque, aparentemente, ele se preocupa com as vítimas do estado pós-colonial angolano. Veremos um pouco mais como isso se configura quando falarmos da relação do narrador com os personagens oprimidos, no capítulo seguinte.

Pepetela, tal como muitos escritores africanos, através do recurso à memória, traz em seus textos os valores e saberes locais, que nos informam sobre as sensibilidades discordantes e sobre os eventos omitidos pelo discurso oficial. (MATA, 2006). Pensemos, por exemplo, na figura do cágado velho, um animal cheio de simbologia no romance: ele é representado tanto como uma alegoria do saber – aquele que porta os ensinamentos ancestrais –, quanto como uma alegoria do tempo – aquele pelo qual se entra nas fontes míticas dos primórdios. (SECCO, 1997). E Ulume é o personagem que reconhece o lugar desse animal, mantendo sua mente cativa a ele e buscando nele soluções para tentar compreender tudo o que estava acontecendo à sua volta. Enquanto isso, os outros personagens perdiam suas referências e se deixavam levar por várias filosofias que destruíam, cada vez mais, sua identidade social.

Como símbolo da sabedoria, vejamos, a título de exemplo, um trecho que mostra a intimidade e o respeito de Ulume em relação ao animal, o reconhecimento

da sabedoria do cágado por parte desse personagem que busca, na tradição ancestral representada pelo cágado velho, respostas para compreender as transformações que estão ocorrendo entre as populações das aldeias:

Os cágados não trazem perigos e esse era seu conhecido desde sempre. Habitava na gruta perto do sítio onde Ulume todas as tardes se sentava. Passava perto dele para ir beber água onde nascia o regato que dessedentava as suas plantações e os gados e as gentes. Era sempre o primeiro a beber daquela água, a água da criação. Ulume deixava-o beber e voltar para perto da gruta, onde ficava a comer capim tenrinho. Depois Ulume se levantava e ia também beber água. Estavam estreitamente unidos nesse ritual de serem os primeiros a beber daquele regato. Mas sempre Ulume deixava as primícias para o cágado, nunca se perguntara porquê. Como se cumprisse um cerimonial desconhecido mas eterno.

Desta vez, porém, o homem não deixou o cágado prosseguir o seu caminho, como desde há décadas. Tão desesperado estava que falou para ele, quebrando a tradição que tinham mudamente estabelecido:

- Dizem, os cágados são os mais sábios. Não me queres então explicar o que passa nesta terra? Deves saber, tu sabes tudo.

O animal continuou a caminho do regato, poisando timidamente uma pata antes de levantar a outra. Não ergueu a cabeça, como desentendido.

- Sei que me estás a ouvir, cágado velho. Não te incomodaria se não precisasse. Anos e anos se passaram e sempre te deixei sossegado, ruminando os teus silêncios. Mas hoje preciso da tua sabedoria. Ou será falso aquilo que os mais velhos dizem e afinal és um animal ignorante como os outros? (PEPETELA, 2005, p. 25-26).

Como símbolo do tempo, vejamos o trecho a seguir, em que o narrador descreve as experiências de Ulume quando subia no morro para olhar o seu mundo:

Todos os dias sobe ao morro mais próximo, senta nas pedras a fumar o cachimbo que ele próprio talhou em madeira dura, e espera. A passagem do cágado velho, mais velho que ele pois já lá estava quando ele nasceu, e o momento da paragem do tempo. É um momento doloroso, pelo medo do estranho. Apesar das décadas passadas desde a primeira vez. Mas também é um instante de beleza, pois vê o mundo parado a seus pés. Como se um gesto fosse importante, essencial, mudando a ordem das coisas. Odeia e ama esse instante e dele não pode escapar. (PEPETELA, 2005, p. 10).

Dessa forma, Ulume encontra no cágado velho a síntese da memória e das histórias relacionadas à formação de seu povo.

A água é símbolo da vida. O ritual de beber da mesma água, a água da criação ou da infância, pode simbolizar o mergulho no tempo passado e nas

tradições ancestrais, com o fim de mantê-las vivas ao longo dos tempos. Isso prova também a fidelidade de Ulume ao cágado. A relação entre os dois parece ser igual à de uma divindade (cágado) e um servo (Ulume). Pois, na relação entre esses dois seres, quem recebe as primícias e tem o controle sobre a natureza é o cágado, habitante de uma gruta que fica numa Munda, a qual funciona como espaço simbólico matricial. Cremos que cabe aqui a declaração pertinente de Inocência Mata quando afirma que “[...] a inovação contida na obra romanesca de Pepetela reside no repovoamento da paisagem e na remitologização do espaço da utopia roída pelos descasos da revolução.” (MATA, 2003, p. 60).

Os estudiosos pós-coloniais trazem uma contribuição pertinente aos estudos referentes aos efeitos das relações de poder. É nessa dinâmica das relações de poder que, segundo Inocência Mata (2006), as teorias pós-coloniais têm de se deter. Isso porque as diferenças, mesmo no pós-colonialismo, continuam causando conflitos e exclusões nesses espaços. Observemos, a título de exemplo, como Pepetela denuncia as diferenças sociais através dos camponeses em *Parábola do Cágado velho*: por conta das constantes guerras entre os próprios filhos da terra, os camponeses não tinham paz. Por isso, são retratados como aqueles que viviam na angústia da espera de dias melhores; como aqueles que tinham temor indefinido; como aqueles que viviam de recomeços, pois eram constantemente saqueados pelos soldados; como aqueles que não tinham moradia fixa – nômades –, por buscarem sempre um lugar onde pudessem encontrar paz e oportunidades de cultivar para a sobrevivência. O narrador parece evidenciar que quanto mais as aldeias eram saqueadas e as pessoas deslocadas, tanto mais elas desciam da condição humana para a condição animalésca.

Reflexões na mesma direção podem ser encontradas no texto *Pode o subalterno falar?* (2010), da teórica Gayatri Spivak. Nele, a autora chama a atenção para o posicionamento ético do intelectual pós-colonial como sujeito investigador e crítica, ao longo do texto, a concepção de um sujeito coletivo homogêneo e monolítico. Para ela, as categorias com as quais os intelectuais comprometidos com a pós-colonialidade deveriam trabalhar, com o objetivo de refletirem movimentos abrangentes, seriam aquelas que contemplassem características heterogêneas. Dessa forma, haveria uma descentralização do pensamento ocidental, o que possibilitaria que os espaços subalternizados fossem respeitados ou valorizados.

Um dos questionamentos fundamentais da autora refere-se às formas pelas quais os sujeitos do terceiro mundo são representados pelos intelectuais, com seus discursos hegemônicos. Ela discute os limites que se colocam para a organização dos subalternizados e evidencia o fato de que eles são representados pelos intelectuais, questionando essa representação ao mostrar que, na verdade, os intelectuais não propõem para os povos subalternizados uma representação que corresponda, de fato, à sua realidade. Para Spivak, embora o processo de representação dos oprimidos, proposto pelos intelectuais, reflita uma tentativa de cumplicidade, ela falha por, pelo menos, dois motivos: 1) porque essa representação é atravessada por interesses próprios e; 2) por não capacitar os sujeitos oprimidos a falarem ou a agirem por si mesmos. A estudiosa conclui que a voz dos oprimidos nunca é ouvida. Para Spivak, essa impossibilidade de agenciamento e de uma real resistência do subalterno deve desafiar as cadeias hegemônicas. Notamos, portanto, que a relação entre o Eu e o Outro é de tensão e desigualdade nesses espaços pós-coloniais, uma vez que ela define quem domina e quem é dominado, sem respeitar o valor do outro.

Entretanto, apesar do tom pessimista da teórica quanto à possibilidade da voz subalterna, seu texto sugere que os estudos valorizem a constituição do outro em sua heterogeneidade, possibilitando, assim, a voz e a expressão do sujeito subalterno. É a partir dessa possibilidade de dar voz e expressão aos subalternizados que escritores como Pepetela procuram discutir, em suas narrativas, as relações de poder e, através disso, chegar a temas como o da violência em seus diferentes níveis, como também a todos os outros temas que o discurso oficial tenta silenciar.

As reflexões de Spivak colaboram com nossa análise da obra em estudo, uma vez que nela as relações são representadas de forma conflituosa: tanto a relação entre culturas, quanto as relações humanas. Em sua escrita, Pepetela encena os embates que se iniciaram no espaço angolano como simples discursos de poder e que terminaram como um longo conflito provocado pelos próprios angolanos. Podemos ver isso na própria representação de Calpe, no romance, como um espaço de distopia, pois, embora a cidade tenha sido construída para permitir identificar os problemas resultantes das diferenças que vinham do exterior, sua construção revelou que, na verdade, as diferenças não estavam mais fora de Angola, e sim

dentro dela. A própria guerra civil descrita no romance tem sua origem em Calpe. Por isso, Ulume e outros pais temiam tudo quanto vinha dessa cidade: “De Calpe vinha tudo, o bom e o mau.” (PEPETELA, 2005, p. 14).

Essa cidade é encenada em outras obras do autor, tais como: *Muana Puó* (1978), *O cão e os caluandas* (2002) e *O quase fim do mundo* (2008). Conforme a afirmação do próprio autor em uma entrevista concedida a Cláudia Fabiana Cardoso (2008), em cada um dos livros, Calpe é encenada de forma diferente.

Em *Parábola do cágado velho*, a cidade é trazida desde a sua fundação. Essa informação é trazida por Ulume através de uma sequência rememorativa em monólogo interior: “E depois acabaram as guerras do kuata-kuata. Os brancos se fixaram em povoações, fundaram Calpe, a cidade do sonho.” (PEPETELA, 2005, p. 14). Logo depois, “Muitos brancos abandonaram as terras, mesmo de Calpe partiram.” (PEPETELA, 2005, p. 15). E os filhos da terra passaram a habitar a cidade. Era sonho de todos os jovens e de alguns mais velhos conhecer Calpe. Mesmo já casada com Ulume, Munakazi continuou com o seu sonho de criança de conhecer Calpe: “Sim, era sonho de todos os jovens e havia adultos que de vez em quando tinham essa curiosidade” (PEPETELA, 2005, p. 72). A cidade tem um governo – tornando-se, desta maneira, um centro político – e, diferentemente das aldeias, é civilizada. Calpe tem leis próprias e de lá vêm as novas modas que influenciam os jovens das aldeias. É o lugar das possibilidades para aqueles que querem ver seus filhos formados. Por essa razão, Calpe se tornou o íman que atraía os jovens: “No princípio [Ulume] pensou que era apenas um passeio, todos os jovens queriam conhecer Calpe, íman que os atraía mais que um dourado favo de mel.” (PEPETELA, 2005, p. 24). Esses jovens abandonaram o saber ancestral e passaram a ser mais estimulados pela ética do ter do que pela ética do ser, característica do pós-colonialismo: “Sabedorias antigas, hoje desprezadas pelos jovens que correm atrás de carros e modas, na busca ansiosa de Calpe e dos prazeres.” (PEPETELA, 2005, p. 27). Os jovens deixavam de se casar no kimbo por preferirem Calpe. Para lá foram os dois filhos de Ulume e tantos outros jovens da aldeia que, dessa maneira, negavam a ancestralidade e buscavam imprimir a identidade do povo por meio da influência externa, o que angustiava profundamente muitos mais velhos dos kimbos.

Embora muitos fossem atraídos pela cidade, Ulume pressentia algum perigo por entender que “nada de bom podia vir de Calpe e [por isso] ele sempre tivesse evitado qualquer aproximação.” (PEPETELA, 2005, p. 72). A ida dos jovens para a cidade se tornou motivo de conflitos interpessoais: “E a irmã mais nova de Munakazi foi com os soldados, a mãe dizia que fora raptada, o pai, furioso, dizia ela até foi a rir, era mesmo o que queria.” (PEPETELA, 2005, p. 84). Posteriormente, essa questão é retomada quando se discutia sobre o desaparecimento de Munakazi:

- A Munakazi deve ter ido para Calpe – disse o pai, já depois de terem bebido um bom bocado.

- Quando discutimos a mudança para o Vale da Paz, ela disse que do kimbo só saía para ir para Calpe. Acabou por ir connosco, mas durante muito tempo não falava, nem com a Muari. Agora parecia que se tinha conformado, estava menos triste... Sim, tens razão, deve ter ido para Calpe.

- Ela e a irmã estavam sempre a falar nisso, antes do casamento. E depois da irmã ter ido com os soldados, com certeza ela se decidiu a procurá-la.

- Mas os soldados que a levaram eram de Calpe? - perguntou Ulume.

- Sim, eles disseram que vinham de Calpe e voltavam para lá. Só faziam elogios à grande cidade e à boa vida que levavam. Por isso a minha filha ia toda contente com eles. A ingrata! A mãe disse ela estava a chorar mas é mentira, nem queria se despedir com as pressas de ver a grande cidade. (PEPETELA, 2005, p. 88).

Mas essa cidade se configura, na verdade, como o lugar da desilusão. Os sonhos que Munakazi procurou realizar se tornaram, na realidade, em frustração, como foi com a estória de todos. Na sua volta para o marido, ela leva consigo a certeza de que tudo aquilo que sonhou era mera ilusão. Observemos, nas palavras do narrador, como Munakazi muda seu discurso quanto a Calpe, quando de seu retorno:

A estória de Munakazi era fácil de contar, embora provocasse muitos soluços contidos e muitas hesitações, pois era a estória deles todos desde o momento em que Munakazi nela entrou, uma estória de tropeços e desesperos, só diferente por Munakazi ter tido também um sonho, diferente dos deles, só sonho de conhecer Calpe, a cidade de sonho, mas que afinal não era nada, dizia ela agora, sonho talvez fosse aquele vale, sonho talvez fosse viver sempre ali e longe do mundo, onde só conhecera homens que quiseram aproveitar o corpo dela, a juventude dela, e lhe fizeram dois filhos, um que morreu de doença e fome, e outro que perdeu num combate, fugindo cada um para seu lado... (PEPETELA, 2005, p. 118).

Calpe, embora tenha sido uma ilusão necessária para o processo da independência, foi construída justamente a partir da junção de duas culturas, a cultura do colonizador e a do colonizado, no momento em que não se cogitava a sua separação. O que se cogitava era apenas a independência. Ela é utopia nesse sentido. Mas é uma utopia que só é construída lá, por uma realidade que não é vista. Agora, a distopia da guerra civil é uma conscientização, na sua ação mais profunda, sobre a impossibilidade de separar a tradição e a modernidade. É distopia porque, como já falamos, traduz o momento em que se descobre que a diferença não está mais lá fora do país, mas dentro dele. Porque enquanto se dava a construção de Calpe, os próprios angolanos (e africanos em geral) podiam identificar, como fonte de seus problemas, a imposição política, econômica e cultural que vinha do exterior, da metrópole portuguesa.

Nessa perspectiva, a narrativa conscientiza-nos de que os conflitos encenados resultam de problemas que são internos à sociedade e à cultura angolanas. Problemas esses que revelam as relações de dominação presentes no espaço angolano. A guerra civil, desse modo, funciona como a desilusão das personagens em relação a Calpe, pois mostra que os problemas sempre estiveram, também, dentro do país. Porque até mesmo o processo de colonização do país foi feito com o suporte dos próprios filhos da terra, conforme nos informa a voz narrativa: “[...] Mais tarde vieram os brancos. Exércitos de negros de outras regiões, comandados por brancos, vinham ocupar terras e apanhar escravos em guerras do kuata-kuata.” (PEPETELA, 2005, p. 13).

Segundo Magdala França Vianna (2009),

As construções ideológicas urbanas são elaboradas em Calpe, a cidade onde se condenam ao visgo histórico e à exclusão os que não podem suportar a inserção do racionalismo ocidental, a castração simbólica e a humilhação que ameaça perigosamente apagar as identidades plenas constituídas pelas construções culturais que o Estado-nação tem o dever de preservar. (VIANNA, 2009, p. 306).

Assim, a escrita pepeteliana se empenha em desvelar para o leitor as sombras e silêncios da História de Angola e agencia “tanto a catarse dos lugares coloniais como as tensões pós-coloniais” (MATA, 2003, p. 59) que se vive no país,

procurando sempre contornar a distopia nesse espaço. Recorramos, mais uma vez, aos escritos de Inocência Mata, pois a teórica traz observações muito relevantes que nos ajudam a compreender melhor tanto a distopia nos romances de Pepetela quanto a funcionalidade da utopia da escrita nesse e em outros escritores africanos. Segundo ela,

[...] a obra romanesca de Pepetela – mesmo aquela em que o desencanto é intenso como em *Mayombe* ou em *A geração da utopia*, mas também em *O desejo de Kianda* e em *Parábola do cágado velho* -, a obra romanesca de Pepetela, dizia, contorna a distopia e antecipa outro “desejo utópico”, porque não se esgota num pretérito [...].

Estamos, assim, perante não já uma “escrita da utopia”, mas uma “utopia da escrita”, isto é, uma escrita dessacralizante que desvela a desconstrução de sentidos, denuncia os simulacros da História, repovoa os espaços vazios da utopia desfeita e assinala um novo espaço de significações em que os mitos continuam a persistir e contam-se a si próprios [...] (MATA, 2003, p. 61-62).

## **1.2 Em tempos novos, temos de esquecer muitas coisas...**

Um dos assuntos também muito debatidos pelos escritores pós-coloniais é a afirmação de identidade nos espaços com história de colonização. Alguns defendem a existência de uma cultura fixa que deve ser resgatada e mantida, enquanto outros entendem que é impossível falar-se de culturas fixas nos tempos modernos, por passarem por um processo de hibridização.

Este é um tema muito debatido e, ao mesmo tempo, muito controverso pela sua complexidade. Isso porque, por mais que se performe uma linguagem, é muito difícil representar-se uma identidade. Por esse motivo, apesar de vermos o esforço do autor em tentar buscar a identidade de seu povo, é bem provável que o romance *Parábola do cágado velho* seja um espaço onde Pepetela se propõe a falar da aporia dessa representação identitária.

*Parábola do cágado velho* traz, em sua estrutura narrativa, um debate sobre esse assunto, pois o texto busca refletir sobre o processo de transformação cultural vista pelos olhos dos camponeses. Como um microcosmo que representa o país, tudo está subvertido no romance, sem qualquer preocupação de enquadramento geográfico, histórico e cultural específicos. A cultura, por exemplo, é trazida de forma

misturada, e o leitor vai acompanhando essas misturas através de Ulume, personagem que demonstra muita preocupação com os novos tempos em que os mais velhos não conseguiam mais lidar com muitas situações sem a ajuda dos jovens:

Começaram então as confusões. Todos nelas falavam, contavam pormenores, vaticínios eram feitos. E ninguém compreendia nada do que passava. Pelo menos os velhos. Talvez os jovens pudessem explicar, mas há muito eles tinham abandonado o kimbo, deixando-o para as crianças, mulheres e velhos. (PEPETELA, 2005, p. 28).

Os camponeses estavam lidando com circunstâncias diferentes daquelas de seus tempos antigos, quando as coisas eram mais fixas e, portanto, mais fáceis de serem compreendidas e solucionadas. As diferenças dos tempos modernos fazem com que os adultos sábios precisem da ajuda dos mais novos, uma vez que as aldeias passam por aquilo que os estudiosos chamam de “um processo de hibridização cultural”.

Para Inocência Mata, a hibridez é uma das marcas das culturas pós-coloniais, pois, continua a teórica, “resulta de uma situação de semiose cultural ou de relação dialética entre matrizes civilizacionais diversas”. (MATA, 2003, p. 67). Stelamaris Coser, falando sobre as estratégias de se buscarem adequações para os “desafios apresentados pela interculturalidade e multipolaridade da era pós-moderna”, sublinha o esforço de vários pensadores que expressam a necessidade de se repensar as definições de comunidade e nação à luz dos processos de hibridização, em contraste com as teorias monolíticas e categorias antigas, supostamente uniformes e estanques. (COSER, 2005, 164). A autora afirma que o conceito de hibridismo “surge com insistência na crítica pós-colonial” (COSER, 2005, p. 171) como resultado da problematização da diferença, característica da escrita pós-colonial.

A ideia acima desenvolvida pode ser mais bem expressa numa fala de Ulume, quando afirma: “Em tempos novos, temos de esquecer muitas coisas e fechar os olhos para saltar sobre os obstáculos sem pensar que vamos cair.” (PEPETELA, 2005, p. 44). Essa afirmação está dentro do contexto em que Ulume estava tentando convencer Munakazi a se casar com ele. Numa cultura poligâmica, em que o homem

podia ter quantas mulheres quisesse, desde que tivesse condições para pagar o alambamento (dote), e na qual os pais decidiam com quem a filha se casaria, Munakazi, com ideias progressistas, manifesta sua relutância a essa proposta pelo fato de Ulume já ter outra mulher e afirma: “Aprendi, a mulher deve ter os mesmos direitos do homem.” (PEPETELA, 2005, p. 42). É importante ressaltarmos aqui que Munakazi não está a reivindicar o direito de ter quantos homens quisesse. Sua reivindicação diz respeito à liberdade de escolher com quem ela se casaria e ao direito de ter um homem só para si, “pois são novos tempos, aprendemos coisas novas”. (PEPETELA, 2005, p. 42). Munakazi deixa isso claro quando responde ao questionamento de Ulume, que pensava que a jovem tinha medo de sua primeira esposa, de idade já mais avançada: “- Não está a entender. Não tenho medo de Muari, não é isso. Só que o meu homem só me vai ter a mim e eu a ele, é isso.” (PEPETELA, 2005, p. 42). Notamos, com isso, que um embate cultural se configura na narrativa: o conflito entre a tradição e a modernidade. Na tentativa de defender a monogamia, Munakazi, talvez sem perceber, se vê defendendo valores que são atribuídos ao colonizador. Mas era no amor de Ulume que ela encontraria o sentido de pertencimento, a segurança oferecida pela tradição de seu povo. Por isso, influenciada pelas palavras de Ulume, ela opta pela tradição e aceita ser a segunda mulher, pois “era irresistível a vontade de tocar naquele homem maduro e tranquilo, ficar ao pé dele junto da fogueira, ouvir a voz grave e carinhosa, gozar um amor que antes ninguém lhe dera.” (PEPETELA, 2005, p. 53).

