

PUCRS

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

LUARA PINTO MINUZZI

**ESCREVER PARA TORNAR A ESCURIDÃO MAIS BONITA: UM ESTUDO SOBRE A
CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DA MORTE EM QUATRO ROMANCES ANGOLANOS**

Porto Alegre
2018

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

LUARA PINTO MINUZZI

**ESCREVER PARA TORNAR A ESCURIDÃO MAIS BONITA: UM ESTUDO
SOBRE A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DA MORTE EM QUATRO
ROMANCES ANGOLANOS**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora pela Escola de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

Porto Alegre

2018

LUARA PINTO MINUZZI

**ESCREVER PARA TORNAR A ESCURIDÃO MAIS BONITA: UM ESTUDO
SOBRE A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DA MORTE EM QUATRO
ROMANCES ANGOLANOS**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora pela Escola de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Profª. Dra. Ana Mafalda Leite – ULisboa

Prof. Dr. José Luís Fornos – FURG

Profª. Dra. Jane Fraga Tutikian – UFRGS

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva – PUCRS

Porto Alegre

2018

Dedico este trabalho aos meus pais, que me ensinaram a ser tão forte na vida que sou capaz de olhar de frente para a morte sem sucumbir ao desespero.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPq pela bolsa de doutorado que possibilitou a realização do sonho de seguir estudando.

À PUCRS e a todos os professores tão importantes para a minha formação. Também agradeço aos funcionários, sempre solícitos.

Aos professores da banca de avaliação, especialmente à professora Ana Mafalda Leite, que me recebeu carinhosamente na Universidade de Lisboa para alguns meses de estágio.

Agradeço ao meu namorado-colega, Fábio, que conheci ainda na faculdade e que me acompanhou ao longo desses anos de sonhos e projetos. A cada alegria e a cada tristeza enfrentadas, meu impulso é sempre o de compartilhá-las primeiramente contigo.

Aos meus amigos-colegas, em especial a: Caroline Becker, Cristina Forli, Terena Guimarães, Samla Borges, Bruno Mazollini e aos companheiros do grupo *Cartografias narrativas*. Dividir salas de aula e grupos de estudos com vocês tornou tudo muito mais leve.

Sobretudo, agradeço ao meu amigo-orientador, o professor Paulo Ricardo, por todos esses anos de parceria. Ser sua orientanda desde a graduação foi um presente. Aprendi muito com os conselhos e aprendi imensamente observando o modo como ensina com alegria, afeto e dedicação. Espero poder continuar contando com as suas orientações na vida.

Ainda agradeço à família. Aos meus pais, que são os responsáveis pelo meu amor à literatura e aos estudos. Agradeço também à minha irmã, Inara. Sem ela, toda a minha infância teria sido menos colorida.

Agradeço a todos os Pinto e a todos os Minuzzi. A família é enorme e citar todos seria impossível, mas saibam que vocês são muito especiais.

Agradeço também à família que foi alargando esse primeiro núcleo: Fátima, Fernando, Fernanda, Gustavo, Alessandro, Nádia, Antonella.

E às amigas, que são praticamente família: Fernanda Matte, Daniela Lago, Paola Sica, Gabriela Borba, Ísis Fossati, Luana Pinheiro, Fernanda Collares, Bruna Tarouco, Fernanda Solano, Gabriela Gravina, Mariana Müller, Luiza Matte. Amo e me inspiro em todas vocês.

"Eu penso que a força e a originalidade de um genuíno romance angolense só se poderá conseguir através da sábia mistura entre imaginário e realidade. Porque é assim que nós somos." (AGUALUSA, 2009b, p. 120)

RESUMO

Esta tese propõe como tema de pesquisa o estudo da construção da morte a partir da simbologia dos quatro elementos fundamentais – a água, o ar, a terra e o fogo – em romances angolanos publicados a partir dos anos 1980. O *corpus* literário é formado pelas seguintes obras: *Mayombe* (1980), de Pepetela; *Mãe, materno mar* (2001), de Boaventura Cardoso; *Teoria geral do esquecimento* (2012), de José Eduardo Agualusa e *Os transparentes* (2013), de Ondjaki. Pode-se dividir os livros a serem analisados de duas formas distintas: a primeira, em relação ao tema, divide os livros que abordam a Guerra de Libertação e a independência (*Mayombe* e *Teoria geral do esquecimento*) e os que tratam de Angola exclusivamente após o fim do colonialismo (*Mãe, materno mar* e *Os transparentes*); a segunda, relacionada aos autores, coloca os dois que viveram a Guerra de Libertação (Pepetela e Boaventura Cardoso) em oposição aos que não viveram (Agualusa e Ondjaki). Assim, o objetivo é analisar como a construção simbólica da morte diferencia-se entre esses grupos e como o fator guerra influencia em tal construção. A ideia central deste trabalho é a de que existe uma gradação entre os quatro romances do *corpus* em relação à construção simbólica da morte ser representada mais como uma transformação, como uma nova etapa da vida, ou mais como um fim definitivo: no primeiro extremo, aquele da morte como processo, há *Mayombe*, seguido de *Mãe, materno mar*, *Teoria geral do esquecimento* e *Os transparentes*. Serão utilizados como base teórica da pesquisa, no que concerne às questões sobre os símbolos e o imaginário, os estudos de Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Northrop Frye, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, entre outros. Será dada uma atenção especial igualmente para os teóricos que tratam da situação da África e de Angola e de suas histórias, culturas e literaturas, com estudos de Pires Laranjeira, Inocência Mata, Ana Mafalda Leite, Kwame Anthony Appiah, Joseph Ki-Zerbo, etc.

Palavras-chave: Literatura Angolana. Teorias do Imaginário. Guerra de Libertação. Independência. Morte.

ABSTRACT

This thesis proposes as a research theme the study of the construction of death from the symbology of the four fundamental elements – water, air, earth and fire – in Angolan novels published since the 1980s. The literary *corpus* will be formed by the following works: *Mayombe* (1980), by Pepetela; *Mãe, materno mar* (2001), by Boaventura Cardoso; *Teoria geral do esquecimento* (2012), by José Eduardo Agualusa and *Os transparentes* (2013), by Ondjaki. One can divide the books to be analyzed in two distinct ways: the first, in relation to the theme, divides the books that deal with the war of independence and with the moment of Independence (*Mayombe* and *Teoria geral do esquecimento*) and those dealing with Angola exclusively after the end of colonialism (*Mãe, materno mar* and *Os transparentes*); the second, related to the authors, places the two who lived the war of independence (Pepetela and Boaventura Cardoso) in opposition to those who did not live (Agualusa and Ondjaki). Thus, the objective is to analyze how the symbolic construction of death differentiates between these groups and how the war factor influences such construction. The central idea of this work is that there is a gradation between the four novels of the *corpus* in relation to the symbolic construction of death to be represented more as a transformation, as a new stage of life, or more as a definitive end: in the first extreme, that of death as a process, there is *Mayombe*, followed by *Mãe, materno mar*, *Teoria geral do esquecimento* and *Os transparentes*. The studies of Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Northrop Frye, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, among others, will be used, concerning questions about symbols and the imaginary, as the theoretical basis of the research. Special attention will also be given to the theorists who deal with the situation in Africa and Angola and their histories, cultures and literatures, with studies by Pires Laranjeira, Inocência Mata, Ana Mafalda Leite, Kwame Anthony Appiah, Joseph Ki-Zerbo, etc.

Keywords: Angolan Literature. Theories of the Imaginary. War of Independence. Independence. Death.

SUMÁRIO

1 IDENTIFICANDO AS PONTAS A SEREM PERSEGUIDAS: DE ONDE SURTIU ESTE TRABALHO	9
2 QUEM SOMOS	18
2.1 SOBRE COMO PARES DE OPOSTOS PODEM (E DEVEM) SER RECONCILIADOS	18
2.2 SOBRE COMO A MORTE É VIVIDA E SIMBOLIZADA	38
3 DE ONDE VIEMOS	68
3.1 SOBRE A MORTE COMO FIM.....	69
3.2 SOBRE A MORTE COMO PROCESSO	100
4 ONDE ESTAMOS	131
4.1 SOBRE A MORTE COMO FIM.....	132
4.2 SOBRE A MORTE COMO PROCESSO	165
5 ATANDO AS PONTAS: PARA ONDE VAMOS?.....	194
REFERÊNCIAS	209

1 IDENTIFICANDO AS PONTAS A SEREM PERSEGUIDAS: DE ONDE SURTIU ESTE TRABALHO

"Um cheiro espesso de guerra ficou para sempre. As nossas casas ainda existem, porque nascemos aqui e as sabemos contar. O que resta delas são paredes porosas que suportam o céu. [...] Por entre os buracos das balas, escapa-se uma luz coada, como se mil pólenes a tornassem sólida como gelo." (TAVARES, 2004, p. 76)

Ynari é uma menina que conhece muito bem o poder das palavras. Protagonista do livro *Ynari, a menina das cinco tranças*, de Ondjaki, ela viaja por aldeias angolanas e faz trocas com os habitantes de cada uma das localidades visitadas: uns não eram capazes de ouvir, de falar ou de cheirar; assim, a garota propõe ensinar os vocábulos que faltam a essas pessoas, com a condição de que elas esqueçam a palavra "guerra". Depois de cada permuta realizada com sucesso, Ynari exclama faltar cada vez menos tempo para todos poderem utilizar o termo "paz". Ao final, ela explica para o último povo visitado:

Estive numa aldeia onde ninguém conhecia o significado da palavra "ver", e andavam em guerra com outra aldeia pensando que isso lhes ia ensinar a "ver". Mas não, a palavra "guerra" é parecida com a palavra "desaparecer", que é parecida com as palavras "deixar de viver". A partir de amanhã não procurem mais a palavra "guerra" porque ela vai deixar de existir (ONDJAKI, 2010, p. 38-39).

A partir dos esclarecimentos de Ynari, percebemos que o uso de determinada palavra torna o seu referente no mundo real possível – e não o contrário. Dando a palavra "sabor" para um grupo de mulheres e de homens, eles são capazes de sentir o gosto das diferentes comidas e bebidas, coisa que não podiam fazer antes. Também a destruição da palavra "guerra" acarretaria o fim das lutas e das disputas entre os indivíduos.

Como Ynari, sempre tive muito clara a importância das palavras em nossas vidas e, de forma específica, a das palavras literárias na minha. As literaturas africanas em língua portuguesa, especialmente, sempre foram uma paixão e se constituem como meu objeto de estudo desde a graduação. A escolha por esse assunto foi, desde os primeiros tempos de pesquisas para o TCC, carregada de afeto.

Contudo, diferente de Ynari, que deseja destruir o termo guerra, acredito ser necessário justamente falar sobre ele. Angola viveu em guerra declarada ao longo de um pouco mais de quatro décadas: primeiro a Guerra de Libertação, entre 1961 e 1975, e depois a Guerra Civil, iniciada após a proclamação da independência e finda somente em 2002. Assim, sempre pensei que tantos anos consecutivos de conflito armado, da mesma forma como as consequências e os fantasmas dessa época, provavelmente, teriam afetado a população

angolana e também a literatura produzida nesse país poderia apresentar marcas do prolongado contato. Se essas marcas existem, como elas surgiram? De que forma se apresentam?

Como a própria Ynari lembra, a palavra "guerra" aproxima-se semanticamente de outras duas expressões: "desaparecer" e "deixar de viver" – que, nesse contexto, funcionam como eufemismos para "morrer". Portanto, tendo em mente essa inquietação inicial sobre como a guerra impactou a literatura angolana, logo pensei na questão da morte e decidi analisá-la.

Sabia que a morte é considerada um elemento que causa confusão, mas que pode ser contornado na concepção banto – um dos povos que viviam no atual território angolano. Com os rituais corretos, é possível transformar a morte em mais um passo da nossa jornada, visto que os falecidos podem transmutar-se em ancestrais e passar a habitar um mundo muito próximo daquele dos vivos. Contudo, questionava-me se, ao lado da globalização e do contato com a cultura ocidental, essas décadas intermináveis de guerra e o consequente convívio próximo com a morte não teriam impactado na maneira de se relacionar com o fim da vida. Intrigava-me saber como a questão do término da existência era abordada na literatura de um país criado a partir da guerra e da morte – uma nação cujo nascimento foi violento, como ressalta Patrick Chabal (2002).