Em seu texto intitulado *O local da cultura*, Homi Bhabha afirma que

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos híbridos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingências e contradições que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. (BHABHA, 1998, p. 20-21, grifos do autor).

Parece-nos que Homi Bhabha pretende realçar que é por causa desse processo de transformação cultural que devemos ser levados a problematizar qualquer pretensão de acesso a uma identidade original. Para se articular a produção de identidades minoritárias em um corpo coletivo é necessário levar-se em conta as diferenças culturais. Caso contrário, pode-se ser levado a declarações equivocadas quando à relação entre tradição e modernidade, bem como enfrentar muitas dificuldades (chegando mesmo à impossibilidade) de se construir um país multicultural em um contexto pós-colonial, como é o caso de Angola.

Essa impossibilidade de se tentar construir um país moderno sem respeitar as diferenças tradicionais é um ponto central entre os escritores pós-coloniais. Eles parecem entender que a sociedade contemporânea, à qual essas teorias fazem referência, é caracterizada pela fragmentação justamente por conta das diferenças que se verificam nesses espaços. Cremos ser oportuno fazer ecoar aqui as palavras do escritor Angolano José Eduardo Agualusa, transcritas em seu texto *“Guerra e paz em Angola”*:

Do lado do MPLA a linguagem oficial, nos anos que se seguiram à independência, enfatizava o combate contra o tribalismo e o regionalismo por forma a manter a unidade nacional. Desmontando este discurso, porém, não era difícil descobrir que sob ele se ocultava uma mentalidade colonizada, incapaz de perceber com uma riqueza, e uma enorme vantagem, a diversidade étnica e linguística do país. Quando os dirigentes angolanos gritavam “Um só povo, uma só nação” – a principal palavra de ordem daqueles dias – estavam na realidade a sugerir (e eles acreditavam nisso) que era impossível construir um país moderno respeitando as diferentes nações de Angola. (AGUALUSA, 2004, p. 4, grifos do autor).

O autor ilustra a sua afirmação mostrando o resultado de tal mentalidade. Ele chama nossa atenção para a notável afirmação e expansão da língua oficial – a língua portuguesa – desde o ano da independência do país (1975), e o consecutivo declínio de algumas das principais línguas nativas que, acrescentamos nós, eram proibidas de serem faladas pelas crianças até poucos anos atrás. Lembramo-nos de uma experiência de 5 anos, de 1991 a 1996, em uma das províncias (estado) do país – a província do Uige, cidade do Sanza Pombo –, em que as crianças que falassem o kikongo, a língua nacional naquele estado, apanhavam e/ou eram colocadas de castigo. Apenas a língua portuguesa era permitida. Na própria capital

do país, Luanda, é muito difícil (quase impossível) encontrarmos um jovem que fale a língua Kimbundo, língua oficial no estado. É por causa dessa “mentalidade colonizada” que os estudos das línguas orais no país foi declinando desde a independência, o que levou o autor a concluir sua reflexão sobre esse ponto com a seguinte afirmação: “O novo poder angolano revelou-se assim muito mais eficaz na política de enfraquecimento das línguas nacionais do que o regime colonial em cinco séculos de opressão e humilhação.” (AGUALUSA, 2004, p. 4). De fato, é uma declaração dura, mas que reflete o momento do país, que optou por desvalorizar as diferenças na construção da nação – um procedimento violento contra as minorias. Talvez em função disso Inocência Mata considere 1975, ano da independência política, como “o ano da realização da primeira utopia político-social” (MATA, 2003, p. 62), por se apresentar, simultaneamente, como um fim da colonização dos portugueses e um início da colonização dos próprios angolanos.

A reflexão de José Eduardo Agualusa sobre esse assunto torna-se mais significativa ainda na medida em que percebemos que, para além da diversidade étnica e linguística, existe a forte influência das ideologias do colonizador e de outras culturas que, dia após dia, por conta do desenvolvimento tecnológico, influenciam, de alguma maneira, as tradições culturais do povo angolano.

No debate sobre o assunto em discussão, os pensadores reconhecem que não se pode falar, em sociedades contemporâneas, em culturas fixas e/ou puras. Para além de pensadores como Homi Bhabha, Inocência Mata e outros autores já mencionados acima, Kwame Anthony Appiah é outro que elucida nossa mente quanto a esse tema. Ele afirma:

Se há uma lição no formato amplo dessa circulação de culturas, certamente ela é que todos já estamos contaminados uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera de resgate por nossos artistas (assim como não existe, é claro, cultura norte-americana sem raízes africanas). E há um sentido claro, em alguns textos pós-coloniais, de que a postulação de uma África unitária, em contraste com um ocidente monolítico – o binarismo do Eu e do Outro -, é a última das pedras de toque dos modernizadores, da qual devemos aprender a prescindir. (APPIAH, 1997, p. 217).

Essa diluição do binarismo é bem representada na narrativa, pois Pepetela constrói uma escrita que deixa tanto o narrador quanto os personagens confusos

quanto aos grupos que entravam na aldeia a destruir e a roubar os mantimentos dos moradores. Como forma de identificá-los, tanto o narrador quanto os personagens falam deles sempre usando expressões indefinidas e confusas, tais como: *Outro grupo, um grupo, os dele, meus nossos, nossos dos outros, o inimigo* (essa indeterminação será melhor explorada no próximo capítulo).

Portanto, faz-se necessário que os pensadores da contemporaneidade reconheçam a “angústia do tempo presente” para melhor lidarem com a transformação cultural e com as adaptações da tradição às exigências de um novo mundo – o mundo moderno do qual fazem parte os países pós-coloniais. Pois, conforme afirma Homi Bhabha,

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27, grifos do autor).

O encontro com o novo no trabalho fronteiriço da cultura geralmente provoca uma crise profunda, pois algo que se supõe fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da indecisão do futuro. O narrador mostra-nos que os mais velhos de *Parábola do cágado velho* expressam essa preocupação ao afirmar que Muari, a primeira esposa de Ulume, havia falado para o seu marido que seu filho Kanda “é contra poligamia [...] e é também contra o alambamento, que ele chama a compra da noiva.” (PEPETELA, 2005, p. 57). O narrador nos informa ainda que para Kanda, todos esses costumes tinham de ser abolidos, nem que fosse à força. Essa atitude, que caracteriza muitos jovens da aldeia, e que, aliás, era um dos motivos que fazia com que eles quisessem tanto ir a Calpe, a cidade dos sonhos, preocupa muito os mais velhos, que entendiam que isso prejudicaria a cultura: “Pelo menos os mais velhos estavam desesperados, davam murros no peito, dizendo vão acabar com todas as tradições, que será de nós?” (PEPETELA, 2005, p. 57).

No romance, a perda das tradições é vista pelos mais velhos como um profundo trauma, uma decadência cultural, enquanto que para os jovens é vista como necessária para se adequar a um mundo fragmentado, complexo e híbrido,

em fase de modernização. O certo é que as transformações culturais tornam-se inevitáveis no transcurso do tempo da narrativa. O próprio uso de armas de fogo por parte dos soldados, instrumento de guerra levado para a aldeia pelo colonizador para dominar os camponeses, evidencia a influência sofrida, visto que anteriormente eles lutavam com catanas (facão). Nota-se, com isso, que o processo de hibridização é algo característico às culturas de fronteira, porque “híbridos somos todos nós, são todas as culturas e todas as histórias.” (COSER, 2005, p. 186). E é no espaço da literatura angolana escrita em línguas ocidentais que a questão do pós-colonialismo encontra um lugar. (APPIAH, 1997, p. 208).

## 2 NESTA TERRA SEMPRE PASSARAM GUERRAS

A escrita de Pepetela procura elaborar o passado criticamente. É uma narrativa de memória, na qual o narrador olha para o passado histórico de seu país de forma reflexiva, mostrando as tensões e contradições da história. Por isso, sua narrativa mostra que não foi apenas o Outro que causou todos os problemas que acometem o povo, mas os próprios angolanos são também construtores dos males que marcam a história de seu país.

Pepetela faz uma releitura da História por meio da ficção. E é sobre a relação entre memória, história e ficção que passaremos a refletir. Para tal, é pertinente considerarmos, primeiramente, que os espaços (aldeias, kimbos ou muceques) descritos no romance *Parábola do cágado velho* não podem ser classificados como “espaços pós-modernos”. A própria descrição desses espaços nos remete a um contexto campestre e a uma temporalidade própria à história de Angola desde os seus primórdios, com uma cultura fincada nas tradições ancestrais. Vejamos como, através do olhar de Ulume, o narrador descortina para nós esse espaço:

Ulume, o homem, olha o seu mundo.

Por vezes a terra lhe parece estranha. Fica num planalto sem fim, embora se saiba que tudo acaba no mar. Chanas e cursos de água por toda a parte. Junto dos rios tem florestas, nalguns pontos apenas muxitos, aquelas matitas em baixas húmidas. As elevações são pequenas, exceto a Munda que corta a terra no sentido norte-sul. Nunca se vê o cume da Munda, sempre encoberto por espessos nevoeiros. O seu kimbo fica colado ao pé da Munda, outra forma de dizer montanha, na base de um morro encimado por grandes rochedos cinzentos, por vezes azuis. De cima do morro sai um regato que acaba por se acoitar, muito à frente, num rio largo, o Kuanza de todas forças e maravilhas, quase fora do seu mundo. Desse regato tiram a água para as nakas, onde verdejam os legumes e o milho de bandeiras brancas. Nele também bebe o gado. Mesmo no tempo das piores secas a água do regato nunca falhou. No alto do morro ainda, existe a gruta de onde todos os dias sai um enorme cágado para ir beber a água da fonte. Palmeiras das folhas inquietas rodeiam o kimbo, casando com mangueiras e bananeiras, pintando de verde escuro os amarelos e verdes esbatidos do capim e do milho. (PEPETELA, 2005, p. 9).

Mas o fato de os espaços referidos não poderem ser classificados como pós-modernos, não significa, cremos nós, que a escrita literária (romance) não possa ter essa classificação. Apesar do fato de as literaturas angolanas serem recentes, a

proposta estética da escrita pepeteliana nos remete a uma arte pós-moderna ou moderna, como queiram alguns.

Ao refletir sobre a história de seu país por meio da literatura, a escrita de Pepetela parece contestar a separação entre o literário e o histórico. Esse tipo de contestação é marca da arte pós-moderna. Pois, segundo Linda Hutcheon (1991), atualmente, os estudiosos não olham mais para a literatura e a história como disciplinas distintas. Pelo contrário, eles procuram se concentrar mais naquilo que há de comum entre elas, pois ambas são identificadas como construtos linguísticos. Para a autora, esses são também ensinamentos subjacentes da *metaficção historiográfica*, que ela relaciona ao *romance pós-moderno*.

Na metaficção historiográfica, a ficção permite a passagem da história e vice-versa. Com isso, o romance traz uma dupla conscientização: a de sua natureza fictícia e a de sua base no “real”. (HUTCHEON, 1991). O reconhecimento da ficção e da história como gêneros permeáveis pode ser encontrado também no escritor Fernando Catroga (2001). Segundo o autor, o percurso como projeto é organizado à luz do passado, impondo, dessa forma, que a memória seja sempre seletiva. Toda a narrativa é a construção de um passado como uma previsão ao contrário. Por conseguinte, a memória gera imagens que se fundem à história e à ficção, assim como se pode perceber a mistura do campo factual com o campo estético e ético.

Apesar da referenciação da metaficção historiográfica, o nosso trabalho como pesquisadores não é saber a que objeto empiricamente real se refere a linguagem da história, e sim, a que contexto discursivo a linguagem do romance *Parábola do cágado velho* poderia remeter. Ou ainda a que textualizações anteriores o romance se refere (HUTCHEON, 1991), com que textos ele dialoga. Ao olharmos para o romance à luz dessa forma de pensar, notaremos que sua linguagem poderia nos remeter à história inteira de Angola: desde os primórdios até o emergir dos tempos modernos, que se completa com uma perspectiva futura do país. Apesar de a escrita de Pepetela retratar o percurso da história de um povo que sempre esteve submetido a guerras – as guerras tribais, motivadas pelas disputas de terras e alimentos; as guerras coloniais, como as do kuata-kuata, em que escravos eram apanhados; as guerras pela libertação contra o colonialismo; e a guerra civil –, não

há uma referência direta, categórica e específica de cada um desses momentos históricos em particular.

## 2.1 *Agora já sabem quem é o inimigo?*

Nesse sentido, a escrita pepeteliana é estruturada de forma ambígua. Por exemplo: quando fala de um grupo de soldados que, a certa altura, chegou à aldeia, o narrador nos informa que eram muitos, mais que dez. E eram jovens que tinham armas e estavam vestidos de verde.

De outra vez, chegaram soldados à aldeia. Eram muitos, mais que dez. Sentaram no njango, pediram comida. As mulheres foram preparar o cabrito que Ulume ofereceu, pois disseram conhecer Luzolo. Às perguntas postas pelos velhos, respeitosos perante jovens que tinham armas e estavam vestidos de verde, respondiam amavelmente. (PEPETELA, 2005, 28-29).

Aqueles que conhecem a história de Angola, mais especificamente os partidos políticos e seus símbolos, sabem que a cor verde faz parte da bandeira da União Nacional para a Independência Total de Angola – UNITA –, partido da oposição que guerreou contra o Movimento Popular de Libertação de Angola – MPLA – na brutal, sangrenta e destruidora guerra civil. Assim sendo, muito facilmente podem cair nessa armadilha ficcional proposta pelo autor, que pode ser irônica, e pensar que esse grupo de soldados vestidos de verde refere-se aos soldados da UNITA.

Uma das razões para não crermos nessa referência direta entre ficção e história é o fato de a própria escrita do autor fazer um jogo com expressões indeterminadas quanto aos soldados.

A indeterminação exata dos grupos aparece tanto na voz narrativa quanto na voz dos personagens. O narrador se dirige sempre aos grupos usando termos indefinidos: “*Outro grupo* entrou pela aldeia aos tiros”. Em seguida, ele narra: “Em breve *um grupo* apareceu em cima à sua frente”. (PEPETELA, 2005, p. 33, grifo nosso). O substantivo masculino *grupo* é, no primeiro trecho, precedido pelo

pronome indefinido *outro* e, no segundo, pelo artigo indefinido *um*, para marcar essa indeterminação por parte do narrador.

O leitor atento consegue caminhar com o narrador em sua descrição sobre essa indeterminação. Diante das possíveis dificuldades de se identificar quem é o inimigo, ele procura incluir detalhes que ajudem a fazer a diferenciação dos soldados amigos e inimigos dos camponeses. Depois de narrar a chegada de um dos grupos, o narrador continua:

Revistaram os quatro kimbos do vale, não encontraram inimigos, nem uma pistola, reuniram a população, falaram eram amigos, *os nossos*, queriam apenas comida e saber se não tinham visto movimentações de outros soldados, *o inimigo*, e as pessoas disseram que ultimamente havia indícios de que grupos armados andavam ali perto, mas talvez fossem eles que tinham chegado, *os nossos*, não sabiam distinguir. (PEPETELA, 2005, p. 98, grifos nossos).

Na tentativa de se identificar qual dos grupos agia brutalmente contra a população (se era o grupo do Kanda ou do Luzolo), agredindo-a verbal e fisicamente, roubando os seus animais, acabando com a sua comida e matando os seus parentes e amigos, os camponeses acabam ficando confusos, pois nem mesmo aqueles que conviveram um tempo com os soldados conseguiam identificar quem era o inimigo. Mande e Ana haviam sido capturados pelos soldados e ficaram por muito tempo servindo-os. Tempos depois, conseguiram escapar das bases militares e voltaram para a aldeia. Com a chegada do casal na aldeia, a pergunta feita foi: “[...] agora já sabem quem é o inimigo?” (PEPETELA, 2005, p. 48). O narrador afirma que “Mande coçou a cabeça, meteu uma bola de funje na boca, engoliu-a para ganhar tempo”. (PEPETELA, 2005, p. 48). Logo em seguida, aparece, em discurso direto, a interessante resposta de quem conviveu com um grupo de soldados por muito tempo:

- O inimigo são *os outros*, percebem? Estes, *os nossos*, têm fardas e armas parecidas, mas não são exactamente iguais. Eles sabem distinguir. Mas eu não aprendi, porque há fardas diferentes, embora todas parecidas e são todas parecidas com as do inimigo. Uma grande confusão. Mas *os outros*, *os que não são os nossos*, são o inimigo. (PEPETELA, 2005, p. 48, grifos nossos).

Nota-se que a resposta de Mande configura-se realmente como uma grande confusão, traduzindo, dessa forma, o estado de mistura angustiante, o verso e o reverso da situação pela qual a população passava.

Na tentativa de identificação do inimigo por parte de Mande e de outros personagens do romance, Pepetela encena, em sua escrita, a presença de uma certa dose de ironia e humor, pois usa técnicas que provocam dúvidas e esvaziam certezas para manter um vazio na mente da população da aldeia.

Segundo Lélia Parreira Duarte (2006), um enunciado irônico busca explorar dualidades ou múltiplas possibilidades de sentidos. Isso faz com que a ironia, com a “natureza intersubjetiva de sua individualidade” (DUARTE, 2006, p. 19), busque leitores ativos, que saibam lidar com as armadilhas e os jogos de engano que a linguagem apresenta. Ao prestarmos atenção no trecho acima, verificamos que ele é marcado por ambiguidades e indefinições que caracterizam a ironia humoresque. Esse tipo de ironia tem o objetivo de “manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definido” (DUARTE, 2006, p. 18). Coloca o leitor “entre o riso e o pranto, equilíbrio entre a comédia e a tragédia, dado o saber paradoxal do humorista, que vê simultaneamente o verso e o reverso das situações”. (DUARTE, 2006, p. 32).

Ao trazer esse tom de ironia humoresque para sua escrita, Pepetela nos permite lidar de forma menos dolorida com a situação triste e dolorosa da população das aldeias. O leitor pode sofrer com a angústia de não distinguir o real inimigo da população, mas flutua com prazer no jogo que a linguagem lhe propõe.

Podemos ainda observar esse jogo de palavras quando a população passa a definir os grupos como *os dele*, *dos meus nossos* e *nossos dos outros*. No primeiro caso, o leitor se depara com afirmações como “- Eu disse para dizer ao Luzolo que afinal *os dele* vieram roubar tudo o que nós tínhamos, agora estamos na miséria e nem podemos pagar a dívida” (PEPETELA, 2005, p. 67 – grifos nossos). Já no segundo caso temos: “Pelo menos o Kanda é dos *meus nossos*, *não sei quais são os nossos dos outros*”. (PEPETELA, 2005, p. 69 – grifos nossos).

Enquanto todos continuavam nesse dilema, Ulume definiu a sua própria forma de identificar o inimigo, como afirma o narrador: “E para ele, agora, inimigo era quem tinha arma, deixara de utilizar o conceito abstracto e perfeitamente inútil de os

‘nossos’ e o ‘inimigo’ que os outros ainda usavam por rotina”. (PEPETELA, 2005, p. 84 – grifos do autor). No final das contas, a pergunta “quem é o inimigo?” continua no ar e a população das aldeias se vê fazendo parte dos dois grupos de soldados, principalmente Ulume, que tinha os seus dois filhos combatendo em lados opostos, o que evidencia, de forma alegórica, o cisma da política angolana. Parece-nos, pois, que essa indeterminação, para além de fazer parte de uma escrita enigmática que caracteriza o gênero parábola, é também uma forma que Pepetela encontrou para refletir criticamente sobre a guerra civil angolana sem julgar um ou outro partido diretamente, mas mostrando que, na realidade, a responsabilidade da guerra civil é de ambos, e ambos precisam trabalhar para a reconstrução do país.

O que podemos observar é que, pela literatura, se vai (re)escrevendo também a história do país, numa lógica de complementaridade entre história e ficção. (MATA, 2009). *Parábola do cágado velho* é uma narrativa com vários protagonistas. Mas Pepetela, tal como o faz a metaficção historiográfica, contempla, em seu romance, os protagonistas marginalizados, fato que pode ser observado pela interpolação de planos no seguinte trecho:

O pior aconteceu quando um civil saltou com uma mina num dos carreiros que passavam pelos morros. Um grupo de soldados acusou o outro de ter posto a mina. Não se entenderam nas culpas. Os tiros voltaram. Um destacamento que afinal tinha montado quartel camuflado a sul do Vale, avançou e se estabeleceu no kimbo do Olongo. O outro grupo, que tinha uma base escondida mais para norte, desceu as encostas e tomou o kimbo novo. E começaram a disparar uns contra os outros, primeiro com espingardas, depois com morteiros e canhões. O combate durou o dia inteiro. Os habitantes fugiram para as encostas, se enrodilharam atrás dos rochedos, ou se meteram no rio, tentando chegar ao outro lado. Ulume e a Muari tomaram o caminho do Lago da Última Esperança antes mesmo de começar o fogo a sério, pois viram os primeiros soldados tomar posição no kimbo do Olongo e adivinharam as cenas seguintes. Mas só subiram as ladeiras para os morros, pararam lá em cima, a Muari não aguentava mais. Ficaram o dia todo atrás dos penhascos, a ver as explosões matar as pessoas e os animais, a destruir as casas, a cavar buracos enormes nas nacas. O Vale da Paz estava cheio de fumo, das explosões e dos incêndios, e cheirava a pólvora e a queimado. Ulume acreditou ver, por volta do meio-dia, um pássaro escuro sair lá de baixo e voar por cima deles em direção ao sol. Seria a tal pomba mágica? Se fosse, deixara de ser branca, toda chamuscada. (PEPETELA, 2005, p. 101).

O narrador fala dos grupos apenas enquanto tomavam posições para o combate e afirma brevemente que “começaram a disparar uns contra os outros,

primeiro com espingardas, depois com morteiros e canhões. O combate durou o dia inteiro”. O que vemos em seguida é o olhar do narrador direcionar-se para as cenas que evidenciam as desgraças que esse confronto causou na vida dos camponeses. Não se fala de nenhuma perda entre os soldados, pois eles estão em segundo plano na sequência discursiva. Parece-nos que em toda a obra o foco é a destruição que a guerra causa nos camponeses. Embora a narrativa nos apresente vários confrontos entre os dois grupos de soldados, o olhar do narrador focaliza a destruição da população das aldeias, fazendo com que o que aparenta estar em destaque sirva, na verdade, como pano de fundo.

Linda Hutcheon constata que “[...] os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos [uma síntese do geral e do particular] propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional.” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Assim são os camponeses de *Parábola do cágado velho*: maltratados, saqueados, deslocados de suas referências físicas e tradicionais, humilhados e desconhecidos, invisibilizados pela história oficial. Mas, por meio do espaço narrativo da escrita pepeteliana, são chamados para ocuparem seu espaço na história do país.

Hayden White (1991) chama a nossa atenção para a diferença entre fatos e eventos na construção da escrita da história ao observar que a teoria tropológica estabelece essa diferenciação, visto que os eventos acontecem, mas os fatos são compostos pela descrição linguística. Esses fatos podem ser constituídos pela linguagem por meio de práticas discursivas formalizadas ou livres, ou ainda pela combinação das duas. Neste caso, o texto configura-se como um fato porque é uma das interpretações que circulam acerca de um evento. Inocência Mata (2009) segue na mesma direção de Hayden White e nos ajuda a compreender sobre a operatividade e a performatividade da história ao afirmar o seguinte:

Com efeito, perseguindo o raciocínio segundo o qual os eventos ocorrem mas os fatos são constituídos na descrição linguística, pode inferir-se que a história, sendo discurso que busca a legitimação do seu estatuto de verídico, não se divorcia do seu referente nem impugna a dicotomia verdadeiro/falso que se incrusta na representação factual – e nisso reside a sua *operatividade*. Porém, como *discurso* que busca representar um passado com pretensão a real, recorre a estratégias textuais que absolutiza a sua condição de “instrumento de mediação” – e nisso reside a sua *performatividade*. (MATA, 2009, p. 196, grifos da autora).

A representação da guerra, por exemplo, é um aspecto característico da estética romanesca de Pepetela e funciona como “marcador da temporalidade”. Nas palavras de Inocência Mata (2009), “narrar a nação angolana pressupõe a textualização de um passado de guerras e falar da guerra como força motriz das transações cíclicas”. (MATA, 2009, p. 203). A autora afirma ainda que “a presença da guerra é uma 'forma de passagem' a nível diegético e discursivo que aponta para novos ciclos históricos ou configurações culturais e ideológicas a nível da construção (da ideia) de nação” (MATA, 2009, p. 203, grifo da autora). Dessa forma, a temporalidade pontuada por guerras lembradas por Ulume no início da narrativa vai nos situando, ao mesmo tempo, diante das modificações ocorridas em Angola e do surgimento das sociedades e suas características, desde os tempos pré-coloniais até os tempos pós-coloniais. Segundo Lêda Moraes da Silva, “Reconstituir esse passado de lutas é, de certa forma, um reascender do imaginário mítico de resistência angolana. Resistência não somente à luta, mas ao que dela sobra: fome e miséria espalhadas”. (SILVA, 2007, p. 70).

*Parábola do cágado velho* tem uma construção narrativa complexa, oscilando entre posições discursivas distintas. O narrador narra na terceira pessoa, mas, em alguns momentos, alterna a perspectiva narrativa com a primeira pessoa, incluindo-se na história. Observemos o trecho a seguir:

Como podia então desprezar ou mesmo só ignorar o sinal evidente que a granada *lhe* deu? A *sua* decisão de ter Munakazi era irrevogável, *ele* sabia, e *nós* a partir de agora como *vamos* esquecer? (PEPETELA, 2005, p. 12, grifo nosso).

Para Linda Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica tende a privilegiar duas formas de narração: uma que apresenta múltiplos pontos de vista e outra que apresenta um narrador declaradamente onipotente. Contudo, existe uma certa desconfiança no indivíduo quanto a sua capacidade de conhecer plenamente o passado, o que torna a história subjetiva, pois passamos a conhecê-la apenas por meio de seus vestígios, visto que tanto na história quanto na ficção os referentes se referem a outros textos.

Apesar de o narrador de *Parábola do cágado velho* contar uma história que vem desde a fundação da nação, ele se configura como sendo um narrador condicionado no seu conhecimento sobre o passado, pois os seus referentes já fazem parte dos discursos de sua cultura, o que estabelece o vínculo do texto com o mundo (HUTCHEON, 1991). Podemos notar ainda que ele não possui o conhecimento pleno dos acontecimentos da história. Ele não sabia explicar a causa de alguns comportamentos que os moradores da aldeia adotavam no momento de transição da história pelo qual passavam: “Aquele [pai] defendia os direitos tradicionais, a mãe reivindicava novos costumes, *trazidos não se sabia de onde nem por quem.*” (PEPETELA, 2005, p. 38, grifo nosso). Para além disso, em alguns momentos, ele também parece não entender completamente todo o processo de transição pelo qual o kimbo estava a passar.

A relação entre memória, história e ficção é uma constante nas literaturas africanas em geral e, também, na literatura angolana, que nos interessa em particular. Para Paul Ricoeur (2003), a história é o modo de contar a memória para que ela não seja apagada ao longo dos tempos. (RICOEUR, 2003). Por isso, muitos escritores africanos, como parece ser o caso do angolano Pepetela, se sentem no dever de narrar o passado de seus países para refletirem sobre ele e mirarem o futuro. Essa característica tridimensional do tempo, que faz com que o presente histórico se entrecruze com a recordação e com a esperança, possibilita o ato de alteridade. (CATROGA, 2001). Possibilita também o posicionamento ético do texto em seu diálogo com um leitor ativo, que está diante de uma narrativa paradoxal em sua forma. (ADORNO, 1980).

Apesar de vermos até agora que história e ficção têm muito em comum, torna-se significativo ressaltarmos que isso não quer dizer que elas façam parte da mesma ordem de discurso. Linda Hutcheon percebe essa diferença e afirma que, embora ambas tenham as mesmas técnicas formais, os mesmos contextos sociais, culturais e ideológicos,

Os romances (com a exceção de algumas superficções extremas) incorporam a história social e política até certo ponto, embora essa proporção seja variável [...] a história, por sua vez, é tão estruturada, coerente e teleológica quanto qualquer ficção narrativa. (HUTCHEON, 1991, p. 148-149).

Jaime Ginzburg parece apontar para a mesma direção de Hutcheon quando afirma que

É muito relevante pensar no trabalho do escritor como uma forma. Examiná-lo como uma elaboração de linguagem, em seus detalhes, em suas relações internas, e considerar sua inserção histórica. É pelo trabalho com a forma que essa obra se especifica, distinguindo-se de linguagens de cientistas, falas institucionais, discursos triviais. A forma é polissêmica e aberta. Entre forma artística e história, podem existir mediações; e o trabalho de interpretação envolve uma reflexão sobre mediações. (GINZBURG, 2012, p. 35).

O fato de a história ser vista como um trabalho de linguagem pode permitir ao pesquisador examinar os discursos hegemônicos do período da produção de uma obra ficcional para uma melhor análise da mesma. O contexto da produção da obra ficcional pode iluminar a nossa mente e nos ajudar a ter uma melhor compreensão do texto.

No romance de *Pepetela*, destaca-se, dentre outras coisas, a reconquista cultural de um povo que viveu a aventura súbita da dominação e a imposição de uma língua e costumes outros, bem como a perda de suas referências. Por conta disso, vemos, principalmente por parte de Ulume, a busca por matrizes míticas e a (re)sacralização do que o colonizador dessacralizou. Ao proceder dessa forma, Ulume nos conduz pelos caminhos do imaginário mítico de um povo com história e cultura próprias e dignas de consideração, fato que o leva, constantemente, a dialogar com a sua tradição, simbolizada pelo cágado velho, com o objetivo de reorganizar o mundo que, na sua mente, estava confuso, disperso e cruel:

Ulume olhava o seu mundo, tão pacífico na aparência, com as falas das mulheres em trabalho nas nakas, um ou outro movimento dum homem entrando ou saindo da aldeia, mas que se tornara num mundo cruel, cheio de surpresas desagradáveis. Ao ver lá de cima a ordem e a tranquilidade do verde casando com o amarelo, não podia crer que de repente tudo podia se transformar em fogo e gritos. Mas era assim agora e ele não podia fazer nada. Talvez o cágado pudesse explicar, se algum dia rompesse o mutismo da sua couraça. (PEPETELA, 2005, p. 46).

Ulume é um personagem no qual se concentram os conflitos e contradições atravessados pelo país. Ele espera reencontrar o seu espaço mítico no morro onde mora o cágado velho. Parece-nos que Pepetela escolheu um personagem do kimbo como protagonista da sua narrativa por este ter um olhar ainda não tão corrompido pelos eventos que marcaram o processo de guerra e transformações em Angola, bem como para revitalizar a tradição, visto que ela é um recurso relevante na construção da identidade do país. Diferentemente dele, Munakazi e outros jovens esperavam reencontrar o seu espaço mítico em Calpe, a cidade dos sonhos. Assim, Pepetela joga com a história e a ficção para abordar questões relacionadas à política, à ética e à cultura angolanas.

Até aqui, cremos ser importante reafirmarmos que a relação entre história e ficção, no contexto angolano, como acontece em outros contextos com história de colonização, vai além da simples expressão ficcional. Inocência Mata (2006) observa que é muito fácil um leitor da literatura africana chegar à conclusão de que essa literatura subvenciona os saberes proporcionados pelas Ciências Sociais e Humanas. Segundo a teórica,

Esse “funcionamento” extraliterário é potenciado pelo fato de, sendo estas sociedades eminentemente ágrafas e emergentes da situação colonial, e padecendo de um constrangimento que diz respeito ao facto de o homem africano continuar a ser objecto e raramente sujeito do conhecimento científico, este vai constituir-se também por via da observação do vivenciado e do experienciado, que é filtrado pelo sujeito interpretante.

Neste contexto, acabam os referenciais literários, em princípio apenas ficcionais, por enunciar problemáticas (políticas, ético-morais, socioculturais, ideológicas e económicas) que seriam mais adequadas no discurso científico *stritu senso*. Assim, a literatura, baralhando os “canónicos” eixos da dimensão prazerosa e gnosiológica, do prazer estético e da função sociocultural e histórica, vai além da sua “natureza” primária, a ficcionalidade. (MATA, 2006, p. 34, grifos da autora).

Concebe-se, assim, uma interligação do conhecimento com o prazer na significação das obras (MATA, 2006) e, dessa forma, vemos os elementos do contexto angolano sendo apresentados através dos temas propostos nas obras e nos formatos discursivos típicos do discurso histórico. Estamos diante de uma escrita que se questiona e se compromete tanto com a estética quanto com a

ideologia, algo que o próprio Pepetela não contrapõe, conforme podemos observar em sua fala transcrita abaixo:

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

Há evidentemente outros factores, até de ordem política, mas sem dúvida que a História tem peso nesse processo. E neste caso pode dizer-se que é ideológico considerar-se o passado como fonte de conhecimento do presente. (PEPETELA *apud* MATA, 2009, p. 194).

Pepetela é um escritor que, em sua narrativa, encena a história de Angola, um país que experimentou a violência desde cedo. Ao fazê-lo, reflete sobre os traços identitários do povo angolano, pois a intenção de retorno ao passado resulta da impossibilidade do homem de construir o presente e o futuro, sem recorrer à memória e ao passado. (MOTTA, 2010). Na escrita pepeteliana, o retorno ao passado de Angola traz, para o presente da nação, um passado dolorido, cheio de sofrimentos, mas que precisa ser revisitado de forma reflexiva para a construção do futuro dessa nação.

Pepetela é um dos grandes construtores desse espaço caracterizado por tantos conflitos, algo notável em *Parábola do cágado velho* que, segundo Inocência Mata (2009), “é um exercício de reflexão sobre a intolerância e a cultura de exclusão como um dos males que minam a terra angolana e gangrenam o espírito dos homens” (MATA, 2009, p. 193). Exercício este que lida com a releitura do passado para adequá-lo às exigências de um presente cheio de complexidade.

Numa reflexão sobre o resgate da memória de Angola pela literatura, Anna Maria Claus Motta (2010) afirma:

Partindo da força com que a literatura retoma a memória de tempos de guerra, é possível pensar que a sociedade angolana haja construído quatro amplos “tempos de memória” que estão presentes na história literária do país: a memória do tempo do antigamente, o anterior à invasão e à conquista portuguesa; a dos séculos de colonização, tempo de assimilação, mas também de intensas negociações sociais, culturais e linguísticas, que a literatura exhibe em vários momentos; a do período relacionado com o pós-independência, marcado pela guerra civil; por último, a do tempo presente recodificado pelos diferentes passados que se mostram, de forma significativa, em obras literárias mais recentes. Em muitas das obras literárias, há, por assim dizer, a confluência de lembranças de todos esses

tempos, as quais, evocadas e transformadas constante e fortemente no tempo atual, fomentam a produção literária e os esforços para que as tensões também se mostrem no uso da língua portuguesa, tornando a arte literária um importante veículo de cultura e de identidade. (MOTTA, 2010, p. 12, grifos da autora).

A partir das considerações de Motta, podemos afirmar que Pepetela, dizendo com Walter Benjamin, repensa, em sua narrativa, a história do povo Angolano a contrapelo (1994), buscando refletir sobre todo o processo violento que marca essa história em seus planos temporais e espaciais. Ele o faz através da ficção, dando voz a personagens simples que, na maioria das vezes, não conseguem entender os motivos da violência em todos os níveis que marca o seu mundo.

Em seu texto “Direito à literatura”, António Candido (2011) ressalta o papel importante da literatura para todo o ser humano. Segundo ele, a obra literária, como um objeto construído e, por isso, humanizador, nos possibilita viver dialeticamente os vários problemas sociais, pois luta virtualmente pelos direitos humanos. (CANDIDO, 2004). Para ressaltarmos o papel importante do romance, na medida em que ele se propõe contar a história dos simples e dos vencidos, trazemos uma afirmação do autor quando focaliza o segundo ângulo da relação entre literatura e direitos humanos: “A literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual.” (CANDIDO, 2004, p. 188).

Em seu texto “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin (1994) observa a necessidade de se olhar para a história através da simultaneidade de tempos que permite visualizar, além das narrativas dos vencedores, as ruínas ou as histórias dos vencidos. Colocando a questão de outra forma, podemos afirmar que a história, na perspectiva benjaminiana, se edifica sobre ruínas, constituídas essas pelas histórias dos vencidos, que são silenciadas pelo discurso histórico. Ao privilegiar a construção da história como ruínas, Benjamin nos mostra que grandes e pequenas histórias têm o seu espaço na construção da identidade coletiva, pois tudo o que já aconteceu é importante para a história. Numa perspectiva semelhante, Michel Pollak (1989) relaciona a memória individual às memórias subterrâneas, e atesta que estas, por fazerem parte dos grupos minoritários e dominados, se insurgem contra a Memória

oficial, isto é, a memória nacional, e possibilitam ao subalternizado falar e ter a capacidade de influenciar a memória coletiva (oficial), que tem um caráter uniformizador, destruidor e opressivo.

As perspectivas acima apresentadas fazem-se pertinentes para se pensar no diálogo que Pepetela propõe, por meio de sua narrativa, com a história de Angola. A partir desses pontos, podemos pensar em como ele, através da escrita literária, entendida como alegoria, busca um lugar para os esquecidos ou subalternizados de cada época, num movimento orientado tanto para o passado quanto para o futuro. (FAZZINI, 2013). Assim, na escrita pepeteliana, o passado enquanto memória, não sendo uma criação do nada (*ex nihilo*), participa da construção do futuro, que é também uma projeção de antigas esperanças. O passado é oferecido como lição ao presente. (CATROGA, 2001). Em seu trabalho metaficcional, Pepetela seleciona os dados: traz os tempos pré-coloniais como forma de contextualizar o que ele discute nas páginas seguintes do romance - a guerra civil. Parece-nos que o objetivo do escritor é mostrar como o passado tem seus efeitos no presente e pode ter implicações no futuro do país. Ele o faz por meio da memória, pois ela consegue ligar o que nós fomos, o que nós somos e o que nós seremos. (CATROGA, 2001).

## **2.2 *Eles explicaram e ninguém percebeu***

A escrita pepeteliana se volta para o passado com consciência histórica. Na sua representação das memórias do país, faz com que os olhos do leitor perpassem pela inevitável via dolorosa resultante da guerra civil pela qual Angola passou por quase trinta anos.

Assim, a obra de Pepetela apresenta alguns personagens capazes de atos brutais, levianos e imorais. As cenas em que os soldados estão em ação são quase sempre caracterizadas por brutalidades, ordens (termos no imperativo), desentendimentos e jogos psicológicos, embora, algumas vezes, eles cheguem calmos, considerando-se amigos dos filhos de alguns camponeses. Trazemos aqui novamente um trecho que já citamos no capítulo anterior para vermos, numa análise mais curta e um pouco diferente, como a escrita pepeteliana encena esses personagens:

[...] Apareceram soldados, quatro ao todo, pegaram no homem, empurraram-no para uma árvore, uma rajada atordoou os pássaros e as gentes. Enterrem-no, mandaram. E foram embora pelo caminho de onde vieram, sem mesmo beberem água. (PEPETELA, 2005, p. 28).

A ação dos soldados nessa cena é caracterizada por brutalidade e humilhação pública, culminando com a morte. Agem sem compaixão nem remorsos. O narrador mostra que eles são de poucas palavras e usam as armas e a linguagem como recursos de dominação. O ato de chegar e matar um homem à vista de todos, e ordenar “enterrem-no”, estabelece a relação de poder entre os soldados e os camponeses – uns mandam (os soldados) e outros obedecem (os camponeses).

Seus atos libertinos com as meninas da aldeia preocupavam tanto os moradores, “sobretudo os pais das raparigas, pois as cenas com estas tinham sido uma vergonha”, a ponto de o personagem protagonista se sentir aliviado por não ter filha: “Ainda bem que não temos filhas, disse uma noite Ulume para a mulher, à frente da fogueira”. (PEPETELA, 2005, p. 30). Segundo o narrador, quando os soldados voltavam para as suas bases, normalmente, levavam algumas meninas consigo e deixavam outras grávidas.

O narrador afirma ainda que eles chegavam exigindo alimentação. Os camponeses tentavam pedir explicações, mas eles “explicaram e ninguém percebeu” (PEPETELA, 2005, p. 29). O verbo “perceber” pode significar “entender”. À luz do contexto do romance, este verbo pode ser compreendido de três formas: 1) ninguém entendeu porque os camponeses, limitados intelectualmente, não compreenderam a linguagem dos soldados; 2) ninguém entendeu porque a justificativa dos soldados não foi clara o suficiente a ponto de ordenarem que vários animais fossem mortos para alimentá-los; e 3) ninguém entendeu porque não perceberam os motivos para a ação violenta dos soldados de exigirem alimentação, violarem as mulheres e os kimbos e expoliarem a população. O narrador vai desvelando para o leitor o perfil violento dos soldados enquanto exercem seus jogos autoritários e psicológicos que confundem os camponeses. Por exemplo, numa de suas invasões, eles “comeram, se deitaram com umas raparigas, dormiram” e no dia de voltarem para as suas bases militares, “levaram um cabrito de Mandé como multa de qualquer falta incompreensível.” (PEPETELA, 2005, p. 32). É importante notarmos o uso de duas

palavras: “qualquer” e “incompreensível”. Ambas fazem parte da estratégia narrativa que Pepetela adota para expor a condição de subjugação e desentendimento dos camponeses. O uso do pronome indefinido “qualquer” significa que foi cometida uma falta entre muitas que poderiam ser cometidas. O narrador não determina o tipo de falta. Isso deixa a entender que apenas os soldados sabiam por qual falta estavam levando o cabrito de Mandé, pois a falta é subjetiva, é vista do ponto de vista deles [os soldados]. Nem a população das aldeias, nem o próprio narrador sabem a qual falta se referem os soldados. Por isso, ela era incompreensível para os aldeãos, como também, principalmente, a atitude dos soldados o era.