Tendo em vista o desejo de descobrir como os prolongados anos de guerra influenciaram a construção da morte na literatura do país, decidi selecionar romances de momentos diferentes da história recente de Angola, partindo da Guerra de Libertação, assim como escritos por autores de diferentes gerações. Ademais, resolvi focar em romances sobre a Guerra de Libertação e sobre o pós-independência, pois essas obras retratariam o final de um tempo e de uma identidade – o da colonização e a do colonizado – e também o início de um novo tempo e de uma nova identidade – o da independência e a do país livre, sem modelos a seguir: de maneira figurada, morreu Angola colônia para nascer um país independente. A importância e a força desses momentos históricos podem ser facilmente observáveis em inúmeros romances angolanos, não só a partir da constância da temática da guerra e da independência, mas igualmente através da abundância de elementos e de situações que remetem à morte, que pode ou não ser seguida por uma nova vida. Todas essas constatações, sejam a da recorrência ou a da importância do tema da morte em romances angolanos, ajudam a justificar a produção deste trabalho.

Assim, o *corpus* desta pesquisa é formado por quatro livros. O primeiro, *Mayombe*, de Pepetela, tematiza a Guerra de Libertação e foi escrito durante esse mesmo conflito por um escritor que se encontrava no epicentro da luta. *Teoria geral do esquecimento*, de José Eduardo Agualusa, parte de 1974 para narrar os desdobramentos da guerra, mas foi escrito já no século XXI por um escritor que não vivenciou a guerra tão diretamente por ser de uma geração mais nova. Depois, *Mãe, materno mar*, de Boaventura Cardoso, narra uma época posterior à Guerra de Libertação. Apesar da falta de indicadores precisos de tempo, a trama situa-se entre os anos 1980 e 1990, após o início da abertura do mercado de Angola. Além disso, Boaventura Cardoso, como Pepetela, participou da luta que conquistou a independência para o país. Por último, há *Os transparentes*, romance que retrata Angola nos anos 2000 e que foi escrito por Ondjaki, o mais novo dos autores aqui estudados, que nasceu em 1977 – justamente o ano da independência.

O objetivo, com a escolha deste *corpus*, era trabalhar com nuances distintas: um romance sobre a Guerra de Libertação de um escritor que viveu essa mesma guerra; um romance sobre a Guerra de Libertação de um escritor que não a viveu; um romance sobre o pós-independência de um escritor que viveu a guerra; um romance sobre o pós-independência de um autor que não viveu a guerra. O destaque, porém, é sempre o texto literário e, dessa forma, ao grupo que divide as obras em temáticas diferentes será conferido mais atenção. Dessa forma, esperava conseguir analisar a influência da guerra de diversas maneiras: a partir da temática e a partir também da vivência dos autores; a partir de livros que relatam acontecimentos do momento mesmo da escrita e a partir de livros que relatam acontecimentos de um passado. Ademais, ao escolher esses quatro escritores, mais conhecidos e trabalhados no Brasil – pelo menos, dentro da academia –, optei por perceber como a África é apresentada ao exterior. Livros de autores menos reconhecidos fora de seu país de origem poderiam ter sido eleitos como *corpus* e o resultado teria sido diferente, mas aqui a alternativa foi verificar como a morte seria mostrada a leitores não africanos em romances africanos.

Dentro do conjunto de obras, *Teoria geral do esquecimento* representa uma espécie de romance de transição, pois sua trama retrata os momentos finais da guerra, mas também vários anos posteriores a ela. Situei o romance de Agualusa no primeiro grupo, sobre a Angola ainda não independente, porque, apesar de grande parte da narrativa se passar após a independência, esse momento anterior, além da luta dos angolanos pelo fim do colonialismo, são fundamentais para a narrativa. Em primeiro lugar, os capítulos iniciais do livro ainda

ocorrem durante a Guerra de Libertação. Além disso, o passado de alguns personagens é resgatado, trazendo esse período de lutas ao longo de toda a história. Em segundo, a protagonista é uma portuguesa e um dos temas centrais se constitui na sua relação com os africanos, que é, inicialmente, conflituosa. Em terceiro lugar, Ludo ainda se trancafia no apartamento e é nesse instante que a guerra inicia para ela: se antes ela vivia isolada dos nativos, sem ao menos pensar neles, a independência parece obrigá-la a enxergar essas pessoas. Para Ludo, a Guerra de Libertação de Angola começa e as questões relacionadas a ela surgem quando o conflito termina. Ela constrói simbolicamente esse período histórico após o seu fim. Finalmente, os dois romances do outro grupo, *Mãe, materno mar* e *Os transparentes*, já partem de uma Angola que não é mais colônia há algum tempo, enquanto que, no início de *Teoria geral do esquecimento*, o país ainda pertence a Portugal – e esse foi o motivo central para a inclusão do romance de Agualusa no primeiro grupo, ao lado de *Mayombe*, já que o outro conjunto de livros trataria exclusivamente do período após a independência.

Pensando na existência de duas gerações de escritores no *corpus*, achei importante, além da análise e da interpretação dos textos literários, entrevistar os quatro autores com a intenção de perceber quais eram as suas ideias e impressões sobre a realidade de Angola, sobre seu passado de guerras e de conflitos. As perguntas foram encaminhadas individualmente para cada um dos autores, que se encontravam em diferentes cantos do mundo: Angola, Portugal, Moçambique, Brasil. Posteriormente, todas as entrevistas foram publicadas na revista *Navegações*¹. É importante destacar, entretanto, que o objetivo, com essas entrevistas, não é o de obter respostas definitivas. Uma obra literária deve falar por si mesma e a opinião de seu autor sobre ela é simplesmente mais uma opinião – o que conta, de fato, é aquilo que o leitor interpreta a partir dos textos.

Ynari, a personagem de Ondjaki, contudo, não trata apenas da guerra. Ela ainda aborda a questão do poder das palavras. Existir ou não existir uma palavra é pré-requisito para a presença de seu referente no mundo. Aqui, muito mais do que a relevância das palavras, contudo, trabalharei com a das imagens simbólicas engendradas pelas palavras escritas por cada um dos quatro autores em seus romances. Como eles constroem a morte simbolicamente? Ficou decidido, portanto, que a análise recairia sobre a construção simbólica da morte nos quatro livros.

¹As entrevistas podem ser encontradas no seguinte link: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/28355>.

Porém, devido à grande quantidade de símbolos relacionados à morte nas narrativas aqui selecionadas, foi necessário fazer mais um recorte. Analisando os mitos cosmogônicos e escatológicos (já que se está tratando, nesta pesquisa, do fim e do início das coisas), é perceptível a importância das quatro matérias fundamentais: em muitos mitos, é na água que todo o mundo surge e é igualmente através dela que se dá o fim do mundo; um Deus celestial é o responsável pela criação do cosmos em diversos outros; já a agricultura é uma das principais representações da fertilidade; e, por fim, em algumas culturas, são o sol, o fogo ou o calor os responsáveis pela extinção da terra (ELIADE, 2010a).

A fim de contemplar as duas questões levantadas por Ynari e centrais nesta pesquisa – o poder das imagens simbólicas criadas pelas palavras na literatura e no contexto específico de Angola e como os eventos históricos marcantes do país poderiam ter influenciado na concepção de morte relacionada com os quatro elementos fundamentais –, selecionei um *corpus* teórico formado por duas vertentes igualmente importantes. A primeira, relacionada às Teorias do Imaginário, conta com os teóricos Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, Northrop Frye, entre outros. A segunda, concernente às histórias, às culturas e às tradições de Angola e da África, apresenta como referências Kwame Anthony Appiah, Joseph Ki-Zerbo, Pires Laranjeira, Inocência Mata, Ana Mafalda Leite, Albert Memmi, Amílcar Cabral, Laura Padilha, entre outros. Para essa segunda vertente, é preciso ressaltar a importância de selecionar teóricos africanos que falam sobre a África, uma vez que um olhar de dentro poderá fazer toda a diferença para o estudo.

Da mesma forma como Ynari constatava ao observar a realidade ao seu redor, eu sentia, ao ler textos literários angolanos, o quanto a guerra estava presente, mesmo que em um plano de não destaque, mesmo que como um detalhe camuflado, mesmo que como um ruído de fundo. Seguindo tal reflexão, a tese defendida neste trabalho é a de que a construção simbólica da morte será diferente entre os grupos estabelecidos aqui e a de que a guerra, portanto, é um elemento fundamental nessa distinção, principalmente em relação aos temas das obras. Por outro lado, a ficcionalização das mortes não é determinada por sua ligação com cada um dos quatro elementos fundamentais – ao contrário, a valorização dos elementos é que varia conforme o tipo de construção da morte.

No que se refere à construção simbólica da morte, nos dois romances do grupo sobre a Guerra de Libertação, parece-me que é mais frequente que as mortes sejam apresentadas como não definitivas, pois é possível uma nova vida após esse primeiro momento de fim – e

acredito que o contrário deva ocorrer com o grupo dos livros sobre o pós-independência. Presumo que o mesmo possa acontecer quando relacionamos os livros a partir dos grupos dos diferentes escritores: aqueles romances dos que viveram a guerra tendem a apresentar mais mortes como processo do que os dos que não viveram.

Dessa forma, analiso a construção da morte a partir de duas perspectivas: a morte como fim e a morte como processo – a morte vista com um olhar mais ocidental e a morte vista com um olhar da tradição africana. Talvez fosse mais seguro apenas considerar aquelas mortes ficcionalizadas nas narrativas de Pepetela, Cardoso, Agualusa e Ondjaki como processo, como mais uma etapa da jornada, e não como fim, uma vez que isso estaria de acordo com a tradição do continente de onde esses escritores originam-se. Porém, acredito que essa não seja a melhor maneira de analisar esses textos. Em primeiro lugar, saber se os angolanos acreditam ou não em algo não é o objetivo do trabalho: este não é um estudo de antropologia ou sociologia, nem uma pesquisa de campo; este é um trabalho sobre literatura e o objetivo é perceber e desvendar o que os textos literários estão dizendo. E, na medida em que lia e relia cada um dos romances, ficava cada vez mais claro, para mim, que eu não poderia pensá-los apenas a partir da tradição.

Para corroborar essa ideia, utilizo alguns exemplos de *Mayombe*. O protagonista Sem Medo explica que ele e seus companheiros de luta estão "[...] aculturados, corrompidos, muito mais alienados" (PEPETELA, 2013a, p. 195) e que, dessa forma, passaram a raciocinar em função da "sociedade assimilada à cultura judaico-cristã europeia" (Ibidem, p. 194). Ele ainda afirma que o ser humano tem medo da morte: "O homem tem atração pelo que lhe faz medo. O mar, o deserto, o abismo, a ideia de Deus, a *morte*, o relâmpago" (Ibidem, p. 199, grifo meu) – e, a princípio, o medo da morte não existiria para os banto. Ademais, Boaventura Cardoso, em entrevista, afirma ser "produto da assimilação cultural europeia" (CARDOSO, in: LEITE et al, 2012, p. 81) e vai mais longe ao sentenciar que, na verdade, não só ele, mas toda a sua geração, como consequência do colonialismo, é. Creio que apenas esses excertos do romance de Pepetela e da fala de Cardoso já servem para mostrar que a morte, em um romance angolano contemporâneo, pode ser ficcionalizada de diversas formas e a partir de perspectivas diferentes – quais são essas formas e essas perspectivas é o que será analisado ao longo do trabalho.

Em segundo lugar, é necessário lembrar que um dos grandes problemas quando se teoriza e se fala da África são os perigos da essencialização do continente, tema que será

debatido no primeiro capítulo. O continente africano não é apenas tradição, oralidade, religiosidade, apego ao passado – ele é muito mais do que isso. Se, ao longo do trabalho, defendo que não devemos olhar para a África como caçadores do exótico, de forma simplista e redutora, não seria contraditório apresentar a morte como sendo concebida apenas a partir da tradição? E os contatos com os diferentes povos, inclusive com os colonizadores portugueses, não impactaram de forma alguma a relação dos angolanos com o fim da vida? E os prolongados e duros tempos de guerra passaram em branco?

Ainda devo ressaltar que realizei um Estágio no Exterior, na Universidade de Lisboa, sob a supervisão da professora Ana Mafalda Leite, entre outubro de 2016 e janeiro de 2017. Assisti às suas aulas, assim como às da professora Ana Paula Tavares e às do professor Augusto Nascimento sobre as literaturas e as histórias da África. Ao longo desses encontros, também convivi com colegas africanos e pude acompanhar debates extremamente enriquecedores sobre o continente a partir de uma visão de quem veio de lá. Ainda procurei por livros e trabalhos acadêmicos sobre o assunto aos quais não tinha acesso no Brasil e as ferramentas de busca do sistema da Biblioteca da Universidade de Lisboa foram muito úteis.

Esta pesquisa também representa mais um passo na minha jornada como pesquisadora. Desde a graduação, venho trabalhando com literaturas africanas em língua portuguesa:

- a) *Mia Couto e sua avenida de sonhos*: um estudo de "Antes de nascer o mundo" e seus símbolos é o título do trabalho de conclusão apresentado por mim no curso de Letras da PUCRS, em 2011, no qual analisei algumas imagens à luz da classificação de Gilbert Durand do Imaginário em Regime Diurno e Noturno.
- b) *Mia Couto e a simbologia de embarcações aquáticas*: navegar, mais do que preciso, é sonhável é o título da dissertação de mestrado apresentada por mim no Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS, em 2014, cujo tema foi o simbolismo de embarcações aquáticas em três romances de Mia Couto – *Terra sonâmbula*, *O outro pé da sereia* e *A confissão da leoa*.
- c) Participo, desde 2013, do grupo de estudos *Cartografias narrativas em língua portuguesa*: redes e enredos de subjetividade, no qual estudamos narrativas portuguesas e africanas em língua portuguesa.

A fim de dar conta do tema e das questões levantadas aqui, o trabalho foi dividido em três capítulos. "Quem somos", aborda as questões teóricas, porém, tendo em vista os diversos

pontos em comum notados por mim entre as teorias do imaginário e a história, os costumes e as culturas da África, não foi dedicada uma seção para cada um dos temas.

Primeiramente, no subcapítulo "Sobre como pares de opostos podem (e devem) ser reconciliados", parte de "Quem somos", discuti a dicotomia razão e imaginário: como, ao longo dos séculos, o imaginário foi desvalorizado, tendo a razão sempre a primazia e como igualmente se colocou o continente africano como o espaço da tradição, enquanto a Europa seria a única detentora do intelecto, da razão, da ciência. Depois, na segunda parte do capítulo, "Sobre como a morte é vivida e simbolizada", abarcam-se as questões da morte no imaginário humano e do imaginário africano em particular, assim como a simbologia dos quatro elementos fundamentais – e como os dois assuntos podem estar relacionados. Nessas duas partes e também nas próximas, de análise, apesar de o *corpus* ser formado por um romance de cada escritor, outras obras de sua autoria são mencionadas, com o intuito de enriquecer a discussão.

Depois já se iniciam os capítulos de análise das obras literárias do *corpus*. O primeiro, "De onde viemos", trata dos romances sobre a Guerra de Libertação, a independência e seus momentos posteriores: *Mayombe*, de Pepetela, e *Teoria geral do esquecimento*, de Agualusa. O capítulo é dividido conforme os dois posicionamentos em relação à morte encontrados nos livros aqui em questão: "Sobre a morte como fim" e "Sobre a morte como processo". O segundo capítulo de análise, "Onde estamos", foca nos livros *Os transparentes*, de Ondjaki, e *Mãe, materno mar*, de Boaventura Cardoso, e, da mesma forma como o anterior, também abarca os dois tipos de relacionamento com a morte.

Nesses dois capítulos de análise, o enfoque é o texto literário e sua interpretação por eu considerar que quem deve falar em primeiro lugar é a literatura: aqueles símbolos relacionados à morte e aos quatro elementos que se destacaram das narrativas são examinados à luz das teorias e dos estudos sobre o imaginário e sobre o continente africano, assim como sobre Angola.

Com todas essas palavras, com todas essas frases e com todos esses capítulos, espero conseguir tornar algumas ideias ou sentimentos que estão dentro de mim em coisas reais e existentes no mundo para que as outras pessoas possam enxergar: uma contribuição para o avanço dos estudos na área das literaturas africanas em língua portuguesa; o amor que tenho pelo meu objeto de estudo; o meu sonho de trabalhar feliz com o que gosto. E, se Ynari procura destruir o termo "guerra", por outro lado, ela aprende sobre "admiração", ao olhar o

céu, "escuro e brilhante ao mesmo tempo" (ONDJAKI, 2010, p. 10). Eu também aprendi muito sobre admiração ao ler e descobrir sobre a literatura angolana e acredito que essa admiração aparece nos meandros de cada etapa de meu trabalho.

2 QUEM SOMOS

"O real expressa o céu cinzento, enquanto o imaginário transforma as nuvens em utopia. O imaginário sempre escapa." (SILVA, 2017, p. 58)

2.1 SOBRE COMO PARES DE OPOSTOS PODEM (E DEVEM) SER RECONCILIADOS

"– Leve os sonhos a sério – sussurrou. – Nada é tão verdadeiro que não mereça ser inventado." (AGUALUSA, 2012b, p. 348)

O que ficam das guerras depois que o período de conflito termina? Famílias despedaçadas, mortos sem campas, destruição, terras férteis arrasadas, cidades aniquiladas. Depois ainda permanecem números assustadores, porém despersonalizantes; histórias, relatos, lembranças assombradoras. Entretanto – e a maioria das pessoas parece nunca se lembrar desse aspecto –, as guerras também deixam símbolos: além de um rastro de sangue judeu e de uma herança de ódio e preconceito, o nazismo, por exemplo, causou uma mudança substancial no significado de uma imagem, a suástica. Poucos indivíduos, caso questionados sobre o sentido desse símbolo, mencionariam suas raízes milenares e importância para o hinduísmo, religião dentro da qual era dotado de acepções diferentes, mas todas positivas: sol, sorte ou o deus Brahma. Provavelmente, muitos relacionariam imediatamente essa cruz com o fascismo, com a doutrina da superioridade branca e, conseqüentemente, com o campos de concentração nazistas e com a morte, tal foi o peso do movimento nacional socialista da Alemanha para a história do mundo.

Angola passou, recentemente, por décadas sem encontrar a paz: primeiro, ocorreu a Guerra de Libertação de Angola, a guerra por meio da qual a população do país obteve a independência em relação à metrópole Portugal, entre 1961 e 1975; depois, a posterior Guerra Civil, entre 1975 e 2002. Esses conflitos igualmente levaram os angolanos a engendram suas próprias imagens simbólicas – imagens essas que, segundo o antropólogo Gilbert Durand (1996), contêm em si mesmas uma infinidade de sentidos distintos e ausentes, nunca fáceis de serem desvendados; que se constituem como signos designativos do que é difícil de perceber ou de ser caracterizado (DURAND, 1993). Ainda de acordo com o teórico (1996), tais símbolos são o resultado da particularização dos arquétipos – e os arquétipos constituem-se em espécies de moldes universais a serem preenchidos pelas características de cada povo em cada tempo (JUNG, 2014a). Dessa forma, é possível perceber que os arquétipos relacionados à guerra, à morte e à vida transformam-se em diferentes símbolos quando utilizados por

angolanos no final do século XX e início do XXI para falar de seus conflitos ou por alemães durante a II Guerra Mundial.

Sobre os arquétipos, o psiquiatra Carl Gustav Jung chegou à conclusão de que seriam universais, pois, muitas vezes, a correspondência entre esses elementos em diferentes culturas e em tempos variados não poderia ser explicada a partir da transmissão através de descendência ou de contato, a fim de que tais imagens fossem compartilhadas – elas são, dessa forma, os conteúdos do inconsciente coletivo, conteúdos que se opõem aos do inconsciente pessoal, cuja origem está nas experiências de cada indivíduo (JUNG, 2014a). O filósofo Gaston Bachelard explica poeticamente uma ideia similar à dos arquétipos: "os grandes sonhos são compartilhados por inúmeras almas" (BACHELARD, 2008a, p. 78). Portanto, muito mais do que características herdadas, os arquétipos configuram-se como uma predisposição dos indivíduos para produzir imagens ou ideias semelhantes (JUNG, 2013d): geração após geração, todos os seres humanos, em todos os tempos e em todos os lugares, quase que instintivamente criam e visitam esse mundo, feito de arte, sonhos e devaneios, fabricado pelo imaginário, capaz de fazê-los sorrir, enquanto, ao seu redor, a seriedade impera. Assim, qualquer símbolo ou qualquer mito, antes de ser alemão, hindu ou africano, é simplesmente um símbolo ou um mito.

Considerando o símbolo como uma concretização do arquétipo, ele pode ser representado como uma moeda de duas faces: uma face transcendente, correspondendo ao arquétipo, ao molde, e outra contingente, modificada de acordo com as influências exógenas, como a situação cultural, a tecnologia, o clima, o contexto geográfico, a fauna (DURAND, 1996), etc. Bachelard (2008c) comenta o mesmo com outros termos: para o filósofo, toda imagem tem um pré-história e uma história; um pouco de lenda e de lembrança; um "fundo onírico insondável" (Ibidem, p. 50) e um passado pessoal. No caso mencionado anteriormente, a suástica pertenceria ao arquétipo da cruz, extremamente disseminado tanto geográfica quanto temporalmente, transformando-se em símbolo ao adquirir sentidos mais precisos de acordo com os povos a utilizarem-na, sejam os hindus ou nazistas, os gregos ou budistas.

Se os símbolos são tão usados em inúmeras culturas e se tantos teóricos dissertam sobre eles, o motivo disso seria a sua importância para a saúde psíquica. Durand (2002) explica serem essas imagens simbólicas os únicos instrumentos apropriados para o ser humano abordar e explicar seus sentimentos mais profundos – a relação com a morte, por

exemplo, e, levando em conta o tema da presente pesquisa, podemos pensar, particularmente, sobre a relação com a morte durante um período de exceção, como o da guerra. A aflição ou a resignação sentidas frente à incapacidade humana de parar ou de voltar no tempo são traduzidas em símbolos, uma vez que, com sua linguagem cotidiana, não somos capazes de exprimir tais sentimentos. Dessa forma, os símbolos estão encarregados do fundamental papel de acomodar os mais angustiantes receios ou mesmo as maiores alegrias do ser humano, de elaborar seus problemas através de imagens, de tratar de tabus que, de outra forma, nunca seriam abordados, por se mostrarem difíceis demais de serem encarados em plena luz do dia, em toda a sua extensão ou em todo o seu horror.

Refletindo sobre essa função dos símbolos, a literatura mostra-se um dos meios mais importantes de sublimar esses sentimentos angustiantes, sendo essa uma de suas muitas funções. Como já aponta Sem Medo, o personagem guerrilheiro do romance *Mayombe*, é prejudicial para o nosso equilíbrio psíquico calar os problemas, sublinhando o lugar da escrita: "Guardar para si não dá, só quando se é escritor. Aí um tipo põe tudo no papel, na boca dos outros. Mas, quando se não é escritor, é preciso desabafar, falando" (PEPETELA, 2013a, p. 44) – e esse depoimento torna-se mais interessante, porque o autor do livro foi um guerrilheiro que igualmente era um escritor; um guerrilheiro que pôde, portanto, desabafar em uma folha de papel.