O narrador revela também ao leitor uma outra forma de dominação dos soldados, que se dá por meio da linguagem, quando narra alguns pensamentos e lembranças de Ulume sobre o uso das palavras: “os antigos diziam as palavras eram tudo, eram força. Pode ser, no passado. Quando se usavam as palavras exactamente para se dizer o que se pensa e não como armas para confundir os outros”. (PEPETELA, 2005, p. 113). Este trecho faz parte de uma conversa entre Ulume e o seu filho mais novo, Kanda:

[...] Quando acabaram a refeição, Kanda e Zacaria continuaram a beber. E insistiram com Ulume para que o fizesse também. Resistiu, até porque a tal bebida não tinha bom gosto, preferia o sabor a queimado do kaporroto, que em outros sítios chamam caxipembe. Estava mais interessado em procurar uma ponte entre os dois irmãos desavindos.

- Porquê não vens lá ao kimbo para falar com o teu irmão? Assim ficas a saber o que te preocupa, ele próprio te diz o que pensa fazer.

- O pai está a me convidar para o kimbo? Eu tenho farda e arma, já esqueceu?

- Isso era então. Agora todos os soldados já descobriram o caminho do vale, também tu podes entrar.

Kanda abanou a cabeça. Acendeu um cigarro, fez sinal ao soldado para levar os pratos embora.

- Não, pai, eu não quero falar com o Luzolo. Nem quero ver a cara dele. O que eles fizeram, não vou esquecer assim tão facilmente. Primeiro têm de mostrar mesmo que estão arrependidos e isso vai demorar.

- Mas arrependido de que? - Perguntou Ulume. - Luzolo não está arrependido, nunca me disse que estava.

- O problema é exactamente esse, pai, eles não estão arrependidos, até acham que fizeram muito bem e nós é que somos os bandidos.

Ulume percebeu, as palavras não valiam nada naquele momento e para aquele caso. Os antigos diziam as palavras eram tudo, eram força. Pode ser, no passado. Quando se usavam as palavras exactamente para se dizer o

que se pensava e não como armas para confundir os outros. Para criar uma ponte entre Luzolo e Kanda não bastavam palavras, tinham mesmo de ser barrotes, troncos fortes e largos como os da mulemba ou mafumeira. E bem amarrados por cordas de mateba ou lianas. Aquela raiva toda ia alguma vez passar? Além dos troncos e das lianas, era preciso tempo, muito tempo. (PEPETELA, 2005, p. 112-113).

Foi durante as argumentações de Kanda que Ulume percebeu que a função das palavras havia sido modificada. Agora, elas serviam para o exercício do poder, oprimindo, assim, os que não tinham capacidade de manuseá-la. Dessa forma, Kanda subverte a função sagrada da palavra.

Para Amadou Ampâté Bâ (1980), falar de tradição no que se refere à história africana é fazer referência à tradição oral. E a tradição oral é de descendência divina, e sagrada no seu sentido ascendente. Portanto, para a tradição africana, a fala é um dom de Deus; ela tem um poder criador; rompe ou conserva a harmonia no homem e no mundo que o cerca, pois há uma ligação entre o homem e a palavra. Para essa tradição, há um aspecto religioso e sublime no uso da palavra, pois, como afirma Jan Vansina (1980), nas civilizações africanas, “quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas”. (VANSINA, 1980, p. 157).

Ulume sente que seu filho se distancia cada vez mais das tradições de seu povo. Em vez de usar a palavra na sua função de conservar e promover a harmonia no homem e no mundo que o rodeia, ele a usa para a destruição e separação das pessoas à sua volta.

A progressão do agir violento dos opressores surge na voz de Ulume quando afirma:

– Eles primeiro vêm com boas falas, pedem pouco. Depois voltam e pedem mais. Depois voltam e de voz grossa exigem mais. E depois levam tudo o que temos. Se não se puserem a dar tiros uns aos outros e a nos acertar à toa. (PEPETELA, 2005, p. 99).

Podemos observar que os soldados configuram-se como personagens violentos, sem culpa nem preocupação com as consequências de seus atos. O ato

de subjugar era, segundo eles, permitido em contextos de guerra. Dessa forma, eles não precisariam prestar contas de seus atos brutais.

Quando o assunto é violência, surgem perguntas do tipo: o que leva o homem a praticar atos cruéis? Ele é determinado pelo meio social ou é algo de sua essência? São perguntas que já foram e continuam sendo muito discutidas por pensadores de várias áreas do saber. Refletindo sobre essa força agressiva do homem que atravessa épocas, Jaime Ginzburg (2012) escreve:

Essa força poderia ser explicada tanto por um fundamento biológico, por nossa condição mamífera, animal, como por um componente espiritual – o pecado original, a inclinação para o mal, por exemplo (RICOEUR, 1988); ou uma agressividade inata, se quisermos pensar em termos psicológicos. (FREUD *apud* GINZBURG, 2012, p. 26-27).

Ginzburg olha para essas posições de forma crítica, entendendo que os atos violentos devem ser refletidos situacionalmente, ou seja, cada acontecimento deve ser analisado dentro de seu contexto para ver o que motiva determinados grupos ou determinadas pessoas a cometerem atos agressivos. Por isso, o trecho que complementa a citação acima afirma que “se assim fosse, seríamos constituídos de fato por uma base comum, disposta necessariamente a agredir e destruir.” (GINZBURG, 2012, p. 27). Cremos, entretanto, que o ponto de partida de Ginzburg – o de analisar cada acontecimento dentro de seu contexto histórico, ignorando a natureza decaída do homem – não resolveria completamente os problemas que suscitaram essas e outras perguntas, por ignorar algo que é intrínseco ao ser humano: a sua natureza inclinada para o mal ou o que ele chama de “base comum”, o pecado original. Poderíamos levar em conta o contexto histórico desses acontecimentos sem deixar de lado o contexto teológico ou psicológico da natureza humana.

Reconhecemos que muitos estudiosos preferem pensar que o homem é influenciado pela sociedade ou pelo meio em que vive. Por esse motivo, ele é levado a cometer certos atos brutais, pois a sociedade vive numa “cultura de violência”, justificariam eles. Isso pode ser parte da verdade, mas não cremos ser a verdade toda. Para além do caráter generalizador desse tipo de reflexão, pois faz com que o ator da violência se torne, de certa forma, vítima da sociedade, os que pensam

dessa forma lidam com uma difícil pergunta: Se o homem é influenciado pela sociedade, então quem influenciou a sociedade? Cremos, entretanto, que a causa da violência tem a ver com o mal que há no homem. As circunstâncias sociais apenas despertam isso nele. Por isso, levantam-se nações contra nações e irmãos contra irmãos, como se vê representado em *Parábola do cágado velho*.

Louis Berkhof (2009) observa que foi em Agostinho de Hipona que a doutrina do pecado original foi desenvolvida de forma completa. Para o filósofo e teólogo africano, a natureza física e moral do homem é totalmente corrompida pelo pecado de Adão, de tal forma que o homem não pode não pecar. Sabemos que esta é uma linha de pensamento praticamente rechaçada das academias nos dias atuais. Mas cremos ser importante reconhecermos a sua existência e aceitarmos que estamos diante de choques de cosmovisões.

Assim sendo, concordamos com pensadores como Paul Ricoeur (1988), Santo Agostinho (2015), João Calvino (2006), entre outros, que sustentam que essas atitudes cruéis devem ser fundamentadas, a priori, por uma componente espiritual (pecado original), mas sem deixarmos de considerar as circunstâncias contextuais de cada evento que envolve atos violentos. Pois, cada um desses aspectos é relevante na análise de textos que lidam com esse tema.

É interessante vermos que o romance de Pepetela começa com o mito da criação do mundo por Suku-Nzambi e dos homens que saíram da Grande Mãe Serpente. E, logo em seguida, depois de o narrador afirmar que a Terra, pela sua configuração, parecia estranha para Ulume, começa a descortinar a maldade dos homens que, por motivos egoístas, matavam-se uns aos outros. Isso nos faz lembrar do primeiro homicídio descrito na Bíblia em Gênesis 4.8-16. Depois da criação do mundo e de todos os seres vivos por Deus, descrito nos dois primeiros capítulos da *Bíblia*, Moisés, reconhecido como escritor desse livro, narra a queda do homem e, em seguida, surge a exteriorização da maldade humana no capítulo 4.8, por meio de um convite para a morte: “Disse Caim a Abel, seu irmão: Vamos ao campo. Estando eles no campo, sucedeu que se levantou Caim contra Abel, seu irmão, e o matou”. (GÊNESIS, 4, 8)

Direta ou indiretamente, esse tipo de discussão pode ser vista no romance *Parábola do cágado velho*. Em sua análise sobre esta obra, Lêda Moraes da Silva

(2007) ressalta o fato de os moradores da aldeia expressarem sua insatisfação pelas atrocidades da guerra, mas que no espaço familiar verificava-se uma certa brutalidade. Ela usa o exemplo do pai de Munakazi, que resolvia as questões batendo na mulher: “Ele teve de arrumar a questão com algumas bofetadas na mulher e assim se tornou feliz.” (PEPETELA, 2005, p. 87). Fundamentada nos argumentos de Antonio Negri, que entende que o momento original da violência é o do colonizador ao dominar e explorar o colonizado, ela justifica os atos violentos dos moradores da aldeia como uma “resposta do colonizado à violência original.” (SILVA, 2007, p. 77).

Parece-nos, no entanto, que essa análise não se harmoniza com o romance, pois “nesta terra sempre passaram guerras.” (PEPETELA, 2005, p. 13). Se formos falar em violência original no sentido pretendido por Lêda Moraes, então deveríamos localizar essa violência no tribalismo, entre os próprios filhos da terra, quando o colonizador ainda não os havia dominado nem explorado. Isso mostra que a violência sempre fez parte da história do povo angolano. O colonizador não é a causa primária da brutalidade dos moradores da aldeia. Parece-nos que tanto a violência do pai de Munakazi quanto as guerras descritas no romance, evidenciam o mal que está no homem de demonstrar a sua força e de dominar o mais fraco – a imposição do poder. Este aparenta ser o maior problema de muitos países africanos: seus líderes continuam subjugando o povo e tentam justificar seus atos com os acontecimentos históricos da época colonial.

### **2.3 Quem ganhou com esta guerra?**

Em um debate promovido pela TV Zimbo (2016), uma rede televisiva angolana, os convidados procuravam discutir sobre “O ambiente de negócios em tempo de crise”. Apesar da difícil crise mundial que tem afetado profundamente vários países, Angola se encontra num estágio muito crítico. Entre tantas classes atingidas, os empresários e os estudantes que estão no exterior parecem ser os que mais sofrem, porque o governo desabilitou todos os meios de envio de dinheiro para fora do país e muitos deles ficam até mesmo sem alimento e luz elétrica. Na tentativa de justificar esses e os vários problemas no país, um dos convidados,

representante do partido no poder, afirma que os problemas relacionados à má funcionalidade estrutural têm a ver com “um problema histórico que o país viveu”. É importante deixarmos claro que não negamos os problemas históricos. Negamos uma tendência de se atribuir quase toda a culpa de qualquer crise aos problemas históricos quando os líderes do presente precisam responder pelos problemas atuais do país. A nosso ver, essa perspectiva, que não leva em conta a relação dialética entre o passado e o presente, pode resultar em demonstração de força e poder sobre a população simples e indefesa.

Uma cena do romance nos chama atenção por retratar, em alguma medida, essa situação da qual estamos tratando. Ulume foi chamado por seu filho Kanda para ir ao quartel, a fim de terem uma conversa. A descrição da chegada de Ulume pelo narrador revela o poder de Kanda:

Chegou a meio do dia ao quartel, lhe deixaram entrar logo que revelou a sua identidade, e lá estava o filho Kanda, todo bem fardado, com símbolos de comando a brilhar nos ombros e nos olhos, aqueles olhos que desde pequeno entravam nas pessoas e as incomodavam porque nunca se baixavam. (PEPETELA, 2005, p. 109).

A retratação de Kanda associa o personagem com uma imagem do homem africano consumido pelo desejo de poder.

Apesar de muita violência, de muitas perdas, de muitas dores e da desistência em tentar compreender os motivos da guerra, algumas perguntas ainda incomodavam Ulume. São perguntas que, aparentemente, não mudariam mais nada no curso da história do país encenado na narrativa, mas que provocam reflexões importantes que podem levar à reflexão sobre a necessidade de evitar mais guerras no futuro:

[...] Mas havia uma pergunta que perfurava a cabeça e resolveu fazê-la a Kanda:

- Tu sempre foste esperto, por isso podes me explicar. Quem ganhou com esta guerra? Tu talvez tenhas ganho, pelo menos parece pelo aspecto. O teu irmão não tem nada. Quem ganhou, eu não sei. Quem perdeu, isso eu sei, fomos nós todos.

Kanda baixou pela primeira vez os olhos. O osso da garganta mexeu, como se tentasse engolir qualquer coisa. Embaraçado, sem resposta, o seu

Kanda? Claro que haveria de encontrar qualquer coisa para responder, mas precisaria de tempo. (PEPETELA, 2005, p. 113).

Ulume, sendo um homem simples, poderia até não compreender o porquê da guerra, mas sabia dos prejuízos que ela causou ao seu povo. Tanto Ulume quanto Kanda e toda a população das aldeias precisarão de tempo para que as feridas possam cicatrizar, caso isso seja possível. É com esses temas que Pepetela procura lidar.

Entre tantos espaços de discussão, a literatura, o romance em especial, se configura como um espaço onde esses temas ganham novas possibilidades de reflexão, devido às formas como a violência é representada por meio da linguagem. Isso porque a literatura resulta de um trabalho estético e ético, que nos permite observar suas configurações e suas consequências traumáticas ao longo dos tempos. Seligmann-Silva caminha nessa linha ao argumentar que, diante das dificuldades de se narrar as crises traumáticas, a literatura, claramente comprometida com a imaginação, é chamada “para prestar-lhe serviço”. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70, 72). Para o autor, o campo jurídico, com a sua defesa da singularidade literal dos eventos, não acolhe as narrativas de trauma/violência por tentar romper com o simbólico. Por isso, ele defende que a literatura proporcionaria os meios para narrar o trauma e a violência. (SELIGMANN-SILVA, 2008).

#### **2.4 *Essas são as novidades da nossa desgraça***

Talvez por isso, na narrativa de Pepetela o retrato da história revisitada seja catastrófico. Nela os personagens estão constantemente em “choque”, o que faz com que estejam sempre se deslocando em busca de paz e tranquilidade, pois a guerra impera ao longo da narrativa. Podemos ver isso no trecho abaixo:

Apesar da tristeza de Munakazi não ter engravidado, o ano lhes correu bem. Nenhum exército se aproximou da zona, parecia até a guerra tinha se esquecido deles, o que restou das galinhas deu muitos ovos e a capoeira tinha agora vinte bichos. [...] Para tanto bastava que ninguém se lembrasse da existência dela. (PEPETELA, 2005, p. 63).

Notemos que o narrador, embora na terceira pessoa, não consegue se distanciar o bastante dos personagens e expõe para nós, numa perspectiva de cumplicidade com elas, a angústia em que estas viviam. Ele afirma que um ano bom para o povo da aldeia é um ano sem guerras; é um ano em que nenhum exército se aproxima, o que possibilitaria a abundância na produção. Mas, ao mesmo tempo, ele parece salienta que as personagens vivem na tensão de poderem ser descobertas e, mais uma vez, terem saqueados e devastados todos os seus bens. O autor constrói personagens que traduzem as tensões vividas nos espaços em que se encontram, decorrente da situação de guerra em que vive o país. O amor entre Munakazi e Ulume e a inimizade entre os dois filhos de Ulume com Muari, Luzolo e Kanda, alegorizam tanto uma história marcada por ódios ancestrais, quanto a guerra civil travada pela UNITA e pelo MPLA, após a independência de Angola.

Ao chegarmos quase ao final do nosso segundo capítulo, não poderíamos deixar de nos aprofundar um pouco mais na análise do comportamento do narrador diante desse contexto de violência em que os camponeses se encontram, e que, a nosso ver, explicam a forma enigmática como o texto se constrói.

A escrita de Pepetela se constrói por meio de uma polifonia de vozes. Temos, inicialmente, um narrador que, conforme falamos anteriormente, se insinua em terceira pessoa, mas conta com uma sensação de proximidade do relato que faz com que o leitor note que há uma cumplicidade do narrador com aquilo que ele narra. Ele é cúmplice dos acontecimentos e se solidariza com os personagens. Como leitores, não nos sentimos distanciados, porque, para além da poeticidade do texto, determinadas interlocuções parecem ser para o leitor. As indagações de Ulume, o leitor quase que as recebe como sendo também para si. Observemos como a voz do narrador se funde com a dos personagens no trecho abaixo:

Primeiro os pais de Munakazi, ansiosos por contarem as suas desgraças, porque disso se tratava, se soubermos que no mês passado vieram os soldados, primeiro perguntaram onde estão as pessoas do vosso kimbo velho, ao que dissemos não sabemos, depois ficaram aí, comeram a nossa comida, levaram algumas galinhas e cabritos e o nosso filho Elavoko, veja lá, aquela criança ainda tão pequena, que se não dava para combater já podia ao menos carregar as munições, foi o que eles disseram, aiué o meu filho ué. A irmã mais nova de Munakazi se safou porque ainda não tinha chegado dum kimbo onde fora visitar o tio. Senão lhe tinham levado, já está

em idade de casar, com as maminhas assim espetadas, lhe levavam mesmo ou a violavam aí no capim. Os outros irmãos eram miúdos demais, lhes deixaram. Essas são as novidades da nossa desgraça. (PEPETELA, 2005, p. 82-83).

Essa polifonia de vozes na voz do narrador pode ser uma forma de justificar a própria parábola. Pois, como veremos no capítulo seguinte, essa narrativa se propõe como uma história que está sendo contada para um grupo ou coletividade, característica da parábola.

Ao longo da narrativa, principalmente nas situações de violência encenadas na obra, o narrador parece apenas jogar os fatos. Nesses momentos, ele não avalia, não analisa, e nem julga os acontecimentos, porque, aparentemente, ele também sofre os fatos. Observemos como ele narra, de forma sintética, as várias invasões de vários grupos diferentes e a angústia do povo, que, mesmo sem querer, era obrigado a alimentar tais grupos:

Outra vez apareceu um grupo de oito. Não conheciam Luzolo, nem outro nome da aldeia. Galinhas foram mortas, porque o exigiram, tinham fome e o povo devia participar da guerra, alimentando os soldados. Explicaram e ninguém percebeu. E outro grupo. E outro. Até que um dia chegou o mais numeroso de todos e trazia um recado de Kanda, que estava bem e pedia que os alimentassem durante dois dias. A Muari não os largava, perguntando por Kanda. Foi preciso matar um bezerro para alimentar tanta gente durante dois dias. Os celeiros ficaram quase vazios de farinha. Toda a aldeia participou, mas já não com a boa vontade anterior. Ulume ouviu mesmo Mande refilar, se não estivéssemos perto das colheitas íamos passar fome. (PEPETELA, 2005, p. 29).

O narrador traz vários tipos de imagens nesse trecho. Elas permitem que o leitor veja, sinta, ouça e experimente o passado com os seus sentidos. Pela imagem visual, o leitor vê as cenas com os olhos de sua mente: os vários grupos entrando e saindo da aldeia, as galinhas sendo mortas, a preocupação e aproximação de Muari com o último grupo, os celeiros vazios de farinha e a participação maciça da aldeia. Pela imagem auditiva, o leitor, ainda que de forma implícita, ouve o barulho da chegada dos grupos e as ordens para que fossem alimentados; o barulho dos animais sendo mortos; as tentativas de explicações por parte dos soldados e os murmúrios do povo, pois não mais participa com boa vontade, e ainda, ouve, de forma mais explícita, Mande a refilar. Pela imagem tátil – que, segundo Richard L.

Pratt Jr (2004), pode ser exterior: “a experiência de se tocar coisas fora de nós mesmos e sentir sua textura, peso ou temperatura”, ou interior: “uma sensação que se volta para dentro: o batimento do coração, a respiração, tensão, relaxamento, dor e prazer” (PRATT JR., 2004, p. 204) –, o leitor é colocado diante de imagens tangíveis que denunciam os horrores da cena: a dor de terem que trabalhar em submissão involuntária a vários grupos, a dor de não perceberem as explicações, o desespero dos animais que eram mortos e da possibilidade da população ficar sem comida. Pela imagem olfativa, o leitor é despertado para os cheiros associados a circunstâncias, ações e personagens: o cheiro dos soldados, que devia ser diferente dos camponeses, o cheiro dos animais mortos e o bom cheiro já da comida preparada, o cheiro do próprio ambiente rural da aldeia. Pela imagem gustativa, o leitor, numa experiência imaginária, é levado a saborear os pratos da época: o funji com galinha e com bezerro. Richard L. Pratt Jr. afirma que “imagens visual, auditiva, tátil, olfativa e gustativa compreendem facetas essenciais da representação de cenas.” (PRATT JR., 2004, p. 206).

O grau de cumplicidade do narrador com os personagens apresentados nota-se, assim, por sua proximidade com eles. Em outros momentos, parece que ele pode respirar, ou que os personagens podem respirar. Só então ele consegue emitir alguma consideração sobre os fatos. Em certos momentos, o narrador começa a contar uma cena, de repente para de contar para fazer uma consideração ou um julgamento, e só depois disso retoma a contação. Observemos: o narrador passa a contar uma cena afirmando que “Os soldados falaram bem, não fizeram muita confusão, comeram sem grandes exigências”. Em seguida, ele introduz um comentário seu: “Também é verdade que lhes deram o melhor que tinham, era inútil esconder a riqueza do vale e falta de hospitalidade só gera invejas e rancores”. Por fim, retoma a cena e passa a narrar: “Se despediram com muitos agradecimentos e gestos de amizade”. (PEPETELA, 2005, p. 98).

Em seu texto “Literatura, violência e melancolia”, Jaime Ginzburg chama a atenção dos pesquisadores para a importância das relações entre os elementos do texto e o seu contexto de composição na análise e interpretação de um texto literário. Nesse sentido, ele observa que as figuras de linguagem, nomeadamente hipérbole e elipse, são de suma importância na análise e interpretação das cenas de violência, pois

Imagens de excesso [hipérboles] são muito comuns em cenas de agressão, como procedimentos de intensificação. Elipses aparecem frequentemente em cenas após um ato de violência, sugerindo que foi invadido um terreno aquém do verbal, em que o que está sendo vivido não pode ser expresso adequadamente por palavras. (GINZBURG, 2012, p. 29-30).

Podemos notar o uso da linguagem metafórica no trecho seguinte: “O mundo era de fogo e ódio. As palavras eram balas disparadas ao futuro de cada um”. (PEPETELA, 2005, p. 52). Esse trecho deixa evidente o uso da hipérbole por parte do narrador ao tentar verbalizar as transformações que aconteceram na vida dos camponeses e o horror e incertezas das suas vidas futuras.

Por meio dessas estratégias narrativas, o narrador expõe para nós os dramas da população camponesa. Durante os ataques dos soldados, os moradores se refugiavam nos arredores da aldeia. Quando voltavam, era quase um ritual lamentarem pelos familiares e amigos mortos e capturados, só depois vasculhavam e faziam as contas dos danos pessoais e materiais que sofreram. Porém, conforme a intensidade da violência, eles passam a adotar comportamentos diferentes. Uns se limitavam a procurar nas capoeiras, para ver se restara alguma criação, enquanto que outros se limitavam a procurar os instrumentos de reconstrução para darem sequência ao ciclo de reconstruções: “A longa experiência de Ulume indicava que os soldados tinham partido todos e que havia pela frente mais um ciclo de reconstrução”. (PEPETELA, 2005, p. 101).

Assim, no momento em que narrador e personagens parecem “passivos” diante dos acontecimentos, observamos o impacto da violência sobre os sujeitos, que os faz perder a reação. Observemos, a título de exemplo, a cena em que Muari sofreu violência física por parte de um soldado: em uma das invasões de um dos grupos, Muari, mulher de Ulume, foi agredida fisicamente. Ulume, voltando de uma viagem, encontrou a aldeia devastada e a mulher, triste. Rapidamente, perguntou o que havia acontecido. É interessante notarmos que Muari não consegue expressar adequadamente o que acontecera, ela respondeu: “- Me deu com arma aqui – e apontou as costas. – Um miúdo, um amigo do meu filho Luzolo me bateu”. Em seguida, o narrador afirma: “As lágrimas corriam pelas faces enrugadas da Muari.” (PEPETELA, 2005, p. 68). A primeira coisa que podemos observar é que Muari usa

dois recursos para expressar a sua dor: a fala e o gesto. A dificuldade de verbalizar por completo o que havia acontecido com ela obrigou-a a usar o movimento das mãos para apontar onde havia sido batida. Em segundo lugar, podemos observar que não é Muari quem nos informa que foi batida nas costas. É o narrador que medeia sua fala para que os fatos sejam conhecidos pelo leitor. Em terceiro e último lugar, podemos observar que Muari dá uma resposta curta e, depois, se lamenta porque foi um amigo de seu filho que lhe bateu. Ela não consegue expressar verbalmente tamanha dor que sentia naquele momento, senão pelas lágrimas que corriam pelas faces. Quando Muari diz “Um miúdo, um amigo do meu filho Luzolo me bateu”, ela desloca a ênfase dessa cena, do ato violento (a agressão física), para a pessoa que praticou tal ato (um amigo de seu filho). É importante enfatizarmos esse deslocamento, pois Muari vê que até as tradições de sua cultura estão sendo violentadas. No passado, nenhum filho tocava na mãe de um amigo, pois mãe de amigo era mãe de todos, e devia ser respeitada. Mas o mundo não era mais o mesmo, e suas lágrimas escorreram nas suas faces, enquanto Ulume era consumido por “um mar de dor”. (PEPETELA, 2005, p. 68).

E parece que as conversas no njango e nas rodas à volta da fogueira só acontecem quando as coisas estão calmas, depois que os soldados abandonam a aldeia, como podemos observar numa reunião depois de um ataque em que foram dizimados muitos moradores e vários animais foram levados:

Discutiram no njango durante muito tempo se deviam mudar a aldeia. Alguns achavam sim, vamos mais para dentro, onde haja água. Este é um lugar de passagem, com muitos caminhos, até os carros podem chegar, vêm sempre nos incomodar. Ou o inimigo ou o não inimigo. Outros, como Ulume, queriam ficar. E a Muari disse daqui não saio, os meus filhos podem aparecer e depois não me encontram [...] O marido de Chisole também ficava, como ia avançar pelas montanhas com duas crianças? E se Chisole [sua mulher] voltasse? Alguns mais não abandonavam o kimbo. No entanto, a maioria decidiu ir embora. (PEPETELA, 2005, p. 36-37).

Essa oscilação da perspectiva narrativa no romance acompanha de perto os personagens e as situações de violência encenadas e permite ao leitor observar as formas como a narrativa vai lidando com as situações traumáticas causadas pelas guerras.

Portanto, como afirma a teórica Linda Hutcheon (1991), falando da quarta maneira de narrar o passado, a metaficção historiográfica identifica no passado causas para o que veio posteriormente, e também averigua o processo pelo qual essas causas começaram a produzir seus efeitos aos poucos. Podemos ver essas causas e efeitos por meio da alegoria na sequência do relato de toda uma história do país em *Parábola do cão velho*.

### 3 A PARÁBOLA DO CÁGADO VELHO

Começaremos o nosso terceiro capítulo com os dois trechos que nos permitirão desenvolver muitos pontos que comporão essa parte do nosso trabalho:

Um dia ela [Muari] foi atrás dele e ficou escondida a observar mesmo no alto do morro. Viu o cágado atravessar à frente do marido, beber água no nascimento do regato, atravessar de novo à frente de Ulume para regressar à gruta. Viu Ulume se levantar para ir beber água no regato e depois ficar estranhamente parado. Daquele sítio não dava para ver a cara dele, mas a rigidez do tronco e do pescoço lhe fez adivinhar que algo anormal passava. Só não percebeu que o mundo tinha parado nesse momento. (PEPETELA, 2005, p. 58).

Foi então que Ulume resolveu visitar o cágado. Levou um fanel para a viagem, preparado pela Muari, e um saquito camuflado com fuba de milho. Saiu de madrugada. Chegou ao kimbo velho a meio da tarde, pouco antes do momento em que o cágado aparecia para beber. O cágado saiu da gruta, ia a passar por ele quando Ulume o cumprimentou, vês que vim te visitar como prometi? E trouxe fuba de milho, a primeira feita no kimbo, que vou deixar à entrada da tua gruta, espero que gostes. Esse primeiro milho é a prova do meu respeito por ti, mais velho. Gostaria de falar mais contigo, mas não dá jeito porque não respondes. E tens tanta coisa para me ensinar. O tempo que Ulume levou a exprimir estes pensamentos em voz alta foi também o da perna no ar, pois o cágado velho só poisou o pé quando o homem acabou de falar. E olhava para ele, como escutando as suas palavras. Depois foi beber água no regato, tempo que Ulume aproveitou para despejar a fuba à entrada da gruta, como uma primícia dada aos deuses ou aos espíritos dos anciãos. O cágado voltou a passar por ele e ficou a comer a fuba, o que seria bom presságio se tratasse com espíritos. Ulume bebeu água e desceu do morro... (PEPETELA 2005, p. 80).

Há, no romance, mais de 10 referências a Ulume visitando o cágado velho no seu lugar de habitação, que ficava em um morro. Parece que toda a narrativa vai sendo costurada a partir desses encontros, fazendo com que o leitor os tome, pelas palavras envolventes de Pepetela, como meio para fazer a travessia de sua narrativa. E podemos levantar, a partir desses trechos, uma série de perguntas que nos ajudarão a refletir sobre esse texto canônico e enigmático que é a Parábola: Qual é o significado desses encontros? Por que Ulume tem essa necessidade de visitar e observar o cágado? Por que essa observação de Ulume acontece na obra? Por que o narrador coloca essa situação para o leitor? O que o cágado significa? Essa significação pode ser universalizada? Qual é o significado da paragem do tempo? Como compreender as “conversas” entre Ulume e o cágado velho? Muitas

dessas perguntas nos remetem realmente aos enigmas que a narrativa propõe para o leitor.

### **3.1 *E olhava para ele, como escutando as suas palavras***

O cágado em si é um núcleo básico e temático que se projeta no texto, a partir do qual Pepetela conta a obra toda. Quando Ulume observa o cágado, ele o projeta, comparando-o com a sua história tão tensa e angustiante, mas de muita luta e resistência. As repetidas visitas de Ulume ao cágado podem ser motivadas por aquilo que o cágado simboliza. Na segunda seção do nosso trabalho já mostramos que o cágado simboliza o tempo e a sabedoria ancestral. Para além disso, é possível, através do próprio romance e da análise das características do cágado, percebermos que este animal simboliza também a longevidade, a paciência, a proteção, a ordem cósmica e o Universo, pelo seu casco duro e redondo como o céu na parte superior e plano como a terra na parte inferior.

Se pensarmos no cágado significando o mundo, a narrativa nos apresenta o mundo dentro do mundo. Há nesse momento uma projeção de um mundo sobre o outro, pois Ulume tenta entender o seu mundo pela observação do cágado/mundo. Isso porque o espaço de Ulume é marcado por guerras, como temos explorado até aqui. E Ulume não entende o porquê de uma guerra atrás da outra; o porquê de tanta fome desde os tempos anteriores: “Há sempre um tempo antes do tempo, não é? Como a fome, sempre anterior a si própria”. (PEPETELA, 2005, p. 15). Como vimos anteriormente, ele tenta buscar respostas sobre os motivos de tanta guerra e sofrimentos entre seus filhos, mas ninguém lhe responde satisfatoriamente. Assim, ele busca esse entendimento em alguma outra referência que não seja esse mundo humano no qual vive. Ele o busca, então, no cágado velho, mergulhando numa profunda angústia devido aos gestos enigmáticos com os quais o animal lhe responde: “O tempo que Ulume levou a exprimir estes pensamentos em voz alta foi também o da perna no ar, pois o cágado velho só poisou o pé quando o homem acabou de falar. E olhava para ele, como escutando as suas palavras.” O certo é que nunca saberemos o que significam os gestos do cágado. Mas quando nos voltamos para o personagem Ulume, percebemos que os gestos do cágado geram

nele uma dupla sensação: a de uma inquietação aparentemente insolúvel, pois o cágado não responde a suas perguntas, apesar de Ulume chamá-lo de “mais velho”, expressão de respeito dirigida a um homem de idade/ancião; e a de desejo de desvendar o enigma que o cágado significa para ele.

É muito significativo o deslocamento do cágado da gruta para o regato. Seus trajetos são feitos de forma lenta: ele sai da gruta, vai até ao lago, bebe a água do regato e volta, tudo num processo muito lento. E é isso que Ulume observa. Todos os movimentos do cágado velho são necessários para a sua sobrevivência. Não é fácil para ele, pois é demorado e, mesmo tendo um casco duro, necessário para sua proteção, ele fica exposto aos perigos da guerra e de predadores. No entanto, se ele não fizer essa travessia, não sobrevive. Quando um cágado sente a aproximação de um predador ou pressente algum tipo de perigo põe a cauda, a cabeça e as patas dentro do casco, conservando-se inerte, como se estivesse morto. Mas sua interação com Ulume parece ser de cumplicidade, pois ele mantém os pés e a cabeça fora enquanto Ulume fala para ele.

O próprio gesto de respeito de Ulume pelo cágado, expresso pela visita e pela fuba de milho que leva para alimentar o cágado, nos revela a necessidade de Ulume encontrar referências para si nos encontros com o animal. O cágado não necessitava do sustento de Ulume. Mas Ulume leva a fuba por causa da necessidade que ele mesmo tem de sustentar o cágado, ou de lhe render homenagens. Para isso, atravessa o campo, cheio de minas e soldados armados. Assim é a vida: por mais arriscada que seja, para sobrevivermos, precisamos fazer travessias na esperança de encontrarmos algum sentido para a sobrevivência.

Ulume costumava observar o cágado no final do dia, no crepúsculo. O crepúsculo é o momento em que vemos os últimos raios solares do dia; é o fim de uma travessia e o início de outra, pois o dia atravessa para a noite. Parece-nos que todas as referências que Ulume busca dizem respeito a suas dúvidas sobre como fazer a sua própria travessia. Por isso, não encontrando respostas nos seus relacionamentos com as pessoas, ele as busca na natureza.

Nesse sentido, o cágado configura-se como um animal que, sendo enigmático, traz-nos ensinamentos preciosos sobre a vida, como o faz a parábola. Segundo Kenneth E. Bailey (1989), Simon J. Kistemaker (1992) e Koichi Sanoki (2013), as

parábolas são discursos figurativos que têm o objetivo de expressar alguns princípios ou verdades relacionadas a algumas áreas da vida ou da natureza humana.

Quando falamos sobre parábola é inevitável não nos lembrarmos das parábolas de Jesus no Novo Testamento. Um dos maiores pesquisadores sobre esse assunto é Kenneth E. Bailey, que viveu no contexto árabe cristão do Oriente Médio durante cerca de trinta anos. Bailey traz uma observação de um dos mais influentes intérpretes de parábola do século XX sobre o significado dessa palavra:

Esta palavra (parábola) pode significar, na linguagem comum do judaísmo pós-bíblico, sem que se recorra a uma classificação formal, formas figurativas de linguagem de todos os tipos: parábola, símile, alegoria, fábula, provérbio, revelação apocalíptica, enigma, símbolo, pseudônimo, pessoa fictícia, exemplo, tema, argumento, apologia, refutação, anedota. (JEREMIAS *apud* BAILEY, 1989, p. 13).

Apesar dessa significação abrangente do termo parábola, Simon Kistemaker percebe uma diferença na estrutura das parábolas de Jesus em relação a outros significados descritos acima por Joachin Jeremias. Veremos em particular a diferença que ele estabelece entre alegoria e parábola, numa comparação entre *O peregrino*, uma representação alegórica do caminhar de um cristão pela vida, escrito por John Bunyan, e as parábolas de Jesus. O autor constata que no texto alegórico de John Bunyan

Os nomes e as circunstâncias encontrados no livro representam a realidade. Cada fato, cada característica ou afirmação são simbólicos e devem ser interpretados ponto a ponto em seu significado real para que possam ser corretamente entendidos. Uma parábola, por sua vez, é fiel à vida e ensina, geralmente, apenas uma verdade básica. Em suas parábolas, Jesus usou muitas metáforas, como por exemplo, um rei, servos e virgens, mas estas nunca se afastaram da realidade. Não estão nunca relacionadas com um mundo de fantasia ou ficção. São histórias e exemplos tirados do mundo em que Jesus vivia e transmitem uma verdade espiritual, através da comparação. (KISTEMAKER, 1992, 17).

Quanto à sua forma na evidência de seu estilo, as parábolas constituem-se de um tipo textual narrativo em sua extensão (CERQUEIRA; TOGA, 2013), e ocorrem frequentemente como “peça dentro de peça” (BAILEY, 1989, p. 16). Elas são

narrativas extremamente breves, podendo ser consideradas uma narrativa de segundo grau, por se encontrarem no meio de uma arena discursiva. Observemos, a título de exemplo, a parábola em Lucas 7.36-50:

<sup>36</sup> Convidou-o um dos fariseus para que fosse jantar com ele. Jesus, entrando na casa do fariseu, tomou lugar à mesa. <sup>37</sup> E eis que uma mulher da cidade, pecadora, sabendo que ele estava à mesa na casa do fariseu, levou um vaso de alabastro com unguento; <sup>38</sup> e, estando por detrás, aos seus pés, chorando, regava-os com suas lágrimas e os enxugava com os próprios cabelos; e beijava-lhe os pés e os ungiu com o unguento. <sup>39</sup> Ao ver isto, o fariseu que o convidara disse consigo mesmo: Se este fora profeta, bem saberia quem e qual é a mulher que lhe tocou, porque é pecadora. <sup>40</sup> Dirigiu-se Jesus ao fariseu e lhe disse: Simão, uma coisa tenho a dizer-te. Ele respondeu: Dize-a, Mestre. <sup>41</sup> *Certo credor tinha dois devedores: um lhe devia quinhentos denários, e o outro, cinquenta.* <sup>42</sup> *Não tendo nenhum dos dois com que pagar, perdoou-lhes a ambos. Qual deles, portanto, o amará mais?* <sup>43</sup> Respondeu-lhe Simão: Suponho que aquele a quem mais perdoou. Replicou-lhe: Julgaste bem. <sup>44</sup> E, voltando-se para a mulher, disse a Simão: Vês esta mulher? Entrei em tua casa, e não me deste água para os pés; esta, porém, regou os meus pés com lágrimas e os enxugou com os seus cabelos. <sup>45</sup> Não me deste ósculo; ela, entretanto, desde que entrei não cessa de me beijar os pés. <sup>46</sup> Não me ungiu a cabeça com óleo, mas esta, com bálsamo, ungiu os meus pés. <sup>47</sup> Por isso, te digo: perdoados lhe são os seus muitos pecados, porque ela muito amou; mas aquele a quem pouco se perdoa, pouco ama. <sup>48</sup> Então, disse à mulher: Perdoados são os teus pecados. <sup>49</sup> Os que estavam com ele à mesa começaram a dizer entre si: Quem é este que até perdoa pecados? <sup>50</sup> Mas Jesus disse à mulher: A tua fé te salvou; vai-te em paz. (LUCAS 7.36-50, grifo nosso).

Nota-se que a parábola que Jesus pronuncia nesse texto está entremeada em um diálogo teológico. A parábola propriamente dita ocorre nos versículos 41 e 42, bem no centro do diálogo entre Jesus e Simão, o fariseu. O narrador conduz o leitor até o diálogo entre os dois. No final, Jesus, de forma retórica, leva Simão a entender a lição de vida que aquela parábola transmite. Ele fez isso ao retomar o próprio discurso de Simão para defender um ponto de vista e ensinar uma lição que dificilmente um fariseu aceitaria, por se considerarem sempre melhores que os outros.

As parábolas de Jesus funcionam em, pelo menos, seis tipos de formatos: parábola em um diálogo teológico; parábola em um evento narrativo; parábola em uma história de milagre; parábola em uma coleção topical; parábola em um poema;

e parábola sozinha (BAILEY, 1989). A parábola em Lucas 7.36-50 é um exemplo de parábola em um evento narrativo.

A arte de elaborar e contar parábolas não é apenas desenvolvida por Jesus nas Escrituras. Os rabinos também contavam parábolas. Eles começavam normalmente com uma pergunta: “A que se assemelha?” em seguida, contavam a parábola. Vejamos:

A que se assemelha? A um homem que estava viajando pela estrada, quando encontrou um lobo. Conseguiu escapar dele e seguiu adiante, relatando aos outros seu encontro com o lobo. Então, ele encontrou um leão e escapou dele; e seguiu adiante, contando a todos o encontro com o leão. A seguir, ele encontrou uma cobra e escapou dela. Após esse acontecimento, ele se esqueceu dos dois anteriores e prosseguiu contando o caso da cobra. Assim também é Israel: as últimas dificuldades o fazem esquecer as primeiras. (HUNTER *apud* KISTEMAKER, 1992, p. 18).

Apesar de algumas semelhanças verificáveis entre as parábolas de Jesus e as dos antigos rabinos dos dois primeiros séculos da era cristã, principalmente na forma, ambos divergem na finalidade última da parábola: as parábolas dos rabinos procuram explicar ou elucidar doutrinas, a Lei Mosaica ou algum versículo das Escrituras Sagradas. Jesus, por outro lado, busca ensinar novas verdades para uma sociedade mergulhada no legalismo. (KISTEMAKER, 1992).

Entretanto, é importante frisarmos que o ensino por meio de parábolas acontece desde os tempos do Antigo Testamento e no período clássico (sec. VI a IV a.C.). Aliana Georgia C. Cerqueira e Vânia Lúcia M. Torga (2013) afirmam que

na visão aristotélica, o conceito de parábola remete ao desenvolvimento de um raciocínio através de ilustrações criadas, que podem ser irônicas ou não, para argumentar e persuadir a respeito de um determinado ponto de vista sobre diversos temas. (CERQUEIRA; TORGA, 2013, p. 5).

Em seu romance, Pepetela se utiliza de um gênero canônico, a parábola, mas parece subvertê-lo, pois seu texto é mais filosófico. *Parábola do cágado velho* fala para o ser humano, lembra-o de sua condição, sem que seu texto esteja repleto de um didatismo moralizante, como são as parábolas de Jesus e as dos rabinos, que trazem a noção clara do bem e do mal. Podemos ter vários ensinamentos no

romance de Pepetela, característica da parábola, mas sua ênfase encontra-se na estrutura narrativa que o compõe, característica do romance. Dessa forma, *Parábola do cágado velho* constitui-se como um texto híbrido na sua estrutura. Isso acontece não apenas pelos argumentos que acabamos de apresentar, mas também pelo fato de o cágado, que é parte constituinte da estrutura narrativa, ser um elemento enigmático no romance que pode simbolizar a parábola. A escrita de Pepetela, portanto, vai-se desvelando de forma híbrida diante do leitor.