Entretanto, Sem Medo esquece que não é apenas a partir da escrita que surge essa possibilidade de compreensão e de superação dos medos e dificuldades: com a leitura igualmente é possível atingir tal meta, uma vez que a literatura não trata apenas de temas específicos, como a Guerra de Libertação de Angola, mas carrega símbolos com um aspecto universal (aquela face transcendente da moeda), tocando leitores em situações diversas. É com a arte, de forma geral, e com a literatura, especificamente, de acordo com Durand, que a consciência simbólica chega ao ápice do seu funcionamento, pois elas “[...] constituem paradigmas de alta frequência simbólica” (DURAND, 1996, 81). A literatura utiliza-se de conteúdos do imaginário; essa retomada, contudo, não é passiva. Os porta-vozes das imagens simbólicas renovam-nas sempre, uma vez que introduzem diferenças em suas histórias.

A partir da constatação dessa propriedade da literatura e do depoimento de Sem Medo, ainda são descartadas as acusações feitas às literaturas africanas em língua portuguesa, criticando seus autores por serem incapazes de discorrer sobre o tempo presente, limitando-se ao período das guerras, tanto aquela de libertação, quanto a civil, conforme Afonso (2004) as

relata. Não que se constitua como falsa a afirmação de que esses escritores tratam exaustivamente da guerra ou das suas consequências, seja esse assunto o foco do texto ficcional ou apenas uma temática secundária: percebe-se, a partir da leitura dos romances do *corpus*, assim como de outros livros desses mesmos literatos e de outros também angolanos, que é raro tal tópico não surgir em um texto ficcional, seja através de uma recordação dolorosa de alguma personagem; da menção à falta de abastecimento adequado de água ou luz, consequência dos prolongados anos de combates, ou à séria problemática dos numerosos mutilados de guerra; através da menção a deslocados que desconhecem o paradeiro de sua família.

Porém, discordo da carga negativa dada à constatação da repetição desse assunto, uma vez que a expressão literária dessa época que já passou é necessária por muitos motivos, inclusive para fins catárticos. Como o tema do colonialismo ainda os persegue por ser um evento tão recente, tal elaboração através da escrita é fundamental para que esses autores consigam olhar para o presente e para o futuro – e Ondjaki ressalta o impacto dessa ferida continuamente aberta e dolorida, quando se refere aos 41 anos de guerras ininterruptas os quais os angolanos enfrentaram: "Ou estamos em guerra, ou estamos a resolver alguma guerra. Ou vivemos o fim de uma guerra, ou vivemos os primeiros anos pós-guerra" (ONDJAKI, in: LEITE et al., 2012, p. 103). Na verdade, as consequências da dominação europeia em suas últimas colônias foram tão nefastas que dificilmente um autor africano poderia abster-se de falar e de tomar uma posição em relação a esse tema – e a ameaça do neocolonialismo, da dependência econômica, cultural, ideológica, como refere Russel Hamilton (in: FONSECA, 2008), torna essa questão ainda mais premente e atual.

É interessante notar como as declarações dos próprios escritores cujas obras compõem o *corpus* desta tese vão na contramão da verificação, realizada a partir de inúmeras leituras de textos literários e teóricos de e sobre angolanos, de que a guerra é uma temática praticamente onipresente na literatura deste país. José Eduardo Agualusa e Boaventura Cardoso, em entrevistas presentes no livro *Nação e narrativa pós-colonial II: Angola e Moçambique* (LEITE et al., 2012), afirmam ser esse assunto muito pouco abordado. Se a intenção dos autores era apontar a quase inexistência de romances retratando os combates, as lutas, o cotidiano dos guerrilheiros africanos, a violência, as armas, o sangue, então eles possuem toda a razão: é possível citar, como um dos raros romances a tratar da guerra dessa forma mais direta e mais concreta, *Mayombe*, de Pepetela.

Entretanto, como já foi explicado anteriormente, a guerra e suas consequências parecem fazer parte do inconsciente coletivo de Angola e, de uma forma mais ou menos explícita, surgem nos seus textos literários – e talvez seja essa uma das possíveis explicações para os dois escritores não perceberem a força de tal movimento. Elaborar os acontecimentos trágicos da guerra, criar símbolos para representá-los e torná-los menos tenebrosos, transformar esses eventos em lembranças menos difíceis de se conviver são processos do plano do inconsciente – e não necessariamente passam pela representação de uma batalha, de um confronto entre portugueses e angolanos ou a partir de um desejo claro do autor de pensar sobre esses traumas. As imagens simbólicas não são criadas por alguém que, de forma consciente, deseje engendrâ-las. Um indivíduo, sentado à sua escrivaninha e imbuído do desejo, mesmo que sincero e profundo, de transformar um pensamento em símbolos, nunca será capaz de executar o plano. A constituição e transformação de tais elementos ocorrem lenta, inconsciente e coletivamente, nunca pela vontade de uma única pessoa em um único tempo, como explica Bachelard: “[...] a imagem é uma planta que necessita de terra e de céu, de substância e de forma. As imagens encontradas pelos homens evoluem lentamente, com dificuldade [...]” (BACHELARD, 2002, p. 3).

Percebe-se, depois desses apontamentos, quão importantes são as funções dos símbolos. Na contramão dessa importância, o imaginário (o conjunto de imagens produzido pelo ser humano) tem sido sistematicamente relegado a uma posição inferior em relação a outros instrumentos de conhecimento, como a razão, a lógica, a ciência – por essa desvalorização, talvez, não prestemos tanta atenção aos símbolos engendrados para fazer e para pensar as guerras. "Penso, logo existo" foi o lema por longos tempos – tempos em que, conseqüentemente, o imaginário, a imaginação, a fantasia, os sonhos foram deixados de lado, considerados não importantes e até mesmo perigosos: o ideal seria proteger-se construindo uma fortaleza de lógica e racionalismo, a fim de a "louca da casa" permanecer distante e inofensiva.

Como aponta Durand (2002), é uma constante do pensamento ocidental diminuir e menosprezar a imaginação, além de deixar de “quarentena” tudo o que poderia ser tomado como férias da razão, já que o imaginário apenas conduziria ao erro, ao falso. Desde Aristóteles, passando por Galileu e Descartes, Hume, Newton e chegando ao positivismo, todos almejavam prender a imaginação em uma camisa de força e escondê-la para que fosse esquecida por completo. O ser humano foi condenado, então, a permanecer dividido, a ignorar

um importante aspecto do seu ser, a apostar todas as suas fichas nas experiências diurnas, subestimando "[...] o que é *oniricamente* possível sem ser *realmente* possível" (BACHELARD, 2003, p. 101): "nossas vidas são agora dominadas por uma deusa, a Razão, que é a nossa ilusão maior e mais trágica", ressalta Jung (2008, p. 128). Trágica, pois pode levar a sérios desequilíbrios mentais ou a uma vida miserável, opaca e exageradamente séria.

Northrop Frye (1996) explica que a vida imaginativa surge da antítese entre esses dois polos: a vida de quem está desperto e a vida de quem está sonhando correspondem ao ciclo de luz e de escuridão e conciliar as demandas e o contexto exterior com as vontades interiores, para o crítico, é a base da imaginação. Para um vida psíquica saudável, portanto, seria necessário o desenvolvimento do lado racional e do lado emocional do ser humano em medidas equivalentes: quantificar os mortos de uma guerra e estabelecer causas e consequências históricas podem ser ações tão necessárias quanto representar o conflito de forma literária, a fim de dar um sentido e de elaborar o trauma.

Por colocar toda a sua força, todo o seu empenho e dedicação no ganho material e por negligenciar o ganho espiritual, o ser humano tem avançado muito e cada vez mais ao inventar novas tecnologias, ao descobrir leis e teorias inéditas sobre a natureza ou sobre máquinas, ao obter quantidades imensas de informações sobre os fenômenos do mundo. Contudo, é possível se perguntar se essa quantidade exorbitante de dados e técnicas nos levou mais perto da felicidade: como aponta o físico e filósofo Basarab Nicolescu (1999), a humanidade, em sentido oposto ao espetacular progresso das ciências exatas e biológicas, nunca soube tão pouco sobre si mesmo, sobre seus anseios e medos. Boaventura de Sousa Santos (2013) chega à mesma conclusão em relação ao escamoteamento de tais questões que, na verdade, são fundamentais: a separação entre fatos e valores, sujeito e objeto, a identificação da objetividade como neutralidade e o destaque para aquele tipo de conhecimento cognitivo-instrumental teriam desembocado na criação "de um buraco negro epistemológico à volta dos grandes problemas da vida coletiva e das relações interculturais" (SANTOS, 2013, p. 239). A incredulidade do ser humano frente ao que Bachelard (2003) chama de experiências noturnas – os sonhos, o devaneio, a literatura e a arte em geral, a imaginação – levou-o a descartar esse seu lado, pelo fato de não ser capaz de comprovar, dentro de um laboratório, com instrumentos válidos e possibilidade de repetição do experimento, a existência e a validade de seu aspecto onírico. O encantamento e o deslumbramento do mundo – termos associados ao imaginário, de acordo com Juremir

Machado da Silva (2017) – acabam se perdendo. Espelhando-nos e, inclusive, ultrapassando, e muito, Tomé, precisamos enxergar, experimentar, provar, analisar e sistematizar para crer.

E esse mesmo desprezo por parte do ocidental munido de sua supostamente infalível razão brotou quando ele se deparou com uma forma diferente de se relacionar e de pensar o mundo no auge das grandes navegações durante o século XV: a do africano, assim como a de outros povos e culturas, como aqueles das Américas e da Ásia, por exemplo. Como sistematiza Kwane Anthony Appiah (1997), no mundo moderno, parece haver uma necessidade de constante atualização, mudança, inovação, como se o objetivo da ciência fosse modificar os saberes até o ponto de, alguns anos após, não sermos mais capazes de reconhecê-los. O novo, o atual, o diferente é sobrevalorizado, como se as descobertas do passado não pudessem ter importância pelo fato de pertencerem ao passado – o antigo é, necessariamente, ultrapassado. Já para as antigas sociedades tradicionais, mesmo que se tenha consciência da existência de descobertas ainda a serem feitas, não existe a vontade de elaborar novas teorias, tecnologias ou conhecimentos apenas por elaborar. Somente uma razão prática moveria esses povos à investigação e à elaboração de conhecimentos novos, diferentes dos já existentes – um pouco como o imaginário, domínio no qual as imagens vão modificando-se de forma lenta, gradual e orgânica, de acordo com as necessidades do conjunto de sonhadores de uma época.

Um mito contado pelos bulus de Camarões, resgatado por Clyde Ford, na obra *O herói com rosto africano* (1999), ilustra muito bem essas duas maneiras de se relacionar com os objetos, com o exterior: Zambi, filho do deus supremo desse povo, criou dois homens, um europeu e um africano. Para cada um deles, forneceu meios de sobrevivência de diversas naturezas: fogo, água, alimento, armas e livros. Passado um tempo, Zambi retornou ao lugar onde ficavam os homens e questionou-os em relação aos instrumentos dados. O europeu escolheu o livro em desprezo do fogo e, em oposição, o africano pegara o fogo para si, deixando de lado o livro (Ibidem). Dessa forma, eles mesmos decidiram seus destinos: enquanto os europeus tornaram-se os protetores dos livros, os africanos resguardaram a chama; e, se os livros representam a ciência e a vontade de dominar o mundo natural, o fogo, de acordo com Ford (Ibidem), simboliza a sabedoria do sagrado, da energia que ultrapassa o humano e que origina a vida. É claro que a narrativa mítica trabalha com estereótipos, com generalizações: como essas histórias apresentam ao ser humano o modelo exemplar de comportamento (ELIADE, 2011), não há muito espaço para nuances – só para o absoluto. No

mundo real, por outro lado, nada nem ninguém pode ser classificado de uma forma tão estanque, tão radical: os africanos produzem ciência e os europeus cultivam também sua alma. Porém, é possível sim falar em predominância, apesar de nunca ser possível alegar exclusividade – e essa questão será aprofundada mais adiante.