Além disso, sendo a parábola uma alegoria, o texto em si pode ser uma parábola, pois Pepetela procura propor uma reflexão sobre a condição dos angolanos para os seus leitores. Ele exemplifica isso na narrativa através da observação que Ulume faz do cágado. E, ao mesmo tempo, podemos dizer que temos parábolas dentro de uma narrativa maior, que é o romance. É uma relação cíclica. Toda vez que o narrador conta sobre a relação de Ulume com o cágado, bem como os deslocamentos do cágado, ele está contando do cágado, apesar de ele contar do ponto de vista de Ulume, que o observa.

Diferentemente das parábolas de Jesus, que apresentam uma estrutura específica, *Parábola do cágado velho* oscila, de forma híbrida, entre o romance, a parábola, a fábula e a alegoria na representação dos conflitos histórico-sociais vividos por Angola:

Como a parábola, é protagonizado por seres humanos e veicula uma lição metafórica e hermética, acessível apenas aos iniciados; como fábula, passa um ensinamento, apresentando uma personagem do reino animal – o cágado velho, símbolo do saber e do tempo angolanos; como a alegoria, opera com uma linguagem sobredeterminada, encobridora de outra. (SECCO, 1997, p. 256).

A história de Ulume também pode ser pensada como uma parábola por ser uma história enigmática, que gera reflexão, pois ela também contém a observação do cágado. É uma história que se constrói também na narrativa, na observação do próprio cágado e do que ele é.

Por ser parábola, talvez caiba um sentido universalizante do mundo ocidental em *Parábola do cágado velho*. É provável que Pepetela esteja querendo alcançar o universal, pois o tema é universal: as guerras e suas consequências. Assim,

podemos conceber a parábola proposta por Pepetela como uma estratégia de enfrentamento da realidade traumática do ser humano angolano e do mundo, como afirma Inocência Mata (2003): “Através de construções simbólicas, alegóricas e de conteúdo insólito, intenta-se recuperar o sentido da realidade.”. (MATA, 2003, p. 69). Este recurso a uma escrita enigmática compõe as marcas da pós-colonialidade literária na escrita pepeteliana.

O léxico Hebraico, Aramaico e Grego de Strong define enigma (do hebraico *chiydah*) como questão difícil, parábola, dito ou questão enigmática, palavra ou questão perplexa, expressão obscura (STRONG, 2005). Para Terezinha Taborda Moreira (2005), “o núcleo angustiante do enigma é, pois, um falar encoberto, ou um discurso que deve passar das suas trevas metafóricas, ambivalentes ou ambíguas, à clareza dialética e à aquisição sapiencial”. (MOREIRA, 2005, p. 199). Apesar da afirmação da autora estar mais relacionada ao enigma como provérbio, é perfeitamente possível notarmos esse falar encoberto no romance de Pepetela ao lidar com a condição humana. É isso que faz com que o enigma vá além de uma simples composição bem elaborada, pois põe em jogo a própria existência. (MOREIRA, 2005). cremos, portanto, que uma das razões porque o texto de Pepetela compõe-se de enigmas seja o fato de estar a lidar com questões filosóficas relacionadas à existência do ser humano: sua origem, o propósito de sua existência no presente e as (in)certezas sobre o futuro. Ele expressa isso logo no começo do romance, por meio de uma invocação.

O romance começa com uma invocação que termina com uma indagação. Mas essa não apela aos deuses para auxiliarem o artista em sua criação. (SECCO, 1998). Clama, pelo contrário, para Suku-Nzambi, aquele que criou todos os mundos. Mas “a obra de Suku-Nzambi parecia esquecida de viver” (PEPETELA, 2005, p. 7):

Suku-Nzambi criou aquele mundo. Aquele e outros, todos os mundos.

Suku-Nzambi, cansado, se pôs a dormir. E os homens saíram da Grande Mãe Serpente, a que engole a própria cauda.

Feti, o primeiro, no Centro foi gerado pela serpente de água e da água saiu. Nambalisita, no Sul, do ovo saiu partindo a própria casca. Namutu e Samutu, os dois gémeos de sexo diferente, pais dos homens do país da lunda, da serpente mãe diretamente saíram.

A obra de Suku-Nzambi estava completa. Mas nunca se interessou por ela. E a obra de Suku-Nzambi parecia esquecida de viver

Até hoje os homens, parados, atônitos, estão à espera de Suku-Nzambi. Aprenderão um dia a viver? Ou aquilo que vão fazendo, gerar filhos e mais filhos. Produzir comida para outros, se matarem por desígnios insondáveis, sempre à espera da palavra salvadora de Suku-Nzambi, aquilo mesmo é vida? (PEPETELA, 2005, p. 7).

A cena parece introduzir o que a narrativa toda vai abordar. A voz narrativa deixa evidente o sofrimento de um povo que está abandonado pelo seu criador – Suku-Zambi – e instiga as consciências das pessoas a não esperarem pela sua palavra salvadora, mas a despertarem para mudarem o curso de sua história; instiga-os, também, a que aprendam a viver por si mesmos e que tenham palavras próprias, que possam dirigir suas vidas. Parece que a voz narrativa procura quebrar a submissão e o silêncio dos homens, traçando, para eles, o caminho da autonomia.

### **3.2 *Era uma mensagem que o homem não sabia interpretar***

*Parábola do cágado velho* encena, assim, os sofrimentos e silêncios de homens e mulheres comuns, do povo angolano, na forma enigmática como o texto se constrói: nos silêncios; no fato de os personagens não entenderem o que se passa ao seu redor; no fato de esse entendimento não aparecer tão lúcido ao narrador; no fato de os personagens tentarem criar um espaço onde possam falar; no fato de eles irem silenciando ao longo da narrativa. Toda a enunciação se articula por essa construção do texto, orientando-se, principalmente, pelo desentendimento que povoa a narrativa.

Esse desentendimento surge através da própria estrutura da parábola, em especial, através de uma das funções da parábola apresentadas por John Stott (2007), quando fala das parábolas de Jesus: “[...] elas ocultavam a verdade e a revelavam ao mesmo tempo, uma vez que ‘vendo, eles não vêem e, ouvindo, não ouvem nem entendem’ (Mt 13.13)”. (STOTT, 2007, p. 183, grifos do autor). Surge, também, da necessidade de lidar com um real que é difícil de dizer; com o fato de que esse real está envolvido com uma situação traumática que necessita que se busquem formas de se contar. E ainda, surge como resposta possível à pergunta que a teórica Spyvak faz em seu texto *Pode o subalterno falar?* (2010)

Ulume não consegue entender as súbitas e incoerentes decisões dos filhos.

No princípio pensou que era apenas um passeio, todos os jovens queriam conhecer Calpe, íman que os atraía mais que um dourado favo de mel. Passou tempo e Luzolo nunca mais apareceu. Notícias chegaram dizendo que agora era soldado. Kanda barafustou, burro, estúpido, falava pelos cantos como se um cazumbi tivesse entrado nele, dava murros na parede, vejam o que fez o vosso primogénito, o preferido. Injusto como todos os jovens. Luzolo não era o preferido, naquela casa não havia preferidos. Quis dizer isso a Kanda, mas depois achou, deixa ficar, aquele rebelde não merecia resposta.

Perdeu o segundo filho, da mesma maneira que o primeiro. Kanda entrou no carro, adeus gente, levou apenas um saquito com as suas coisas. Chegou mais tarde o mujimbo anunciando que se tornara soldado. Porque ficara Kanda tão zangado ao saber que Luzolo entrara num exército, se agora fazia o mesmo? Ulume decididamente não entendia os jovens. (PEPETELA, 2005, p. 24, 25).

Os personagens não conseguem entender o porquê dos conflitos entre os dois irmãos. E se antes

[...] estava preocupado, agora se aproximava da aflição, não só porque os filhos favam de coisas que ele desconhecia por completo, mas por se enfrentarem nitidamente. E com raiva inequívoca. Que conversas terríveis eram essas que podiam levar os dois irmãos, antes sempre amigos, irmãos de sangue e de mukanda, a se olharem de maneira tão raivosa? (PEPETELA, 2005, p. 18).

[...] o que levava a Muari a dizer que não entendia, vocês eram tão ligados, sempre um com o outro, sempre um a defender o outro, porquê agora assim, se nem aceitas beber isso só porque foi o teu irmão que mandou, e ele não acredita que queres viver aqui conosco só porque o disseste, porquê essa desconfiança, essa raiva que destrói a minha alegria de saber os meus filhos vivos e perto um do outro? (PEPETELA, 2005, p. 115, 116).

Os personagens não suportam a desagregação familiar. Eles passam por um momento histórico conturbado e, para solucionar esses conflitos, tentam, através do passado, redimensionar os fatos que eles testemunham. Por este motivo, faz-se imprescindível a observação da passagem do cágado.

Verifica-se, entretanto, que a própria observação do cágado provoca um desentendimento em Ulume. Na véspera da mudança para outra aldeia, Ulume foi ao morro se despedir do cágado velho e, mais uma vez, ele é afetado pela indecifrável mensagem que o cágado lhe envia:

E aconteceu mesmo, não foi produto da imaginação, o cágado ficou de perna no ar sem dar o passo seguinte e virou a cabeça para ele. Ficou muito tempo a contemplar Ulume, depois voltou a poisar o pé no chão e continuou o seu caminho para a fonte. Era uma mensagem que o homem não sabia interpretar. (PEPETELA, 2005, p. 76).

As mudanças no comportamento dos jovens constituem-se também como uma incógnita e, conseqüentemente, motivo de estranhamento e aversão, pois a atitude dos jovens contraria os costumes ancestrais quanto ao relacionamento dos Jovens com os mais velhos: “Era diferente do combinado no quartel e Ulume não compreendeu a súbita mudança de Zacaria. Manifestou a sua estranheza.” (PEPETELA, 2005, p. 114).

Os motivos das “guerras incompreensíveis” (PEPETELA, 2005, p. 46) também fazem com que os personagens vivam em angústia, pois “tinham dado explicações sobre a guerra que travavam, mas ninguém percebera bem.” (PEPETELA, 2005, p. 29). E também ficam sem entender o interminável processo das guerras que assolam a população. Por isso, Ulume recorre a dois jovens que participavam efetivamente das guerrilhas para encontrar respostas quanto ao término desse violento processo:

- Mas não disseste que está a acabar? - disse Ulume.

Zacaria sorriu. Ajeitou melhor a lenha na fogueira e logo as chamas lhe lambeiram o rosto, iluminando o ar de menino que cresceu.

- Está e não está. Às vezes parece vai acabar, rebenta ainda com mais força. O que eu disse foi que nesta zona agora está um pouco mais calmo, é só o que disse. Mas pode aumentar de repente, nunca se sabe. (PEPETELA, 2005, p. 92).

Quando tenta buscar respostas junto a seu filho Luzolo, elas surgem, de novo, incompreensivelmente. Sua resposta sugere que nada e nem ninguém pode explicar o processo tão bárbaro que o país atravessa:

Luzolo tentava explicar, mas ele próprio sabia que não se faria entender completamente, por isso até parecia Mário a gaguejar. Que havia paz, sim, mas tudo podia acontecer e até quando havia paz? Melhor seria dizer que não havia guerra. (PEPETELA, 2005, p. 106).

Esses desentendimentos revelam a marginalização dos camponeses e salientam a afonia dos personagens na narrativa. Neste ponto, vemos algumas semelhanças com as parábolas de Jesus, pois o desentendimento provocado pelas parábolas gerava a afonia até mesmo dos seus discípulos que, ocasionalmente, solicitavam explicações da parte do Mestre. Depois de proferir uma parábola, “Então, lhe disse Pedro: Explica-nos a parábola. Jesus, porém, disse: Também vós não entendeis ainda?” (MATEUS, 15.15,16). Perguntado pelos discípulos sobre o propósito de falar com os fariseus por parábolas, Jesus responde com uma profecia do Antigo testamento pronunciada pelo profeta Isaías: “Ovireis com os ouvidos e de nenhum modo entenderéis; vereis com os olhos e de nenhum modo perceberéis.” (MATEUS, 13. 14). Todavia, podemos verificar duas diferenças básicas nas parábolas de Jesus em relação à narrativa de Pepetela: 1) não havia a representação de um grupo marginalizado no contexto em que as parábolas de Jesus eram proferidas, até porque os fariseus não eram subalternizados, e sim doutores da Lei; e 2) os discípulos (e, às vezes, os outros ouvintes, inclusive os fariseus) tinham o Mestre para responder suas perguntas de forma clara. O mesmo não acontece com os personagens de *Parábola do cágado velho*.

Por essa razão, a escrita de Pepetela encena personagens que vão sendo silenciados. O silêncio deve-se ao fato de serem tiradas dos personagens as possibilidades de entender e de falar, por meio de sua submissão a um processo de violência que, em si, é tão opressivo, que foge de sua compreensão, ao ponto de fazer com que eles se calem ao longo da narrativa. Eles, gradativamente, vão silenciando diante dos opressores, impossibilitados de questionar e de entender a situação toda: “Ulume [...] tinha decidido não tentar perceber, era quase um ponto de princípio”. (PEPETELA, 2005, p. 108).

O dicionário Caldas Aulete define silêncio (do latim silentium) como:

1. Ausência de som ou barulho.
2. Estado de quem permanece calado.
3. Privação, voluntária ou não, de qualquer tipo de comunicação escrita ou oral.
4. Abstenção de publicar ou de comentar o que é geralmente sabido.
- 5.

Mutismo, taciturnidade. 6. Estado de tranquilidade, calma, paz. 7. Mistério, sigilo, segredo.<sup>1</sup>

Susan Sontag (2015) afirma que “a arte de nosso tempo é ruidosa, com apelos ao silêncio” (SONTAG, 2015, p. 19). E observa ainda que “O ‘silêncio’ nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: [logo] é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio.” (SONTAG, 2015, p. 18). A autora salienta a abertura dialética do texto e afirma que o silêncio é “uma forma de discurso [...] e um elemento em diálogo.” (SONTAG, 2015, p. 18).

Em *Parábola do cágado velho*, Pepetela parece tentar produzir sentido a partir de um olhar sobre o silêncio, principalmente sobre o longo silêncio da tradição. Ulume, em especial, chama nossa atenção. É através dele que o narrador nos coloca diante da situação de silenciamento à qual os personagens vão sendo relegados, resultante de todas as incertezas e dúvidas com que se deparam ao longo do romance. O narrador investiga a interioridade de Ulume e traz para nós os seus pensamentos e sentimentos. Ao fazê-lo, divide conosco as angústias profundas que Ulume sente. Ulume é um sujeito que não entende como as pessoas são facilmente levadas pelos movimentos políticos e pelas grandes decisões que surgem de Calpe, a cidade dos sonhos. Daí suas tentativas de conseguir explicações junto ao Cágado velho. E ninguém chega para explicar-lhe o que se passava. Sua falta de entendimento também resulta do fato de ele ser um sujeito que vive na área rural. Ele está acostumado com outro tempo e com outras formas de medição e ocupação do espaço. Essas são as suas certezas, porque elas estão relacionadas às suas referências tradicionais, às referências de sua aldeia. Ulume não demonstra capacidade de refletir e definir algo fora de suas referências. Por isso, ele recorre ao Cágado velho para tentar redimensionar seu tempo presente pela tradição ancestral.

Depois da assolação do Vale da Paz, o narrador nos informa acerca de dois casais que restaram na aldeia: Muari e Ulume, Mário Gago e sua mulher muda. Parece-nos que a presença do gago, que vê a sua vontade de contar uma estória aniquilada por gaguejar demais, e da muda, que pode usar os outros sentidos, mas

---

<sup>1</sup> Disponível em : <http://www.aulete.com.br/sil%C3%A9ncio>. Acesso em 24 de outubro de 2016.

não pode expressar verbalmente o que sente, mimetizam a história desses camponeses, que sofrem silenciosamente, sem encontrar razão para a violência da guerra.

O esforço feito por Mário para gaguejar qualquer história parecia ter aniquilado para sempre a sua vontade de contar qualquer coisa [...]

Muitas vezes Ulume se interrogava nessas ocasiões, mas que sentido tem isto tudo? Sabia ninguém ia responder, o Mário pela sua limitação que o impedia de grandes explicações ou discussões, a mulher muda por estado natural, e a Muari porque há muito deixara de procurar um sentido ao sofrimento. (PEPETELA, 2005, p. 104).

Os silêncios surgem de várias formas e por vários motivos específicos na narrativa. Ulume, por exemplo, é obrigado a ficar em silêncio pela possibilidade de não ser compreendido. Seu silêncio, mais do que uma simples evidência de subjugação, parece ser um recurso por meio do qual ele resiste ao sequestro de sua subjetividade. Podemos observar esses silenciamentos em vários momentos na narrativa, mas delimitamos aqui quatro momentos específicos.

O primeiro momento foi quando um grupo de soldados tomou a aldeia por alguns dias e colocou oito soldados para vigiarem a possível chegada dos inimigos.

E Ulume foi proibido de subir ao morro à tarde, onde um dos oito ficava sempre de sentinela. Pela primeira vez na sua vida alguém o despojara do cume do morro. Ainda tentou protestar junto do que parecia ser o chefe. Este olhou-o com desprezo e o que vais fazer lá acima? Nem foi capaz de dizer era um hábito, uma necessidade imperiosa. Pelos olhos do rapaz percebeu que ele nunca entenderia. (PEPETELA, 2005, p. 30).

Um segundo momento foi quando se discutia a possibilidade de se mudar para outra aldeia. Muari, entretanto, relutava: “- daqui eu não saio mais”. Em seguida, o narrador afirma que “Ulume não deu a sua opinião sobre o eventual abandono do lugar” (PEPETELA, 2005, p. 109), embora quisesse ir para a outra aldeia.

O terceiro momento se dá durante uma conversa, no quartel, entre ele e seu filho Kanda. Este tentava convencer Ulume de que foi o inimigo que, com suas armas, arrasou a aldeia. Mas Ulume, embora sem concordar, não quis contrariar o filho: “Ulume ia a dizer não foi só o inimigo, qualquer que ele fosse, a arrasar o vale,

para haver guerra é preciso ter dois exércitos. Mas para quê entrar nesse tipo de discussão?”. (PEPETELA, 2005, p. 110).

E o último momento é quando Ulume volta do quartel levando consigo uma garrafa de uísque oferecida por Kanda. Ao chegar à aldeia, passou a contar “os mujimbos da sua viagem” e a possibilidade de hospedar Zacaria, que fora recebido com reprovação por parte de Luzolo, seu filho mais velho. Diante desse comportamento insurgente, para quem tem costumes bem definidos sobre a liderança dos pais (e mais velhos como um todo) e a submissão dos filhos, Ulume permanece no seu mutismo, e é através da intervenção do narrador que nos apercebemos de sua reação contrária: “Ulume esteve para dizer, tu não tinhas que aceitar nada, ele era meu convidado, que mania vocês têm, lá porque pegaram em armas, já dão ordens até na casa dos pais, mas preferiu calar.” (PEPETELA, 2005, p. 115).

Os silêncios surgem ainda numa manifestação reversa da natureza durante uma experiência de morte:

Estranha morte. Não ouvia tiros, nem gritos, nem explosões, então a morte é isso, esse silêncio num céu brilhante, esse parar da vida como naquele instante da tarde, como agora que é meio da tarde, em que tudo fica extático e ele em cima do morro olhando o seu mundo. O silêncio persistia. (PEPETELA, 2005, p. 34).

Num comportamento incomum das aves, depois de um ataque à aldeia: “Mesmo o amanhecer foi diferente, pois os galos estranhamente não cantaram.” (PEPETELA, 2005, p. 35).

Numa experiência de perda na guerra: “O marido de Chisole só abanava a cabeça, sem dizer palavras.” (PEPETELA, 2005, p. 36).

Nos momentos de transformações culturais em que se constatam mudanças de costumes: “Uma filha seguindo a tradição diria apenas e em voz muito baixa, o pai é que sabe, pensou Ulume. E foi então que o silêncio lhe pesou na cabeça” (PEPETELA, 2005, p. 40). Ainda no contexto da mesma conversa o narrador afirma:

Ulume respeitou o silêncio perturbado dela. Os costumes ensinavam como tratar casos semelhantes. E nesta estória não se seguiam os costumes, desde o princípio. Estava tudo a seguir ao contrário, como o namorar uma rapariga, coisa que ele nunca fizera com a Muari [...] Agia por puro instinto, inovando perante as lacunas da tradição. (PEPETELA, 2005, p. 44).

Nota-se que em alguns momentos dessa conversa entre Ulume e Munakazi o silêncio se instaura claramente em ambos.

Surgem também no e por causa do mutismo de seres que poderiam ajudar na solução dos problemas dos camponeses, tais como: O cágado velho e Suku-Nzambi já mencionados anteriormente e, agora, o velho Kandala, um feiticeiro muito respeitado pela população:

Kandala dormiu na cubata que antes era de Luzolo e Kanda, a qual foi arranjada para a ocasião. Mas não abriu a boca depois de comer, nem mesmo à frente da fogueira onde os quatro se acocoraram à espera da hora do sono. O que Ulume considerou uma pena, teria muita coisa a aprender com aquela sumidade que tanto do mundo e da tradição sabia. (PEPETELA, 2005, p. 61).

Diante de reações brutas às propostas de mudança que podem afastar uma jovem do seu grande sonho de conhecer Calpe:

Munakazi recomeçou a bater furiosamente o funji, todos notaram. Ela terminou e quase atirou a panela para o meio deles. Cortou o tomate e a cebola com modos bruscos, também atirou a vasilha para o meio deles. O silêncio dos outros acompanhava a ira adivinhada na rapariga. (PEPETELA, 2005, p. 71).

Mas esse silêncio é sentido intensamente em dois momentos específicos na vida de Ulume. Primeiramente quando está diante de Munakazi, a jovem antes envolvida na teia de suas palavras, mas que agora o envolve, de forma sublime, no poder de sua sedução:

A presença de Munakazi era demasiado forte, como se soltasse cheiros, inundava tudo, mesmo as flores rosa-violeta do jacarandá empalideciam. E ele não tinha coragem de enfrentar presença tão imponente. O Mundo, esse, tinha parado há muito. (PEPETELA, 2005, p. 51).

E o segundo momento é o da paragem do tempo quando está no morro onde vive o cágado velho, cena que se repete em vários momentos na narrativa:

Neste quadro familiar, algo faz a terra se afigurar de repente estranha. É um momento especial a meio da tarde em que tudo parece parar. O vento não agita as palmas, as aves suspendem seus cantos, o sol brilha num azul profundo sem fulgurações. Até o restolhar dos insectos deixa de ser ouvido. Como se a vida ficasse em suspenso, só, na luminosidade dum céu enxuto. Um instante apenas. E nem sempre acontece. O tempo precisa de estar limpo, de preferência depois de uma chuvada, a Lua tem de aparecer apesar do sol, e no peito deve ter a angústia da espera.

Todos os dias sobe ao morro mais próximo, senta nas pedras a fumar o cachimbo que ele próprio talhou em madeira dura, e espera. A passagem do cágado velho, mais velho que ele pois já lá estava quando nasceu, e o momento da paragem do tempo. É um momento doloroso, pelo medo do estranho. Apesar das décadas passadas desde a primeira vez. Mas também é um instante de beleza, pois vê o mundo parado a seus pés. Como se um gesto fosse importante, essencial, mudando a ordem das coisas. Odeia e ama esse instante e dele não pode escapar. (PEPETELA, 2005, p. 9, 10).

Estamos diante de uma escrita com muita poeticidade e de uma manifestação epifânica que provoca um sentimento paradoxal no personagem, pois presencia um momento que contraria os princípios básicos e gerais que costumam orientar o pensamento humano quanto ao funcionamento da natureza. Podemos chamar esse momento de “silêncio da epifania”. Na esteira de Kovadloff, Terezinha Taborda Moreira (2016) afirma que “o silêncio da epifania é aquele da significação excedida que, com sua irreduzível complexidade, ‘subtrai o homem do solo petrificado do óbvio: o liberta’” (KOVADLOFF *apud* MOREIRA, 2016, p. 3).

É neste contexto que se instaura um silêncio que gera um sentimento antagônico em Ulume. Por isso, ele acha esse momento “doloroso” e “belo”. E é por esse motivo também que ele “odeia e ama esse instante”, mesmo acontecendo em uma habitação distanciada da palavra.

A paragem do tempo, um dos enigmas do texto, é encenada de forma subjetiva no romance. É a partir da observação do cágado velho que Ulume pode suspender o tempo para ponderar sobre o passado, presente e futuro, sobre a tradição e a modernidade. Não é uma paragem literal. O texto nos remete a uma realidade. E na realidade o tempo não para no sentido cronológico e linear que

caracteriza a medição de tempo ocidental. Esses povos rurais têm outra forma de medir o tempo. Uma das maneiras de se mensurar o tempo no contexto da narrativa é pelas guerras. Esse momento incerto é que faz com que o tempo pare na relação de Ulume com o cágado. É por esse motivo também que ele precisa voltar ao cágado de vez em quando, como se ele estivesse buscando outras referências para compreender o tempo. Portanto, é a sensação de Ulume que o narrador traz para o leitor na encenação da paragem do tempo. O que leva o personagem a ter essa sensação são as circunstâncias que colocam em perigo tanto a sua existência quanto a existência de seu povo e de suas tradições:

A meio da tarde, no cimo do morro, esperando a paragem do tempo, com mais angústia que o habitual, percebeu. Há muito se anunciavam maus presságios, ele não os soubera ler, apenas pressentir. Daí esse arfar no peito espantoso. Olhou na direção de Calpe. Sabia, ela estava lá, a cidade que para muitos era de sonho e a ele trazia apenas temor. A distância era grande, nem um ruído nem uma ténue coluna de fumo a indicavam. Mas ela estava lá, a dois ou três dias de marcha, ele sabia. Nunca tivera curiosidade de a conhecer, sempre a sentia como um perigo longínquo. Agora o perigo estava mais perto, cada vez mais perto. (PEPETELA, 2005, p. 25).

A escrita pepeteliana lida com a noção de busca por sentido da vida tanto numa perspectiva ocidental quanto africana. cremos que ela cruza as duas perspectivas. E o fato de fazer essa articulação não significa que ela abra mão de um saber africano. Pelo contrário, apesar de alguns considerarem a escrita como um ato traiçoeiro na transmissão dos saberes africanos, por alegarem que a sociedade africana é modulada pela tradição oral, os romancistas modernos, de forma híbrida, resgatam a riqueza do patrimônio etnográfico e os valores tradicionais “do repósito oral para os ficcionalizar” (MATA, 2015, p. 89), reinventando, dessa forma, os fios das histórias. Inocência Mata afirma que

Na literatura angolana, por exemplo, procede-se à reencenação crítica da tradição ou entretecem-se saberes de proveniências várias, mormente do mundo rural, para revitalizar a nação que se tem manifestado apenas pelo saber da letra, enquanto o da voz (e seus corolários), pode dizer-se, continua subalternizado. (MATA, 2015, p. 90).

E Laura Padilha (2011) recorda-nos da existência de uma relação estreita entre oralidade e escrita no projeto estético dos escritores angolanos. Para a autora,

O moderno texto ficcional angolano situa-se, desse modo, em uma outra margem – jamais passível de ser confundida com periferia; margem plena de significação, construída como um lugar outro, interseccional e liminar, situado entre voz e letra. (PADILHA, 2011, p. 26).

É desta forma que as tradições angolanas entram na modernidade pela literatura. “Muitas outras obras das literaturas africanas em português atestariam essa dialogia intertextual entre a tradição e o cânone literário ‘ocidental’, em termos de forma e de sua matéria.” (MATA, 2015, p. 89).

Reconhecemos as dificuldades em torno da expressão “tradição”, apresentadas pelos estudiosos dos saberes africanos Paulin J. Hountondji, Obarè Bagodo entre outros. Segundo Obarè Bagodo (2012), O adjetivo “tradicional” é apresentado em oposição a “modernidade” e “veicula a ideia obscura de um corte radical entre o antigo e o novo” (HOUNTONDJI *apud* BAGODO, 2012, p. 53). Assim sendo, o autor prefere a expressão “saberes-fazer endógenos”, por transmitir a ideia da possibilidade de atualização dos saberes africanos bem como o dinamismo de acordo com o tempo e o espaço em que se inserem. Ao usarmos a expressão “tradição”, não o fazemos apenas em oposição a “modernidade”. Pelo contrário, tomamos essa expressão também no sentido que lhe é atribuído por Ria Lamaire quando “chama a atenção para o termo, que denota originalmente uma atividade incessante, uma procura, invenção e reinvenção contínuas” (LAMAIRE *apud* MOREIRA, 2015, p. 16), pois essa significação parece se assemelhar com a que os autores acima descritos atribuem a essa palavra. Por isso, aceitando as mudanças que eram promovidas e, ao mesmo tempo, preservando os costumes da tradição ancestral, “[Ulume] agia por puro instinto, inovando perante as lacunas da tradição.” (PEPETELA, 2005, p. 44).

Ulume entende que é necessário inovar perante a tradição para que a própria tradição se mantenha viva, algo que ele fez para que o desejo dos ancestrais, que lhe fora predito na explosão da granada, se cumprisse. Pois “Como podia então

desprezar ou mesmo só ignorar o sinal evidente que a granada lhe deu?” (PEPETELA, 2005, p. 12).

O episódio da explosão da granada é outro enigma com o qual Ulume e o leitor têm que lidar:

Mas sucedeu a cena da granada, como um aviso dos antepassados. A granada vinha no ar e ele deitado no meio do talude. A granada caiu a dois metros. Placado ao solo, encostou a cabeça na terra e pensou vou morrer. Não havia tempo para o medo. Olhou o céu azul pela última vez e então a imagem de Munakazi se recortou, nítida, na luminosidade do dia. Uma saudade imensa, saudade do que não acontecera. Ouviu a explosão, mais nada, mas continuou a ver Munakazi sorrindo para ele e lhe segredando porque não me procuraste, seria tua. E sofreu a perda definitiva de Munakazi. Nada sentia no corpo, não tinha sensações, só a saudade era dolorosa. (PEPETELA, 2005, p. 11-12).

Entretanto, nesse episódio não havia a angústia da espera, pois o amor figurado no rosto de Munakazi era a resposta desse enigma: “Os olhos não eram dum velho debochado desejando uma virgem. Nos olhos dele apenas havia um grande amor.” (PEPETELA, 2005, p. 39).

Ao comentar sobre essa cena, Carmen Lucia T. R. Secco (1997) afirma:

Uma outra alegoria presente na narrativa, a da granada, assinala grandes desequilíbrios a acontecerem na história de vida do protagonista e na de sua aldeia. Aviso dos antepassados, a explosão traz a Ulume a revelação de um novo amor: por Munakazi, uma jovem quase da idade de seus filhos. Os pés convergentes da moça o atraem de forma arrebatadora. Munakazi representa o novo, a modernidade, o erotismo de que Ulume precisa para rejuvenescer. Entretanto, carrega uma misteriosa melancolia nos olhos, que vem avivar em Ulume o sentimento de perigo já há algum tempo pressentido no ar. (SECCO, 1997, p. 258).

A narrativa de Pepetela representa Ulume relacionando-o à estátua do pensador tchokue: “Munakazi não podia desprender os olhos da figura angulosa, ao mesmo tempo arredondada pela posição de segurar os joelhos com os braços e a cabeça para o interior dos ombros, como a estátua tchokue do pensador.” (PEPETELA, 2005, p. 62). Essa estátua é um dos símbolos da cultura nacional de Angola. Segundo a Agência Angola Press (ANGOP),

Ela representa a figura de um ancião que pode ser uma mulher ou um homem. Concebida simetricamente, com a face ligeiramente inclinada para baixo, exprime um subjectivismo intencional porque, em Angola, os idosos ocupam um estatuto privilegiado. Os mais velhos representam a sabedoria, a experiência de longos anos e o conhecimento dos segredos da vida.<sup>2</sup>

Pepetela articula essa representação com as construções do feminino na narrativa. Os pés convergentes de Munakazi entrelaçavam o corpo do mais velho Ulume, que se via impossibilitado de escapar dessa rede de teia tecida pela beleza da jovem:

Os pés dela o atraíram. Ela sentava de joelhos unidos, mas um pé olhando o outro, os dedos grandes levantados. Dos pés subiu para os olhos iluminados pelo clarão da fogueira, grandes olhos melancólicos de antílope. As maçãs do rosto ligeiramente salientes, os lábios carnudos bem desenhados. Era bela, Munakazi. (PEPETELA, 2005, p. 11).

Mas a representação dessa bela jovem, que fazia com que Ulume perdesse a respiração e ficasse com o coração atabalhado, muda de aspecto depois de sua fuga para Calpe e o consequente fracasso que determinou a sua volta ao kimbo.

No momento em que Ulume acabara de deitar a água por cima da cabeça e se arrepiava com o frio, o vulto se descolou do rochedo, ensaiou dois passos trémulos para baixo. A Muari parou de varrer, para contemplar aquela suspeita de mulher que tomou o carreiro de entrada do kimbo. Um esqueleto desgrenhado e andrajoso, um cazumbi sem dúvida. A Muari já estava velha e muito já tinha visto, por isso não deu o grito histérico que muito homem e mulher dariam ao serem confrontados com um espírito descarnado como aquele. Ficou calada, com a vassoura fortemente apertada na mão. Ulume se sacudiu todo e esfregou a cara nas mãos para a secar, quando viu o vulto avançando pelo carreiro da entrada. Tiritou, mas podia ser por causa do frio daquela manhã de planalto. Também podia ser por outra coisa, pois o vulto ouviu perfeitamente o queixume incontrolável solto pela boca dele, Munakazi.

[...] Munakazi tinha os olhos no chão, e para lá também apontou as mãos quando disse:

- Voltei. (PEPETELA, 2005, p. 117).

---

<sup>2</sup> Disponível em: [https://www.angop.ao/angola/pt\\_pt/portal/informacoes/angola/sobre\\_angola/2012/9/40/Simbolos-Oficiais-Culturais,6d58df3a-1d81-4b33-810b-9ac88cdb1dcb.html](https://www.angop.ao/angola/pt_pt/portal/informacoes/angola/sobre_angola/2012/9/40/Simbolos-Oficiais-Culturais,6d58df3a-1d81-4b33-810b-9ac88cdb1dcb.html). Acesso em 24 de outubro de 2016.

Em sua volta a personagem é descrita como um vulto. Seu aspecto é de “um esqueleto desgrenhado e andrajoso” e de “um espírito descarnado” com aparência de um cazumbi. Ela volta totalmente sem referências e animalizada: “que era Munakazi senão um cazumbi ou um animal esfomeado?” (PEPETELA, 2005, p. 121).

A figura de Muari é muito importante nesse momento específico da narrativa. Quando Munakazi volta, pois havia se perdido no ideal de Calpe, é Muari, a segunda mulher, que se torna uma referência para ela. Todos os personagens estão em deslocamento e deslocados em todos os sentidos: de suas referências físicas, espirituais e tradicionais. Todos eles estão em dificuldade de definir uma identidade nesse processo de trânsito em que vivem. A escrita pepeteliana não apresenta isso em forma de pergunta, mas como expressão de não entendimento. Quando Munakazi volta, por não entender como se perdeu no ideal de Calpe, pois “sonho talvez fosse aquele vale” (PEPETELA, 2005, p. 118) onde seu marido morava, é recebida por Muari, que redefine um lugar para ela.

Enquanto isso, Ulume, triste e com raiva, volta para a Munda central para buscar respostas junto ao cágado velho:

E o problema é agora eu saber se a devo aceitar, não como mulher, porque estou velho demais para me interessar por certas coisas, mas como um membro da família, uma filha, sei lá o que possa ser. O importante não é isso, nem eu dormir com ela. O importante é saber se tem a Muari razão, que quer que eu a deixe ficar conosco a nos aquecer o fim gelado das nossas vidas, ou se têm razão Luzolo e Kanda e os outros do vale, que me querem ver expulsá-la. A Muari disse responde com o coração, mas ele está dividido entre a raiva ainda presente por me ter ferido e a dor que sinto da saudade dela. A culpa não foi só sua, se a teve. Eu não devia ter dado importância à cena da granada, nunca devia querer uma outra mulher e tão nova, esses costumes já não funcionam bem, como dizem os jovens, são costumes de outro tempo. Também tenho culpa, porque persegui um sonho irreal. Quem o não fez? Quem pode pois culpar só o outro? Fui arrogante porque achava que para mim os espíritos falavam e no caso da granada falaram da maneira que interpretei. Não podia ser interpretado de outra maneira? As crenças que eu tinha parecem hoje tão ridículas na loucura desse mundo... Ajuda-me, cágado velho, pois não sei o que fazer. (PEPETELA, 2005, p. 124).

Carmen Lucia T. R. Secco observa (1997) que

Atentando-se, ainda, para o outro significado de parábola – “do grego *parabálio*, figura traçada de um lugar plano dos pontos equidistantes de um

ponto fixo e de uma reta fixa de um plano” (HOLANDA: 1976, 1041) -, percebe-se que a narrativa descreve um traçado oblongo, semelhante à forma geométrica de uma parábola, tanto que o texto se abre e se fecha tendo por cenário um mesmo local, a montanha da Munda, onde Ulume sobe para assistir a paragem do tempo e poder observar, desse local fixo, os pontos equidistantes do passado para, assim, efetuar uma profunda reflexão a respeito da história de seu país. (SECCO, 1997, p. 256, grifos do autor).

Nessa altura, é importante ressaltarmos que, por meio do personagem Ulume, o narrador está encenando uma comunidade inteira. A narrativa de Ulume é a própria parábola, que é um tipo de texto que fala para o coletivo. A opção do autor pelo gênero parábola tem a ver com a necessidade de encenar o silenciamento decorrente da impossibilidade dos personagens compreenderem com exatidão a situação em que se encontram. Assim, seguindo a perspectiva apontada por Theodor Adorno para a obra de arte contemporânea, Pepetela faz convergir forma e crítica em seu texto. Falando sobre o pensamento de Adorno, que é o que nos interessa no momento, Ginzburg (2010) observa que para o autor, “Forma e crítica convergem”. (ADORNO *apud* GINZBURG, 2010, p. 184). E explica-nos que, diferentemente de Hegel, Adorno entende que o crítico não deve estar distante do seu contexto, pois está inscrito nele, e nem deve ter uma concepção totalizadora orientando o sentido do narrar, pois a obra de arte contemporânea apresenta uma concepção fragmentária em decorrência de seu contexto de produção, que é marcado pela violência. E, nesse processo de crítica de que a arte participa, a forma se apresenta como uma mediação:

A forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores.

[...] A forma procura fazer falar o pormenor através do todo. Tal é, porém, a melancolia da forma [...] Isto confirma o trabalho artístico do formar que incessantemente seleciona, amputa e renuncia: nenhuma forma sem recusa. (ADORNO *apud* GINZBURG, 2010, p. 184).

Apesar dos desentendimentos e silenciamentos a que foram submetidos, os personagens da obra não são representados de forma passiva no romance. Pelo contrário, apesar da subjugação que lhes é imposta, os camponeses constroem lugares de fala onde contam histórias sobre o seu povo e debatem sobre os assuntos que acometem os kimbos. São lugares que possibilitam a quebra do silêncio. Ali,

eles podem expor o que não expunham aos soldados e traçar os novos rumos para o povo da aldeia.

Eles, melhor do que os soldados ou qualquer outra pessoa de fora, podiam expressar com exatidão sua condição subalterna. São eles que conhecem sua história passada e presente; são eles que estão preocupados com o futuro de sua geração; são eles que estão a sofrer todos os flagelos da guerra; são eles que não encontram respostas para os seus questionamentos; são eles que têm sua episteme desvalorizada; são eles que veem sua subjetividade a ser sequestrada. Por isso, são eles que se dispõem a discutir sobre o destino de suas vidas diante da situação violenta do país. E eles o fazem em lugares específicos, tais como nos njangos e à volta da fogueira.

Ao procurarem tranquilidade em outros lugares, a construção de um njango fazia parte dos trabalhos principais:

Chegou um dia em que os trabalhos principais estavam feitos. O kimbo ostentava uma grande praça com um njango onde os homens conversavam ao fim do dia e onde as mulheres também iam quando era preciso discutir assuntos de interesse colectivo. (PEPETELA, 2005, p. 77).

É durante as discussões nos njangos e à volta das fogueiras que saiam as decisões finais a respeito dos próximos passos que a população, afetada pelas guerras intermináveis, devia dar:

Houve outros encontros. E começaram a discutir entre si no njango ou nas rodas à volta das fogueiras, muita gente agora conhece este vale e os soldados estão cada vez mais próximos. E decidiram ir caçar cada vez mais longe, para explorar outros lugares. (PEPETELA, 2005, p. 97).

Os nomes que as personagens dão aos lugares onde se fixam sempre que fogem da guerra deixam evidentes as condições de opressão em que se encontravam no antigo lugar onde viviam e, ao mesmo tempo, revelam-nos a sua busca por paz e/ou liberdade. Por isso, interessa-nos evidenciar como o trauma da guerra afeta aqueles que não participam diretamente dela, nem entendem o porquê

de um “mundo de fogo e ódio”, onde “as palavras eram balas disparadas ao futuro de cada um”. (PEPETELA, 2005, 52).

Parece-nos que há uma certa ironia nos nomes dos lugares. Isso se deve pela desfocagem entre os nomes que lhes são atribuídos pela população e as descrições que recebem na narrativa pela condição histórica. A ironia nos nomes dos lugares parece estar em darem sempre uma esperança curta e falsa ao povo. Os significados não são fixos. Acabam por ser lugares de guerras, dores, tristezas e perdas. A Munda central, por exemplo, apesar de estar bem localizada e ser muito produtiva, é um lugar de fácil descoberta, pois “é um lugar de passagem com muitos caminhos, até os carros podem chegar, vêm sempre nos incomodar. Ou o inimigo ou o não inimigo” (PEPETELA, 2005, p. 37). E é por esse motivo que anunciava um futuro desagradável, pois

Ulume olhava o seu mundo, tão pacífico na aparência, com as falas das mulheres em trabalho nas nakas, um ou outro movimento dum homem entrando ou saindo da aldeia, mas que se tornara num mundo cruel, cheio de surpresas desagradáveis. (PEPETELA, 2005, p. 45-46).