Ainda é possível traduzir de uma maneira diferente tal distinção, capital para Appiah: segundo Boaventura Cardoso, há duas formas de pensar o mundo, sendo que a primeira refere-se à lógica dos números e a segunda, à afetividade, "[...] suscitada pelo fascínio que a imaginação criativa sente frente ao encanto do mundo visível e invisível, que a envolve" (CARDOSO, in: PADILHA & RIBEIRO, 2008, p. 20). E Mircea Eliade (2010b) chega a denominar esse segundo tipo de olhar para a realidade da mesma forma como se chama aquela espécie de experiência provinda da racionalidade pura, da especulação lógica: ele o designa por ciência. Ciência, pois é um tipo de conhecimento, mas que, ao contrário daquele a que estamos acostumados, envolve a totalidade do indivíduo e do seu mundo, com questões existenciais e cosmológicas.

Portanto, os europeus penderiam para o lado da supremacia da razão e do consciente. E a consciência, conforme esclarece Jung (2014a), deve a sua existência à diferenciação dos opostos, visto que surgiu do seu descolamento do inconsciente. Já aqueles povos tradicionais, entre eles os que viviam na África negra antes da chegada dos europeus, estariam mais identificados com o imaginário e com a inconsciência – e a inconsciência tende a trabalhar com a conciliação dos opostos, o que explica muitas de suas crenças, como as relacionadas com a morte e com os antepassados, que abordaremos mais adiante. Depois, Ana Mafalda Leite resume essa discussão afirmando que os europeus seriam mais lógicos, enquanto que os africanos, mais simbólicos (LEITE, 1995).

Contudo, como Alpha Sow (in: SOW et al, 1977) chama a atenção, essa distinção tende, com o tempo, a ser suavizada, pois o artesanato, as artes, a tecelagem e diversas outras práticas culturais africanas começam a desaparecer lentamente, após a chegada dos colonos brancos. Toda essa mudança ocorre no sentido da "modernização" e da "ocidentalização", "em nome da rentabilidade, da eficiência e da adaptabilidade" (Ibidem, p. 27) – em nome, resumindo, da racionalidade. De acordo com o autor (Ibidem), a jovem geração de africanos, muito mais ocidentalizados do que seus antepassados, inclusive despreza as tradições, considerando-as como arcaicas e atrasadas.

Justamente essa aparente polaridade entre razão e imaginário pode ter sido a responsável pelo julgamento apressado dos europeus, que colocaram os africanos como povos atrasados, preguiçosos, inferiores, tomados pelas trevas da superstição e da imaginação. Como aponta Durand (1997), no imaginário da Europa, os povos "negroides" frequentemente estiveram relacionados ao obscurantismo total. Suas crenças e tradições apareciam, aos olhos ocidentais, como superstições imobilizadoras e castradoras, uma vez que um ato apenas poderia ser colocado em prática caso houvesse um precedente divino, caso os deuses e os antepassados autorizassem-no. Sua noção de tempo, muito mais ligada a uma temporalidade mítica, aos ciclos agrícolas, não fazia sentido para um europeu que via a história como algo linear, com começo, meio e fim, e que tinha por costume preencher suas horas com tarefas "úteis", com trabalho.

Ao contrário, o ocidental aparentaria ser capaz de realizar as tarefas a que se propõe sem maiores dificuldades, considerando as pessoas das sociedades tradicionais com as quais ele se deparou (as pessoas "primitivas") como sujeitos sempre atrapalhados e tolhidos por superstições e medos de entes invisíveis (JUNG, 2008). Esse ser, que se considera como o civilizado, "aprendeu a realizar eficientemente o seu trabalho sem precisar recorrer a cânticos ou batuques hipnóticos. Consegue até dispensar a oração cotidiana em busca de auxílio divino" (Ibidem, p. 103), como ironiza Jung. O teórico coloca essa aparente independência e autossuficiência como algo negativo, visto que acarretaria uma absurda falta de introspecção: os deuses e os demônios continuam a povoar o alto e o baixo de nossas experiências, apesar de adquirirem nomes diferentes. O ocidental apenas não tem consciência da sua existência, o que provoca medos e angústias vagas, inexplicáveis e, conseqüentemente, doenças e perturbações psicológicas; não tem consciência de que a crença na supremacia da razão é também um mito, uma construção do ser humano para que ele consiga pensar sobre si mesmo e se entender, para que o seu funcionamento e natureza não sejam mistérios profundos e aterradores. Como Durand (1996) afirma, o fato de crermos estar libertos dos mitos é apenas mais um tipo de mistificação. Contudo, apesar de questionar a ideia da superioridade europeia, a afirmação de que as crenças dos tradicionais povos africanos seriam camisas de força feitas de fantasias e alucinações não é posta em causa por Jung. Será isso verdade? As comunidades tradicionais estariam condenadas à estagnação por conta de sua fé?

A fim de responder a tal questionamento, é necessário refletir acerca de dois aspectos: o primeiro a respeito da real função das tradições e de uma parte em especial dessas tradições,

o mito, para essas sociedades; o segundo concernente ao fato de, como já foi apontado, não ser possível falar em pureza, nem em sociedades completamente marcadas pelo sobre-humano, pelo divino e suas ordens ou conselhos de um lado e, de outro lado, comunidades capazes de contar apenas com sua própria força de vontade.

Assim sendo, primeiramente, pode-se apontar que as crenças tradicionais dos povos que viviam na África quando os europeus chegaram baseavam-se na atividade, e não na passividade, como esclarece Honorat Aguessy (in: SOW et al, 1977) – tal atividade apenas não se caracterizava como uma moda passageira. Tais crenças ainda funcionavam como um amparo, um guia de costumes e condutas para fornecer segurança no cotidiano e, inclusive, no momento em que se procuravam caminhos novos – assim como as nossas leis, constituições, mas muito mais do que elas também. Nesse sentido, os mitos ganham destaque, pois, de acordo com Eliade (2011), essas seriam histórias sagradas sobre a maneira como uma realidade passou a existir devido aos feitos dos Entes Sobrenaturais, sendo que tais ações necessariamente teriam ocorrido em um tempo mágico, fabuloso do princípio – ou, como o próprio estudioso define, *in illo tempore*. Esses relatos funcionariam, portanto, como modelos para as atividades humanas, porém não apenas isso: quando o *griot* conta em voz alta para as pessoas em volta da fogueira os seus mitos, é como se o tempo profano do presente fosse momentaneamente interrompido e todos os envolvidos transportados para a temporalidade sagrada do início de tudo, participando, dessa forma, dos eventos primordiais junto com os deuses.

Os mitos, dessa forma, não são apenas contados: eles são vividos. Assim, o ser humano seria capaz de vencer e de ultrapassar os seus próprios limites e igualar-se aos deuses e aos heróis, aos maiores. Eles ainda não são uma forma primitiva de ciência ou de filosofia ou uma tentativa de descrever a realidade, mas resultado da imaginação, conforme esclarece Frye (1976). Pensando na particularidade do mito na África, Aguessy explica que essas histórias não seriam relatos falsos para as sociedades, mas "[...] o discurso fundamental em que se baseiam todas as justificações da ordem e da contra-ordem sociais" (in: SOW, 1997, p. 125) – o que, na verdade, aproxima-se da caracterização do mito de uma forma geral.

Os mitos, agora de acordo com Mielietinski (1987), também são capazes de transformar o desconhecido em conhecido, o caos em cosmos, auxiliando-nos a compreender a realidade ao nosso redor ao torná-la mais inteligível. Para isso, tais narrativas possuem uma lógica baseada em oposições binárias – oposições essas que refletem e expressam as

antinomias com as quais o ser humano mais se preocupa, como o par vida e morte. Esses relatos ainda tomam como a essência das coisas a sua origem e servem como um laço entre os membros de uma comunidade, tendo em vista que funcionam como uma rede de conhecimentos – e não de quaisquer conhecimentos, mas de conhecimentos muito especiais, fundamentais – em comum entre todos, de acordo com a definição de Frye (1976).

Por isso, Eliade pode sentenciar que o ato de narrar os mitos "[...] força o homem a transcender os seus limites, obriga-o a situar-se ao lado dos Deuses e dos Heróis míticos, a fim de poder realizar os atos deles. Direta ou indiretamente, o mito 'eleva' o homem" (ELIADE, 2011, p. 128). Dessa forma, toda a fatalidade e subjugação sentida por Jung e por muitos outros ocidentais ao se depararem com culturas distintas, tendo em vista a natureza e função dos mitos, não pode corresponder à realidade.

Já o segundo aspecto da resposta ao questionamento em relação à incapacidade de evolução dessas comunidades ser verdadeira ou não diz respeito à impossibilidade de reduzir pessoas e grupos de pessoas a uma pureza de comportamentos, inclinações e influências. Isso é explicado por Ti Lucas, personagem de *Mãe, materno mar*, de Boaventura Cardoso, homem cego, mas apenas para a realidade mais imediata, profana, material e passageira, pois seus olhos estão voltados para uma sabedoria mais profunda e duradoura. Ele sentencia: "[...] não se separa o homem que está deitado do que está de pé" (CARDOSO, 2001, p. 55). A enigmática frase do senhor, proferida durante uma discussão sobre o tipo de rituais fúnebres a ser posto em prática, se mais de acordo com o tradicional ou com as modernas tendências, presta-se a dezenas de interpretações distintas. Porém, levando em consideração o debate sobre que tipo de ritual realizar que estava sendo conduzido logo antes, é possível pensar que a intenção do mais-velho era explicar a urgente necessidade de se combinar aquela postura do indivíduo que permanece mais tempo deitado, que sonha e que concebe o seu progresso na medida em que ele se faz necessário, com a que exige inovações constantes e, conseqüentemente, um indivíduo sempre alerta, sempre em pé.

Apesar disso, existe uma aparente necessidade de se procurar o exotismo na África, de se considerar, por exemplo, o continente como o lugar privilegiado do misticismo, onde existiriam exclusivamente a tradição, os mitos e os ritos. Podemos perceber que, durante a colonização, o discurso do europeu opressor consistia em rotular os africanos como atrasados por conta das suas crenças obscuras e mágicas a fim de colocá-los como seres inferiores e, assim, justificar a própria colonização e subjugação. Com a independência desses países, essa

visão dos africanos parece continuar existindo, havendo somente uma mudança no seu valor: o obscurantismo transformou-se em exotismo e o continente passou a ser vendido ao exterior como um local interessante por essa peculiaridade, por esse mistério. Tal característica passou a ter uma carga positiva, quando antes era negativa; os princípios de redução e de estereotipação, entretanto, permanecem os mesmos.

Na contramão desse pensamento preconceituoso e redutor, é muito mais interessante pensar na África como a terceira margem de um rio, onde não é possível, muito menos esclarecedor, estabelecer relações de alternatividade, mas sim de adição: escolher o *e*, em vez do *ou*. Essa terceira margem, como evidencia Laura Padilha (2002), seria o lugar ideal para o entrecruzamento da fala própria e da fala alheia, da cultura de si e do outro, dando origem a novas manifestações, que se transformam em muito mais do que a simples soma de culturas distintas – da cultura do negro africano com a do português colonizador, por exemplo, mas, no caso específico de Angola, com os costumes e ideias dos russos e cubanos também, quando o país consegue a independência, torna-se uma república socialista e a presença dessas pessoas é determinante, pois estão lá a fim de auxiliar a nação recém-formada. Leda Martins utiliza o termo "encruzilhada" (MARTINS, in: AREBX & RAVETTI, 2002, p. 73) para se referir às culturas e aos espaços negros, o que nos permite pensar na possibilidade tanto de se tomar cada um dos diferentes caminhos que formam essa encruzilhada, num movimento de dentro para fora, como no de se chegar, num movimento contrário, de fora para dentro, tendo partido de distintos pontos. Essa metáfora, portanto, representa bem o continente como esse local de trocas entre diferentes pessoas de distintas origens.

E, nas páginas de inúmeros textos literários dos quatro escritores aqui estudados, surgem personagens que representam as diversas nações a comporem o mosaico cultural de Angola, que dão corpo e alma a explicações teóricas sobre as interações de distintas tradições no país: em *Teoria geral do esquecimento*, de Agualusa, Ludo, uma portuguesa, acaba por adotar um menino africano; já em alguns romances de Ondjaki, como *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2009) ou *Bom dia camaradas* (2006a), é narrado como a presença sisuda dos camaradas russos e a terna dos cubanos aviva o imaginário de uma criança crescendo em um bairro de Luanda nos anos seguintes à independência; em *A sul. O sombreiro* (2012), de Pepetela, é a vez dos brancos serem retratados a partir das figuras do espanhol Manuel Cerveira Pereira, conquistador sanguinário, e dos missionários jesuítas portugueses; em *O signo do fogo* (1992), Boaventura Cardoso discute como pessoas com

diferentes cores, mesmo sendo todas cidadãs angolanas e estando todas do mesmo lado da guerra, adquirem valores diferentes durante a luta pela libertação – brancos, mestiços e negros não poderiam unir-se por um causa comum simplesmente devido ao fato de sua pele apresentar tons diferentes?

Porém, mesmo antes da chegada dos portugueses e dos outros ocidentais colonizadores, o sincretismo já era marca das várias culturas africanas, bastante diferenciadas entre si e sempre em contato, em permanente troca, como ressaltam Joseph Ki-Zerbo (2009) e Inocência Mata (2007) – e a última fala mesmo em comunidades multiculturais. Guerras, comércio, migração, diplomacia e dominação são alguns dos fatores que, segundo Appiah (1997), potencializaram as trocas na África pré-colonial, sendo impossível, portanto, falar em povos fechados, sem contato com outras culturas.

Sobre essa questão da invenção de certos purismos, o orientalista Edward Said (2011) explica que foi a base do discurso imperialista, desejoso de colocar o "eles" em uma posição distinta do "nós", em uma posição necessariamente (os colonizadores gostariam de convencer a todos de uma posição, inclusive, ontologicamente) inferior. Além disso, o autor, explicando tal questão, ainda toca em outro aspecto importante – o espaço da literatura nesse debate: "[...] uma das virtudes de tais conjunções da política com a cultura e a estética é permitir a abertura de um terreno comum toldado pela própria controvérsia. Ver esse terreno comum talvez seja difícil para os combatentes diretamente envolvidos [...]" (SAID, 2011, p. 69). Jung (2014a) explica o mesmo a partir de outra perspectiva: para ele, o arquétipo, por ser um conteúdo do inconsciente, auxiliaria o ser humano a conciliar os opostos. Como os arquétipos fazem-se presentes na literatura, ela ajudaria a acomodar influências aparentemente inconciliáveis. E, a partir da análise do livro *Mayombe*, por exemplo, percebe-se que os maniqueísmos são completamente deixados de lado, quando se considera os soldados da tropa portuguesa como semelhantes que apenas se encontram do lado oposto da trincheira.

É possível notar a capacidade de enxergar o outro como um semelhante neste romance em inúmeros trechos. Porém, a fim de discutir tal assunto aqui, foram selecionados somente dois pontos representativos, sendo que o primeiro já surge na dedicatória do romance, que explica ser essa uma narrativa sobre Ogum, o Prometeu africano. Dessa forma, a cultura do colonizador surge ao lado da do colonizado a partir das figuras dos dois seres mitológicos, indo contra aquele código colonial baseado na exclusão, na divisão e na hierarquia, aspecto para o qual Rita Chaves já chama a atenção (CHAVES, in: CHAVES & MACÊDO, 2009).

Depois, é possível citar o trecho no qual um português enfrentado em um combate é descrito:

Sem Medo mudou o carregador, no momento em que apercebeu o soldado à sua frente, deitado na borda da estrada, tentando febrilmente desencravar a culatra da G3. O soldado tinha-o visto, mas a arma encravara. Sem Medo apontou a AKA. O soldado era um miúdo aterrorizado à sua frente, a uns quatro metros, as mãos fincadas na culatra que não safava a bala usada. Os dois sabiam o que se ia passar. Necessariamente, como qualquer tragédia. A bala de Sem Medo abriu um buraco na testa do rapaz e o olhar aterrorizado desapareceu. Necessariamente, sem que qualquer dos dois pensasse na possibilidade contrária (PEPETELA, 2013a, p. 52).

O trecho, de uma forma sensível, consegue aproximar Sem Medo, comandante dos guerrilheiros angolanos, do soldado português. Soldado que não é descrito como um monstro, como um ser detestável e perigoso, capaz de todas as atrocidades, a fim de justificar seu assassinato e toda a guerra e violência – mais ou menos como os colonizadores, ao desenvolver um discurso que colocava os africanos como inferiores e atrasados, para validar a dominação e o uso da força bruta e mostrá-las ao mundo como uma tentativa de educação dos "selvagens". O adversário, em *Mayombe*, é apresentado como um menino, um jovem completamente assustado, completamente humano, que poderia estar tanto do lado da metrópole quanto da colônia. Apenas a urgente necessidade de matar trazida pela guerra – pois quem não mata é morto – faz com que o guerrilheiro africano atire na testa do garoto.

Voltando à essencialização e à folclorização da África, esse processo trouxe ainda mais consequências negativas quando pensamos na literatura desses países há pouco descolonizados. Mia Couto, autor de Moçambique, outro país oprimido por séculos pela metrópole portuguesa, denuncia a exigência de que todos os escritores africanos traduzissem, em sua literatura, a autêntica África, a sua verdadeira cultura e etnia – a "prova de autenticidade" (COUTO, 2011, p. 23), como Couto denomina esse fenômeno. Nada poderia ser mais falso e enganoso do que esse essencialismo e o literato indaga:

Ninguém questiona quanto José Saramago representa a cultura de raiz lusitana. É irrelevante saber se James Joyce corresponde ao padrão cultural desta ou daquela etnia europeia. Por que razão os autores africanos devem exibir tais passaportes culturais? (Idem, 2005, p. 63)

A resposta para tal indagação é simples: a literatura feita por escritores africanos continua a ser vista como matéria antropológica e etnográfica ou como dado sociológico (APPIAH, 1997) – e não como arte. Achille Mbembe (2014a) cita como umas das origens dessa busca pelo mágico na África uma tentativa de restauração do equilíbrio quebrado pelo

materialismo exacerbado do mundo ocidental sobre o qual se falava antes. Assim, houve, por muito tempo, uma resistência em relação àqueles textos que se desviavam do que seria considerado a verdadeira África, delegando à escrita o papel de veículo rumo a uma essência. Agostinho Neto, poeta angolano e primeiro presidente da nação após a independência, já apontava, na década de 1950, para tal problema, quando citava os "paternais caçadores do exótico", que impediriam o desenvolvimento de uma cultura, por descartarem qualquer elemento distanciados do tradicional (NETO, in: LARANJEIRA, 2000, p. 49) – ou melhor, do que é considerado como tradicional por tais caçadores.

Porém, é possível indagar-se, como Ondjaki, se "existirá a possibilidade de se medir o 'grau de angolanidade' de uma obra literária" (ONDJAKI, in: LEITE et al, 2012) – e, inclusive, ir além, questionando a necessidade de se realizar essa medição, quando não os perigos de se esperar que uma obra literária corresponda a uma idealização ou a um estereótipo do que é ser um africano, um angolano autêntico, uma vez que essa expectativa é criada por quem está olhando de fora tal realidade. Como esclarece Boaventura Cardoso (In: LEITE et al, 2012), ele é um autor de Angola e não pode se despir de sua origem e identidade ao escrever, portanto, essa especificidade fatalmente irá aparecer, e muito, nos seus escritos – o problema começa quando se obriga alguém a escrever unicamente a partir de uma expectativa, descartando o que foge dessa construção da literatura africana ideal. Entretanto, sua ambição consiste em tornar igualmente universal o que ele vem escrevendo – e, se pensarmos na literatura como um dos propagadores de símbolos, o desejo do literato iguala-se ao de qualquer outro cuja vontade seja fazer boa literatura, falando de uma realidade específica capaz de tocar qualquer outra realidade, mesmo que separada no tempo ou no espaço; uma literatura capaz de combinar o contingente com o transcendente.

Portanto, mesmo com a descolonização, é impossível retornar a uma época na qual os africanos ainda não haviam mantido contato com os europeus: essa influência pode não ter sido determinante no sentido de moldar esses povos e transformá-los em cópias dos portugueses na África, contudo não se pode negar o impacto do contato com essa cultura. Retornar à identidade passada é impossível e, ao mesmo tempo, assumir a modernidade sem a tradição é pura assimilação.

Um desses impactos, decorrentes do contato de Portugal com Angola, consiste na questão da língua utilizada no país africano, seja para a comunicação no cotidiano, para a produção de documentos oficiais ou para a escrita de obras literárias. Após a conquista da

independência, em 1975, a língua portuguesa – a língua do ex-colonizador, do opressor, do carrasco – é adotada como idioma oficial do país, assim como das demais nações africanas recém libertas da dominação lusa. Muitos poderiam se questionar sobre as consequências da escolha, da preferência pela língua portuguesa: e os idiomas africanos não poderiam ter primazia? Escolhendo o português não se estaria, assim como o colonizador fez por séculos, valorizando a cultura europeia em detrimento das locais?

A primeira questão a ser analisada seria sobre qual língua local poderia ser escolhida como oficial. A partir da Conferência de Berlim, no final do século XIX, os europeus dividiram o território africano conforme seus interesses e preferências, ignorando completamente a realidade do continente a ser repartido em fatias (M'BOKOLO, 2011). Dessa maneira, um mesmo povo acabou sendo fraturado, metade pertencendo a um desses novos territórios criados e metade a outro. Além disso, comunidades distintas, e até mesmo inimigas, foram obrigadas a compartilhar da mesma terra, das mesmas regras, do mesmo soberano. No caso de Angola, a ovimbundus, bakongos, kimbundos, kikongos, entre outros, foi imposta a convivência – e, em *Mayombe*, por exemplo, fica bastante claro o quanto essa convivência forçada, muitas vezes, acarretou sérios problemas, desconfiança, hostilidade e ameaças à unidade do país. Tendo em vista tal questão, percebe-se o quão problemático seria dar destaque a uma dessas línguas da África, o quanto de ressentimentos e desconfianças acumulados poderiam ser despertados – de acordo com Appiah (1997), os países africanos recém-independentes não poderiam se dar ao luxo de usar as línguas autóctones. A língua portuguesa, portanto, funcionaria como o cimento a tentar juntar todos os tijolos da nação.

Depois, ainda surge a visão da língua portuguesa como um despojo de guerra. Como conta Mia Couto, discutiu-se, no primeiro congresso do movimento nacionalista de Moçambique, em 1962, o lugar da língua portuguesa na ainda apenas sonhada nação independente. Como resultado da conversa, relata o escritor que "o português é adoptado não como uma herança, mas como o mais valioso troféu de guerra" (COUTO, 2011, p. 181). Se existia a crença que colocava a ingestão de partes do corpo dos guerreiros rivais vencidos em combate como uma forma de adquirir a sua coragem e energia – o que os teóricos denominam de canibalismo ritual (ELIADE, 2010b) –, a apropriação do idioma luso poderia igualmente significar a tomada do que o colonizador possuía de forte: uma língua com um sistema de escrita bem estabelecido e mundialmente conhecida – capaz, portanto, de transmitir as ideias,

os desejos, os anseios angolanos para um maior número de pessoas, com um alfabeto, gramáticas, dicionários, material didático e todo suporte para o ensino do idioma.

Para mais, o uso da língua portuguesa pelos angolanos não acontece de forma passiva: assim como os mitos e os símbolos são renovados a cada uso, o idioma igualmente o é, como se passasse por um processo de angolanização, de adaptação à realidade local – e, nesse sentido, quando o narrador criança de *AvóDezanove e o segredo do soviético*, de Ondjaki, faz graça ao explicar que ele, junto com sua família, vizinhos e amigos, falam angolano e contribuem para o "socialismo linguístico" (ONDJKI, 2009, p. 23), tal brincadeira não é gratuita ou inocente quando se relaciona essa vontade de particularização e de individuação com o fato de Angola ainda ser uma nação em construção.