Ao falar do Kimbo novo, também chamado de Olongo e Vale da paz, Ulume “contou como era bonito o sítio, a quantidade de água e de boa terra negra que lá havia, como os cabritos engordavam depressa, a caça abundante existente nos penhascos, até macacos que lhes faziam caretas das penedias.” (PEPETELA, 2005, p. 69). Mas pouco tempo depois, “o Vale da Paz estava cheio de fumo, das explosões e dos incêndios, e cheirava a pólvora e queimado” (PEPETELA, 2005, p. 101), o que fez com que o nome do lugar passasse de “kimbo do Olongo” para “kimbo quase fantasma”, e de “Vale da Paz” para “Vale da paz Queimada”. Mais uma vez, algumas famílias foram em busca de um lugar melhor e encontraram um que “lhes chamaram o Lago da Última Esperança, agora que se tinham habituado a dar nomes às coisas” (PEPETELA, 2005, p. 99). Não era um lugar com a beleza e abundância dos dois anteriores. Todavia, era a última esperança de quem quisesse encontrar tranquilidade na vida. Mas alguns personagens organizam uma fuga de si mesmos, depois de estabelecerem um questionamento do próprio existir:

O kimbo do Olongo estava reduzido a dois casais de velhos, o de Ulume e o de Mário, o gago. Várias pessoas morreram nas cubatas, ou de bala ou de incêndio. Imprudência, pensava Ulume, como se uma cubata protegesse da guerra. Mas era a tendência do medo, se enroscar na esteira, bem encostado à parede, tapar a cabeça com o cobertor e tremer, até acabar a razão do medo. Que geralmente vinha com a morte. Os outros kimbos não estavam em muito melhores condições. Algumas famílias recuaram para o Lago da Última Esperança. O vale tinha se despovoado, pois não foi só para o lago que muitos fugiram, mas para pontos à toa. Famílias se deslocavam para Munda central, sem encontrar sítio favorável para se fixarem, vivendo na caça eventual e de raízes. Algumas até encontravam lugares calmos onde dava para viver, “mas pensavam, me fixo aqui, construo e lavro, e depois tudo é destruído. Então, antes andar, andar, caçando, colhendo ou roubando”. (PEPETELA, 2005, p. 102, grifo nosso).

Os ensinamentos sobre a vida que a parábola transmite ao leitor através das observações de Ulume parecem nos conduzir inevitavelmente para uma reflexão sobre o momento histórico-social do país, que expõe uma condição humana precária e um espaço completamente destruído pelas guerras. Por conseguinte, a escrita do autor conforma-se com a proposta da escrita pós-colonial, pois lida com esse espaço outro que escritores como Pepetele se empenham em preservar, resistindo contra racionalidades que tentam rasurar a individualidade dos espaços africanos e subalternizar as literaturas africanas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de iniciarmos efetivamente esta seção que deseja recuperar os aspectos abordados ao longo dessa pesquisa, no intuito de confirmar nossa proposição introdutória, segundo a qual estudaríamos os elementos que constituem a narrativa de Pepetela, desvendando as formas de construção do texto e da escrita pepeteliana e evidenciando como ela dialoga com as teorias pós-coloniais, a fim de fazer emergir as várias formas de violência encenadas no espaço do romance, quero pedir desculpas ao mais velho Pepetela. Meu pedido de desculpas deve-se pelo fato de eu ter desobedecido uma ordem e, ao mesmo tempo, um conselho explícitos: “[...] este livro deve ser lido e esquecido logo que fechado. Para que não desperte os maus espíritos da intolerância e da loucura.” (contracapa). Como angolano, tenho a consciência, tal como Ulume com respeito ao cágado velho, do quão desrespeitoso e perigoso é ignorar os sábios conselhos dos mais velhos. Mas gostaria que o kota entendesse que não é sem motivos que voltei a abrir este livro outras vezes e decidi me debruçar sobre ele: é que as cenas retratadas nele criaram imagens que provocaram a minha mente e minhas emoções, e delas não me libertava. A única solução foi trazer à memória aquelas cenas por meio de uma nova leitura do livro.

Na primeira leitura desta narrativa de Pepetela saltava aos meus olhos a condição precária dos camponeses encenados na obra. Quando voltei a ler o romance em outras oportunidades, parecia-me que eles viviam num ciclo onde a violência imperava em todos os níveis. Personagens pareciam não ter saída, parecia ser a história de um povo predestinado ao sofrimento e aos embates violentos que preenche cada página de *Parábola do cágado velho*. Completamente imerso na história, sentia-me tão perto (quase que participante) das desgraças e angústias daqueles homens e mulheres que, a todo tempo, procuravam meios de vencer aquela opressão em busca de uma melhor definição do próprio existir. Lembro-me que era sobre *Bom dia camarada*, romance de Ondjaki, que eu me debruçaria a pesquisar. Foi o primeiro texto literário angolano (e africano) propriamente dito com o qual tive contato e a oportunidade de me deleitar em suas líricas páginas na

Biblioteca da Escola Estadual Isabel da Silva Polck, em Belo Horizonte, onde eu fazia estágio para a conclusão da minha graduação.

É com um sentimento ambíguo que me lembro, como se fosse hoje, do meu primeiro e único livro lido durante os meus mais de 20 anos em Angola. Era um livro intitulado *Os konkombas*, um conto sobre uma nação tribal que habita no nordeste de Gana, escrito pelo missionário brasileiro Ronaldo Lidório. Mas estando no Brasil, mais especificamente na PUC Minas, durante os encontros do grupo de pesquisa coordenados pela professora Terezinha Taborda Moreira, me foi apresentado o texto daquele que é um dos mais conhecidos e, para muitos, um dos grandes escritores da literatura angolana: Pepetela. Confesso que eu ouvi falar de Pepetela umas poucas vezes (não mais que dez vezes) nos 23 anos que morei em Angola. Como ouviria, se não havia luz elétrica para assistir a TV? Como ouviria, se nenhum dos meus amigos tinha o hábito de ler (creio que nem sequer tinham lido um romance na vida; pelo menos, nunca ninguém me falou de já ter lido algum)? Como ouviria, se nunca tivemos possibilidades de comprar um livro sequer? Como ouviria, se, mesmo gostando de Língua Portuguesa e Literatura, eu tive que ser obrigado a cursar Energia e Instalações Elétricas, por ser a única vaga, caso eu quisesse estudar o ensino médio? Por esses e outros motivos, eu só o conhecia de ouvir falar poucas vezes no meu próprio país. Mas ao chegar aqui no Brasil, um país distante e, ao mesmo tempo, tão próximo de Angola, fui perguntado várias vezes sobre a obra desse escritor; foi aqui onde eu vi a foto dele pela primeira vez; foi aqui onde eu soube dos títulos de suas obras pela primeira vez; foi aqui onde eu li alguns de seus romances pela primeira vez; e foi aqui onde fui coagido a deixar de lado *Bom dia camarada* e a mergulhar na instigante narrativa *Parábola do cágado velho*, desse grande escritor angolano antes desconhecido, mas agora visto pela força imaginativa da minha mente.

Dominado pela escrita desse grande autor, procurei analisar a construção discursiva do romance a partir da hipótese de que estamos lidando com vozes do povo angolano historicamente silenciadas, mas que buscam formas e lugares de fala para encontrarem uma forma de se expressarem. Viu-se que Pepetela faz convergir tema e forma, e isso fez com que a própria enunciação literária fizesse emergir os vários tipos de violências/opressões sofridas pelos aldeões retratados no romance. Empenhamo-nos também em fazer com que a nossa abordagem sobre violência

fosse mais abrangente, de modo a levar o leitor desse trabalho a perpassar por várias situações que, para muitos, poderiam não ser consideradas violentas.

Na sequência do desenvolvimento dos capítulos dessa dissertação foi observado que, de acordo com a narrativa, em seu diálogo com as teorias pós-coloniais, Pepetela tenta remitologizar um espaço da utopia para refletir criticamente sobre todo o processo de conflitos causado pelas constantes guerras em Angola. No entanto, a guerra não se constitui como o único problema a ser discutido no romance. A obra explora várias questões relacionadas às tensões no espaço angolano em pleno processo de transformação cultural. Percebemos que é Ulume quem mais sente essas tensões e rupturas na tradição. É através dele que, por meio de suas perguntas e declarações, feitas num tom de indignação, que nos apercebemos que os tempos tinham mudado, e que estava a se estabelecer uma nova percepção de diferença naquele espaço: “[...] mas que vêm esses estranhos falar com os jovens? [...] que queriam eles? [...] mal criados da cidade” (PEPETELA, 2005, p. 17).

Discorreremos sobre as angústias de Ulume ao ver os jovens da aldeia aderindo a ideias estrangeiras vindas de Calpe, a cidade dos sonhos, num processo muito rápido. Esse personagem revelou-nos um povo que vai perdendo suas referências tradicionais e que tenta buscar outras referências em Calpe. Isso nos levou a identificar que o espaço retratado não poderia ser pensado de outra forma senão em seu processo de hibridização – uma das marcas das culturas pós-coloniais –, o que fez com que até mesmo Ulume entendesse a necessidade da adaptação da tradição às exigências de um mundo novo, pois “Em tempos novos, temos de esquecer muitas coisas” (PEPETELA, 2005, p. 44). Dessa maneira, cuidamos de articular a nossa reflexão sobre o processo de modernização em Angola tendo as teorias pós-coloniais como fio condutor.

Ainda na trilha do nosso estudo, atentamos para o fato de a literatura pepeteliana articular a relação entre história e memória, para nos apresentar uma realidade que ele conta de forma subjetiva, pois, num desafio às cadeias hegemônicas (SPIVAK, 2010), revela-nos as contradições de um povo que acabou por internalizar novas relações de poder assimiladas dos colonizadores e dos seus antepassados. Com isso, parece que o autor faz ecoar uma das frases do médico

inglês D. Martyn Lloyd-Jones (1995) quando afirma que a história nos ensina que ela nada nos ensina (paráfrase). Vimos que o romance encena a história de um país que sempre esteve em atritos, porquanto, desde os pais de seus pais, se matavam “por desígnios insondáveis” (PEPETELA, 2005, 7).

A pergunta “Agora já sabem quem é o inimigo?” fez voltar nossas atenções para as “lutas e guerras que nunca existiram” numa terra que também não existe, mas que a evocação pode fazer voltar (contracapa). Mostramos que o caminho traçado por Pepetela para encenar a crueldade provocada pelos grupos de soldados que agem em nome de partidos que buscam o poder a qualquer custo foi o percurso das angústias dos camponeses ao prazer do jogo da linguagem. Por isso, nossa travessia por esses temas foi feita de forma razoavelmente tranquila, uma vez que a angústia por não sabermos quem exatamente é o inimigo se mistura com uma escrita com certa dose de ironia e humor.

Creemos que “Agora já sabem quem é o inimigo?” não é uma pergunta para ser respondida, mas para provocar uma constante reflexão sobre todo o processo traumático que o país passou e para levar-nos a repensar as relações de poder nos espaços pós-coloniais, como é o caso de Angola. Isso porque o problema da violência, segundo o nosso entendimento, é inerente ao ser humano, que precisa ser conscientizado da importância de valorizar o outro. Essas ideias são trazidas por um narrador que tem uma perspectiva oscilante, mas que, a todo momento, se mostra cúmplice com aquilo que narra e solidário com os personagens subjugados.

Em momento posterior, a forma do romance tornou-se objeto de pesquisa, por entendermos que Pepetela se vale da parábola como um texto canônico e enigmático para reler a história de um mundo que, de certo modo, também é enigmático: “Ulume olhava o seu mundo, tão pacífico na aparência [...] mas que se tornara num mundo cruel, cheio de surpresas desagradáveis.” (PEPETELA, 2005, p. 45-46). Para tanto, no último capítulo, julgou-se relevante observar os elementos discursivos que compõem o romance *Parábola do cágado velho* para, por meio disso, vermos sua contribuição para nossa suposição inicial, aquela segundo a qual a narrativa lidaria com vozes do povo angolano historicamente silenciadas, mas que buscam formas e lugares de fala para expressarem suas ideias e cosmovisões. Optou-se, dessa forma, por começar com dois trechos que, entre tantos outros, fazem referência aos encontros de Ulume com o cágado velho, pois entendemos

que, pelo fato de Ulume ser o fio condutor da narrativa e o cágado velho o núcleo básico e temático que se projeta no texto, toda a narrativa é costurada a partir desses encontros. É também por meio desses encontros que são revelados os momentos de epifania de Ulume na busca por referências que ele não encontrou no seio daqueles com os quais convivia.

Viu-se que a narrativa em estudo tem uma estrutura textual híbrida, pois articula o romance com a parábola ou as parábolas que se desvelam ao longo do texto, a fábula e a alegoria na representação das questões histórico-sociais vividas pela Angola encenada no romance. Ainda alicerçados na forma enigmática como o texto se constrói, buscou-se investigar outras formas enigmáticas na construção do romance, o que nos levou a identificar os desentendimentos, os silêncios dos personagens, a paragem do tempo, a explosão da granada e as construções irônicas dos lugares onde os personagens tentavam se fixar ao fugirem das guerras como estratégias de enfrentamento de um real traumático.

Destarte, em “Reflexões sobre violência no romance *Parábola do cágado velho*, de Pepetela”, empenhamo-nos em apresentar, por meio de construções que potenciam racionalidades alternativas (MATA, 2014), uma análise das relações que evidenciam a violência contra os subalternizados.

Tendo em vista os aspectos observados ao longo da dissertação, depreendemos que a obra *Parábola do cágado velho* constituiu-se como um meio que nos possibilitou caminhar pelos trilhos da barbárie nas mais diversas formas sem, contudo, apelar para o viés dramático e cruel de contação de história. Intentou-se, com isso, falar simbolicamente do estigma do desvalido, buscando tratá-los com a devida dignidade (CANDIDO, 2011). Parece-nos que para Pepetela, falando com Iser (2001), a encenação é um meio de confrontar o mundo e de transpor fronteiras.

As teorias pós-coloniais, nesse sentido, contribuem para uma reflexão de que os povos subalternizados merecem uma atenção e espaço maior do que a simples visão de que são objetos de estudo dos ocidentais. Nesse sentido, Inocência Mata afirma que “é este trabalho de desvelamento, que é também de desmistificação, que permite direcionar o nosso olhar para os (outros e novos) interstícios do poder.” (MATA, 2014, p. 31). Isso, para escritores que encenam espaços pós-coloniais, como é o caso de Pepetela, caracteriza-se como uma estratégia de resistência. Pois

ele fala de um lugar específico que requer dos estudiosos um comprometimento a partir do ponto de vista desses espaços.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003. Cap. 3, p. 55-63.

AGOSTINHO, Santo. Confissões. In: **Clássicos da Literatura Cristã**: Pais apostólicos; Confissões; Imitações de Cristo. São Paulo: Mundo Cristão, 2015.

AGUALUSA, José Eduardo. Guerra e paz em Angola. **KOSMOPOLIS**. Festa Internacional de la Literatura. Barcelona – CCCB, set 2004.

ANDRADE, Mário Pinto. **Origens do nacionalismo africano**: continuidade e ruptura nos movimentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa: 1911-1961. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

ANGOP, **Agência Angola Press**. Disponível em: [https://www.angop.ao/angola/pt\\_pt/portal/informacoes/angola/sobreangola/2012/9/40/SimbolosOficiaisCulturais,6d58df3a-1d81-4b33-810b-9ac88cdb1dcb.html](https://www.angop.ao/angola/pt_pt/portal/informacoes/angola/sobreangola/2012/9/40/SimbolosOficiaisCulturais,6d58df3a-1d81-4b33-810b-9ac88cdb1dcb.html). Acesso em 24 out. 2016.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Tradução de Vera Ribeiro; revisão de tradução Fernanda Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAGODO, Obarè. Saberes endógenos e desafios da modernidade científica: reflexões de um arqueólogo. In: HOUNTOUNDJ, Paulin (Org.). **O antigo e o moderno**: a produção do saber na África contemporânea. Luanda: Edições Mulemba, 2012.

BAILEY, Kenneth E. **As parábolas de Lucas**: uma análise literária-cultural. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 1989.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história In: **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. Tradução de sèrgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERKHOF, Louis. **Teologia sistemática**. 3 Ed. Revisada. São Paulo: Cultura Cristã, 2009.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

CALDAS AULETE. **Dicionário**. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/sil%C3%A9ncio>. Acesso em 24 out. 2016.

CALVINO, João. **As institutas da religião cristã**: edição especial com notas para estudo e pesquisa. São Paulo: Cultura Cristã, 2006.

CANDIDO, Antonio. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

CARDOSO, Adriano. **Debate livre o ambiente de negócios em tempo de crise**. Youtube, 16 de junho de 2016. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=BYv6MBC\\_1VQ](https://www.youtube.com/watch?v=BYv6MBC_1VQ)>. Acesso em: 20 jun. 2016.

CARDOSO, Cláudia Fabiana. Um fim do mundo africano – entrevista com Pepetela. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/um-fim-do-mundo-africano-entrevista-com-pepetela>. Acesso em 8 Maio 2016.

CATROGA, Fernando. Memória e História. In: **Fronteiras do milênio**. Sandra Jatthy Pesavento (Org.). Porto alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

CERQUEIRA, Aliana Georgia Carvalho.; TORGA, Vânia Lúcia Menezes. **Uma investigação do estilo no gênero parábola**. Disponível em: <http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao21/artigosic/ic01.pdf>. Acesso em 16 Ago. 2016.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Orgs.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridização. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: Editora UFJF/EDUFF, 2005, p. 163-188.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e Humor na Literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FAZZINI, Luca. Representar a violência: ostranenie e identidade em Pepetela. In: **Revista Literatura em debate**. V. 7, n. 13, p. 75-94, dez 2013.

GÊNESIS. In: **Bíblia Sagrada**: traduzida por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada. 2. ed. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 16. 2010.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores associados, 2012.

HALL, Stuart. **Da diáspora – identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG/Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HAMILTON, Russell G. A literatura dos PALOP e a Teorias Pós-colonial. In: **Via atlântica**. n. 3, dez. 1999. Disponível em: . Acesso em: 18 nov 2015.

HAMPÂTÉ-BÂ, Amadou. A tradição viva. In: **História geral da África**, I: Metodologia e Pré-História da África (ed. Joseph Ki-Zerbo). Brasília: UNESCO, 2010.

HUTCHEON Linda. **Poética do pós-modernismo**. História, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 955 – 987.

KISTEMAKER, Simon J. **As parábolas de Jesus**. São Paulo: Casa Editora Presbiteriana, 1992.

LLOYD-JONES, D. Martyn. Sincero mas errado. São José dos Campos-SP: Editora Fiel, 1995.

LUCAS. In: **Bíblia Sagrada**: traduzida por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada. 2. ed. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

MATA, Inocência. Gêneros narrativos nas literaturas africanas em português – entre a tradição africana e o “cânone ocidental”. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 9-20, 2º sem. 2015.

MATA, Inocência. **Estudos pós-coloniais**: desconstruindo genealogias eurocêntricas. In. Revista Civitas. Porto Alegre v. 14 n. 1 p. 27-42 jan.-abr. 2014. Disponível em: . Acesso em: 23 set. 2016.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares comuns. In.: LEÃO, Ângela Vaz (Org.) **Contatos e ressonâncias**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003, p. 41-72.

MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? – In: **Ipotesi**. Juiz de Fora, v. 10, n. 2, p. 33-44, jan/jun, jul/dez 2006.

MATA, Inocência. Pepetela: A releitura da História entre gestos e reconstrução. In.: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Org.) **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 191-207.

MATEUS. In: **Bíblia Sagrada**: traduzida por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada. 2. ed. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

MENDONÇA, José Luís. Subpoesia. In: **Quero acordar a alva**. Luanda: INALD, 1997.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Literatura e oralidades. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 9-20, 2º sem. 2015.

MOREIRA, Terezinha Taborda. O texto como enigma. In: **O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2005.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **Silêncio e trauma na escrita literária de paulina chiziane**. Disponível em: <http://litcult.net/silencio-e-trauma-na-escrita-literaria-de-paulina-chiziane-terezinha-taborda-moreira/>. Acesso em 15 nov. 2016.

MOTTA, Anna Maria Claus. **Traços de identidade e Insólitas Memórias em Bom Dia Camaradas e Quantas Madrugadas Tem a Noite, de Ondjaki**. 2010. 120 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. 2. ed. - Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2011.

PEPETELA. **Parábola do cágado velho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

PEPETELA. **Muana Puó**. Lisboa: Edições 70, 1978.

PEPETELA. **O cão e os caluandas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

PEPETELA. **O quase fim do mundo**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, 2 (3). Rio de Janeiro, 1989.

PRATT JR., Richard L. **Ele nos deu histórias: um guia completo para a interpretação de Histórias do Antigo Testamento**. São Paulo: Cultura Cristã, 2004.

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. Disponível em . Acesso em 05 de agosto de 2015.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. As águas míticas da memória e a alegoria do tempo e do saber. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10203/8307>. Acesso em: 14 jan 2016.

SANOKI, Koichi. **Parábola: um gênero literário**. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/reveleto/article/view/17365>. Acesso em 16 Ago. 2016.

SILVA, Lêda Moraes da. **Lobo Antunes e Pepetela: A Literatura como chave de um horizonte multicultural**. Disponível em: [http://www.maxwell.vrac.pucrio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=11398@1](http://www.maxwell.vrac.pucrio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=11398@1). Acesso em: 16 ago. 2016.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 10-21.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STRONG, James: **Léxico Hebraico, Aramaico E Grego De Strong**. Sociedade Bíblica do Brasil, 2002; 2005.

STOTT, John. **A Bíblia toda, o ano todo: meditações diárias de Gênesis a Apocalipse**. Tradução de Jorge Camargo. Viçosa, MG: Ultimato, 2007.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In KI-ZERBO, J (org). **História Geral da África: Metodologia e pré-história da África**. Tomo I, São Paulo, UNESCO, 1980.

VIANNA, Magdala França. Parábola do Cágado Velho: O Cágado Velho e o Pensador. In.: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Org.) **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 303-311.

WHITE, Hyden. Teoria literária e escrita da história. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, p. 21-48.