Assim, de acordo com Inocência Mata (2007), o português, outrora sinal e evidência do colonizador, da escravidão e da opressão, torna-se uma importante ferramenta de revolução social, a partir da reinvenção e da renovação da língua do silenciador pelo silenciado. Laura Padilha concorda com a teórica quando explica que, uma vez usada pelos novos falantes de acordo com suas necessidades, a língua do dominador volta-se contra a dominação. Faz parte dessa transformação do português a incorporação de palavras, expressões e estruturas sintáticas das línguas africanas – e, dessa forma, a língua europeia vai ganhando contornos angolanos:

Cria-se, por toda essa complexa sinuosidade linguística, um espaço de festa no texto africano moderno onde, qual pipa de papel de seda solta no céu [...], a língua portuguesa amplia seu espaço, volteando com novas e surpreendentes cores e cintilações (PADILHA, 2002, p. 43).

A língua portuguesa, portanto, viajou pelos mares e oceanos, parou em diferentes portos e adquiriu novas colorações e matizes distintos – o idioma luso, ao desembarcar em Angola, misturou-se com a população local e seus falares, afeiçoou-se e moldou-se ao seu perfil, tornou-se uma língua que não pode nunca pertencer a um único povo e possuir ambições puristas e essencialistas. É como o Prédio dos Invejados do romance *Teoria geral do esquecimento*. Na época do colonialismo, o imóvel foi construído e era habitado por portugueses. Porém, após a independência e a fuga dos europeus para a metrópole, os africanos apoderam-se dos apartamentos, levando para lá os seus antigos costumes dos musseques e dos campos, o que também parece desencadear processos mágicos: eles criam galinhas nas sacadas, plantas crescem para todos os lados e, inclusive, a lagoa que costumava existir no átrio do prédio reaparece. Assim como a construção, a língua portuguesa igualmente

possui a estrutura, o alicerce, a origem, a base da Europa; são os africanos, porém, os responsáveis por dar vida e colorido a esse instrumento, com melodia, sintaxe e vocabulário próprios.

Maria Nazareth Soares Fonseca fala, inclusive, em terceiro registro, em uma tensão de distintas linguagens, em um idioma já não mais identificado com a norma culta da metrópole, mas igualmente distanciado dos falares orais tradicionais (FONSECA, 2008) – longe do essencialismo, como vinha sendo discutido. Porém, é importante ressaltar, como faz Ki-Zerbo (2009), que apenas uma pequena parcela das populações dos países africanos fala as línguas europeias, mesmo essas sendo consideradas como as oficiais. A maioria dos africanos ainda aprende e comunica-se através dos idiomas locais – o que não invalida o trabalho com, por exemplo, a língua portuguesa e a sua adaptação à realidade angolana, como acredita o historiador (2009). Se esse é o idioma oficial e o ensinado nas escolas, é possível prognosticar o aumento do seu número de falantes com o passar do tempo, como já vem acontecendo: a historiadora e poeta angolana Ana Paula Tavares (2016) esclarece que atualmente se fala mais português do que na época do colonialismo, sendo que já existem duas gerações que falam apenas tal língua, sem conhecer nenhum idioma africano.

Já no que tange à literatura das ex-colônias portuguesas, Pires Laranjeira chama-as de literaturas calibanescas, pois foram obrigadas a deglutir a literatura portuguesa, misturada com a brasileira, afro-americana, africanas, etc., para criar algo só seu, para marcar a sua diferença: "Ao procurar libertar-se do jugo de Próspero, a expressão calibanescas tornou-se porta-voz do recalcado do canto possível dos seus povos" (LARANJEIRA, 1985, p. 7). Ana Mafalda Leite (1995), por sua vez, ressalta o caráter de oposição que caracteriza essas literaturas desde o seu nascimento, visto que elas teriam criado um espaço de negatividade, justamente por terem se constituído, se alicerçado e organizado como uma recusa da literatura e dos valores coloniais. Algo precisaria morrer – ou melhor, algo precisaria ser assassinado – para que a literatura verdadeiramente africana pudesse nascer e se desenvolver livremente.

Além disso, tendo em vista a importância, do ponto de vista da solidificação da nação, da apropriação da língua portuguesa e da sua transformação em um idioma angolanizado, fica claro o papel de destaque da literatura no processo. Como sentencia Said (2011), é impossível separar literatura e política: se o imperialismo reforçou-se a partir da base constituída por um discurso que o tornava algo natural e correto e se a literatura em muito contribuiu para a propagação desse discurso (Ibidem), ela igualmente assumiu o papel oposto de marcar a

necessidade da independência, do reconhecimento dos povos africanos e da violência perpetrada sobre eles ao longo dos séculos de colonialismo. Mbembe (2014b) já esclarece que o uso da força e das armas foi tão necessário quanto a criação de uma linguagem, de uma expressão e de uma literatura próprias por parte dos africanos durante as lutas de libertação, como uma resposta aos séculos de exclusão e silenciamento. No caso de Angola, Laura Padilha (2007) afirma ser difícil separar três fatores que nasceram juntos: "a moderna literatura, a consciência da nacionalidade e a luta pela libertação" (Ibidem, p. 175). Carlos Ervedosa, por sua vez, falando sobre o nascimento da literatura angolana escrita, ressalta sua função de "arma de combate pela afirmação do homem angolano" (ERVEDOSA, 1985, p. 154), e não só de criação estética. Por isso, o título do livro de poesias de Costa Andrade, escritor e guerrilheiro, não é motivo para estranhamento: *Poesia com armas* (1977). Alguns de seus versos, do poema "Protesto" desse volume, também são esclarecedores da forma como a literatura foi utilizada como arma de combate:

Juntei na mão
os meus poemas
e lancei-os ao deserto
para que as areias
se transformem em protesto.
Sejam catanas armas ou punhais.
sejam protesto (ANDRADE, 1977, p. 23).

As figuras de destaque da luta pela independência ainda confirmam tal aproximação entre arte e guerra: Agostinho Neto, combatente, primeiro presidente de Angola e poeta; Luandino Vieira, preso pela PIDE por "subversão" e um dos escritores mais renomados do país; Viriato da Cruz, também político e escritor, assim como os próprios Boaventura Cardoso e Pepetela.

Assim, se Angola não pode estar apenas situada na tradição despida de qualquer modernidade; se não é uma espécie de Portugal na África, mas igualmente não é mais o que havia sido no longínquo passado anterior ao contato com os brancos, a oralidade, cujo peso para essas culturas era enorme, não figura mais como forma dominante de diálogo, de expressão dos sentimentos e dos costumes, como forma de arte.

Mesmo não sendo mais a forma privilegiada de comunicação, como aponta Ana Mafalda Leite (2012), percebem-se ecos da oralidade na literatura angolana, mais ou menos marcantes conforme o escritor e a obra literária em questão. Dessa forma, algo dos mitos e dos contos tradicionais transmitidos de geração para geração pela figura do contador de histórias, e próprio, em uma primeira instância, da oralidade, permanece nas histórias dos

autores contemporâneos, a partir dos temas, dos heróis, dos ensinamentos, ou, até mesmo, a partir da capacidade de deslumbramento, de encanto e de inserção do leitor em um mundo distinto do que vive. A mistura da língua portuguesa com expressões, frases e trechos nos idiomas falados pelos diferentes grupos étnicos de Angola, como o umbundo e kimbundo, igualmente oraliza os textos literários, assim como a inclusão de provérbios e de charadas na tessitura das narrativas.

Além disso, é necessário ressaltar a importância da palavra (e da palavra falada) para os povos com culturas tradicionais que habitavam também em Angola, pois, de acordo com Padilha (2002), falar, no continente africano, não é um ato gratuito. A palavra é aquele elemento unificador das sociedades, o meio pelo qual os ensinamentos em relação ao cotidiano, à vida, à morte, às forças da natureza, à origem de tudo, etc., são passados dos mais velhos para os mais novos. Elas não apenas servem para que os indivíduos consigam comunicar-se entre si e possam nomear as coisas ao seu redor: elas carregam o peso da ancestralidade e são a possibilidade de um futuro melhor.

E aqui, mais uma vez, surge a relação com o mito, já que a força da palavra africana estaria justamente na sua carga mítica, na sua capacidade de retirar os seres humanos de seu pequeno e pobre cotidiano e de lhes por em contato com seres e acontecimentos sagrados. Essa capacidade de descentramento concretizado pela narração de um mito é o que evidencia Eliade (2011), ao explicar que, pelo simples fato de contar uma história mítica, à noite e em volta da fogueira (em um contexto ideal, portanto), a pessoa pertencente a esse tipo de comunidade seria transportada para uma temporalidade diferente, a temporalidade dos princípios, das origens – uma temporalidade, por mais paradoxal que isso possa parecer, do transcendente.

Podemos perceber a ressignificação e o aproveitamento da oralidade dentro das obras dos quatro escritores do *corpus* desta pesquisa. No trabalho realizado por Boaventura Cardoso, por exemplo, especialmente, em *Mãe, materno mar*, é visível tal questão. Nesse romance, termos em banto-kimbundu (CARDOSO, in: PADILHA & RIBEIRO, 2008) surgem a cada página virada – o leitor até pode não conhecer a tradução dos termos e frases, porém a musicalidade e o estranhamento são capazes de colocá-lo em contato com outra realidade, de transportá-lo a outra forma de pensar sobre e de estar no mundo. O próprio autor explica ser essa aproximação da cultura oral com a escrita um processo consciente e

proposital, agregando ao seu texto interjeições de dor e onomatopeias, imitando vozes de pessoas ou de animais a fim de permanecer fiel à sua cultura banto. Ele afirma:

[...] assumimo-nos como o contador africano na sua exuberante expressividade dramatizadora, na sua preferência pela linguagem-espetáculo, tornando-a uma polifonia de linguagens idiomáticas, gestuais, de imitação de sotaques dos personagens, dos seus estados de espírito (Ibidem, p. 20).

A partir das descrições de Cardoso de situações em que a confusão impera, como a de uma briga em um dos vagões do trem, seguindo o percurso de Malange a Luanda, o leitor realmente sente que ele próprio encontra-se em algum canto escondido da cena, apenas observando, tamanha é a riqueza e a plasticidade de tais trechos. Cheiros e sons desprendem-se das sinestésicas imagens criadas e lidas nas páginas deste romance.

Dessa forma, Cardoso conseguiu acomodar duas tradições, duas culturas em seus livros: a escrita e a oral; a língua portuguesa e as línguas locais. Tudo parece ser uma questão de reconciliar os opostos, como uma personagem de *Mãe, materno mar* aponta: "Entre nós africanos o profano e o sagrado andam de mãos dadas, são as mesmas águas. Afinal tudo se resume na captação de forças visíveis ou invisíveis e da sua integração na vida quotidiana" (CARDOSO, 2001, p. 224). Parafraçando Oswald de Andrade (1994), está na hora de compreendermos que, fizesse chuva ou fizesse sol, os africanos seriam vestidos pelos portugueses; suas tradições seriam um pouco adornadas, um pouco tapadas pelo que os europeus chamavam civilização. Da mesma forma, os africanos também despiriam seus algozes, ao apresentar a eles uma forma de viver mais em contato com a natureza. Nenhum dos dois povos poderia ser o mesmo após esse contato, sendo obrigados a conciliar em sua identidade múltiplas tendências (mesmo que tendências em conflito), vestidos com os mais ricos ornamentos ou despídos do superficial, usando alternadamente a razão ou a imaginação para enfrentar as situações do cotidiano.

2.2 SOBRE COMO A MORTE É VIVIDA E SIMBOLIZADA

"Não costumam as sombras trazer-nos à lembrança outras sombras, aquelas que temos dentro?" (COELHO, 2016, p. 170)

O Comandante, herói do romance *Mayombe*, tem por nome de guerra a alcunha Sem Medo, devido à sua coragem e força no momento das lutas. Em diversos trechos da narrativa, seus companheiros de base comentam a (pelos menos, aparente) inexistência de pavor nas atitudes do homem, que sempre assume a liderança e se coloca em situações de perigo a fim

de proteger os demais combatentes. Contudo, dentro de Sem Medo, existe uma enorme angústia, escondida e apenas revelada aos mais chegados. O personagem explica: "Tenho medo é de me amedrontar quando vir que vou morrer, e perder o respeito por mim próprio. Deve ser horrível morrer com a sensação que os últimos instantes de vida destruíram toda a ideia que se tem de si próprio" (PEPETELA, 2013a, p. 45). Portanto, o destemido guerrilheiro sente sim medo – medo de ter medo no momento da morte, que é uma outra forma de dizer que se teme, talvez não a morte, mas o que o fim da vida reserva ao ser humano. Ao contrário de Sem Medo, Ludo, de *Teoria geral do esquecimento*, possui receio da vida e, por esse motivo, deixa de sair à rua, literalmente constrói um muro a separá-la e a separar o seu apartamento do mundo exterior e não olha mais para o céu, ao conjecturar a possibilidade de que ele lhe caia sobre a cabeça – ou seja, esse medo da vida igualmente é o medo de que uma vida em excesso possa levá-la a óbito.

A morte é uma questão da qual o ser humano ocupa-se muito – seja através de demonstrações de medo, fascinação, curiosidade ou resignação. Como sentencia Sem Medo: "todos nós pensamos na morte e isso é um problema metafísico" (PEPETELA, 2013a, p. 114). A verdade é que, independentemente da postura assumida pelo ser humano diante dela, a morte está sempre muito presente nos nossos pensamentos e produções por ser um mistério. Sendo assim, não é de se admirar que existam tantos conteúdos do imaginário relacionados com o assunto: mitos de como o mundo foi criado a partir do nada e de como ele foi completamente destruído, seja por um ente superior, seja por uma catástrofe, ou de como os indivíduos passaram de seres imortais, à semelhança do deus, para seres mortais; contos sobre o mundo onde habitariam os mortos e formas, mais ou menos simples, de os vivos chegarem até lá; lendas narrando a busca pela pedra filosofal ou por águas que assegurem a juventude; histórias de vampiros, de almas penadas, mostrando como pode ser a existência posterior ao falecimento. Quantas vezes não sonhamos com a morte de um conhecido ou com a nossa própria? Tudo isso a fim de que consigamos elaborar, sublimar esse tema tão sensível, tão difícil, através de símbolos, e usar toda essa energia negativa de forma criativa – uma das funções do imaginário discutida anteriormente.

É claro que a morte é sentida de formas diferentes por povos distintos – e, no âmbito desta pesquisa, é imprescindível marcar a distinção entre a relação do africano antes da chegada dos colonizadores e desses mesmos colonizadores europeus, ocidentais, com a finitude, com o término da vida. Por outro lado, é necessário frisar que, apesar das

peculiaridades de cada uma dessas concepções da morte, não faz sentido falar, pelo menos hoje em dia, em purismos. Existem, pelo menos, duas principais concepções de morte relevantes no contexto da Angola pós-colonial, mas elas não são exclusivas, misturando-se, principalmente nos meios urbanos e letrados, mais influenciados pelo ocidente e mais marcados pela globalização – justamente onde se encontram os escritores cujas obras serão analisadas aqui (LEITE, 2012). Como frisa Appiah (1997), muitos procuraram voltar-se apenas para o que se considera como tradicional, deixando de lado a enorme diversidade existente entre as culturas do continente africano e o profundo entrelaçamento dos "intelectuais africanos com a vida intelectual da Europa e das Áfricas" (APPIAH, 1997, p. 14) com o Ocidente – o que é, segundo o teórico, redutor.

Como também salienta Mbembe (2014b), a crítica pós-colonial tem por objetivo buscar um caminho ainda não escrito, na confluência de tradições herdadas e recebidas, mas criando algo de novo, diferente do que a África era antes da colonização e diferente da cultura do colonizador. Ele, inclusive, cria o conceito de "estética do entrelaçamento":

Quer se trate do islamismo, do cristianismo, de modos de vestuário, de formas de negociação, de falar e mesmo de hábitos alimentares, nenhum desses aspectos sobreviveu ao rolo compressor da mestiçagem e da *vernaculização*. Facto que já se verificava muito antes da colonização. Com efeito, existe uma *modernidade africana pré-colonial* que ainda não foi alvo de consideração na criatividade contemporânea (Ibidem, p. 183).

Podemos acrescentar a essa lista de mudanças e de mestiçagens os conteúdos do imaginário e a relação da humanidade com a morte. Agualusa, ao comentar o caso específico de Angola, é taxativo ao afirmar que a percepção de seus conterrâneos sobre a morte mudou: "A maioria dos africanos são hoje cristãos. Então, é claro que mudou" (AGUALUSA, 2017, p. 92). Devemos refletir sobre essa mudança: será que ela foi tão drástica? O que mudou e o que permanece da tradição?

Igualmente faz-se importante ressaltar o fato de os conteúdos do imaginário possuírem um fundo universal, transcendente – mesmo que as diferenças também existam e não devam ser deixadas de lado. Dessa forma, ao longo desta discussão, imbricar-se-ão, de forma proposital, variadas maneiras de entender a morte, conforme o que os conteúdos dos textos literários forem exigindo.

Assim, de um lado, o antropólogo Ernest Becker (2010) sentencia, elegendo como referência o mundo ocidental, que a morte é de fato o maior receio da humanidade, aquilo que mais a move, geralmente, no sentido de evitar, de retardar tal acontecimento: nosso instinto de

autopreservação obriga o temor da morte a sempre nos acompanhar, mesmo que fique em segundo plano, que permaneça inconsciente (Ibidem).

De acordo com o antropólogo (Ibidem), o aspecto da finitude que o ser humano não consegue suportar é o paradoxo entre sua posição de destaque no mundo, ao mesmo tempo em que isso não significa muito, visto que, assim como começou, é certo que um dia tudo vai terminar. Tal posição de destaque refere-se ao fato de as pessoas serem individualidades, de se sobressaírem em relação à natureza, pois são capazes de criar a partir da sua imaginação; de cogitar sobre coisas infinitamente pequenas, como o átomo, ou infinitamente grandes, como o cosmos e ainda podem pensar sobre si mesmas em seu espaço, transformando-as em uma espécie de "pequeno deus na natureza" (BECKER, 2010, p. 48). David Airoso, personagem de *Os transparentes*, explica essa disposição diferenciada do ser humano em relação aos demais seres vivos, a partir da valorização, já discutida anteriormente, do imaginário:

imaginar... fazer uso dessa faculdade que nos separa de outros seres. a pedra não imagina, espera. a flor não imagina, desabrocha. o pássaro migra, a baleia nada, o cavalo corre. nós imaginamos antes de migrar, podemos imaginar enquanto nadamos, e podemos imaginar novas e inúmeras maneiras de correr imaginando (ONDJAKI, 2013, p. 120).

Entretanto, ao mesmo tempo em que se destaca tanto de seu meio ambiente e é capaz de sonhar, de imaginar e de criar, é inevitável que à terra o ser humano retorne, que apodreça, desapareça para sempre e que vire alimento para vermes. Dessa forma, o fenecimento surge como um doloroso contraponto à crença dos homens e mulheres de que são seres tão especiais, uma vez que, depois de sua morte, o mais provável é que, após poucas gerações, ninguém mais se recorde de sua passagem sobre a terra – essa é, então, uma das grandes razões para o medo da morte sempre nos rondar durante a vida.

A concepção de morte da África negra e de muitas de suas culturas tradicionais, por outro lado, é bastante diferente dessa. Altuna (1985), ocupando-se das tradições banto, explica que a morte é destruição – nunca, contudo, destruição total, pois apenas uma parte da pessoa deixa de existir. Para esse povo, a morte é muito mais uma passagem, uma iniciação ou uma transformação e, assim, não pode ser considerada como o contrário da vida. Não há, inclusive, uma separação estanque entre vida e morte, tudo fazendo parte da trajetória do indivíduo. Os ritos fúnebres adequados seriam a forma de corrigir tal desequilíbrio, colocando o falecido em contato com os antepassados e reforçando a amizade entre o mundo dos vivos e dos mortos, do visível e do invisível (Ibidem).

Fábio Leite (2008) aponta que os termos mais adequados para caracterizar a relação da África negra com a morte seriam desequilíbrio, desorganização e separação. Isso porque, a África, conforme explica Honorat Aguessy (in: SOW, 1977), teria uma visão unitária do mundo: Ser Supremo, seres sobrenaturais e antepassados, vivos, universo vegetal, animal e mineral – tudo estaria conectado através da força vital ou, em outras palavras, não existiria uma separação entre espírito e matéria, como aponta Durand (2008), opondo tal crença à do ser humano moderno, que leva essa separação ao extremo. Assim, se algum elemento dessa cadeia morre, toda ela está comprometida.

Mbembe (2014b), rememorando sua meninice passada em Camarões, relata variadas crenças de seus familiares e vizinhos relacionadas à morte, como a que dizia que um camponês da aldeia havia voltado, depois de seu falecimento, para lavrar o campo. Assim, ele menciona um "[...] caminho sempre inconcluso que, desde tempos imemoriais, é suposto culminar na morte e vice-versa" (Ibidem, p. 32). Nessa afirmação, é importante ressaltar dois aspectos: o primeiro, em relação à origem de tal conjectura, os "tempos imemoriais", o tempo das origens míticas, da criação do mundo e das coisas; depois, o uso do termo "vice-versa", ressaltando o fato de que se pode andar da vida para a morte, mas igualmente da morte para a vida.

Dessa forma, a morte, para muitas sociedades do continente africano, poderia ser vista apenas como uma última transfiguração do ser humano: os falecidos se transformariam em antepassados e migrariam para o mundo próprio desses entes – um mundo próximo daquele onde nós vivemos, tornando possível, dessa forma, que os antepassados interfiram no curso dos acontecimentos dos vivos. Isso torna o culto aos antepassados uma necessidade, visto que cerimônias, sacrifícios e oferendas aos mortos poderiam fazer com que os últimos mirassem os vivos com bons olhos, sendo o contrário também verdadeiro: antepassados esquecidos e, conseqüentemente, enfurecidos poderiam jogar as maiores desgraças e maldições terríveis sobre aqueles que lhes negligenciaram.

Claro que nem todos os mortos transformam-se em ancestrais, pois existem alguns requisitos a serem cumpridos em vida a fim de que tal mudança ocorra após o fenecimento, como ter atingido a velhice, ter formado uma família numerosa e possuir uma descendência significativa, ser respeitado por seus conhecimentos na comunidade, etc. Porém, a partir dessa crença nos antepassados, fica atestada a possibilidade de imortalidade para o ser humano, assim como a dualidade vida e morte: para que surja uma nova vida, em um plano distinto, é

necessário morrer nesse nosso primeiro mundo – e, como explica Altuna (1985), os banto tinham a clara noção de que não há vida sem morte, de que esses dois aspectos formam a ambivalência fundamental da existência humana.

Conforme Altuna (1985) e Leite (2008) frisam, há "boas" e "más" mortes, positivas e negativas ou mortes naturais e extraordinárias. A primeira é, principalmente, uma decorrência da velhice, uma consequência natural da vida e da existência visível e aquela que oportunizaria ao falecido a transformação em ancestral. A segunda modalidade da morte, a negativa, abrange tipos distintos de falecimentos súbitos, como as causadas por acidentes ou doenças breves, ou de óbitos violentos, como o assassinato – todas as mortes que iriam contra o princípio da força vital, gerando o risco do desaparecimento total do morto caso não se realizem ritos apropriados para exorcizar o problema (PADILHA, 2007). Por isso o personagem do homem de fato preto, de *Mãe, materno mar*, empreende uma longa e cansativa viagem em busca da cabeça da sua mulher, separada do corpo quando da sua morte em um acidente com um trem, com o intuito de lhe dar descanso. Enquanto essa missão não for cumprida, o espírito da esposa continuaria a assombrar.

Não deixar descendência ainda é um grave problema na cultura banto, pois da inexistência de família para recordar o falecido advém a verdadeira morte por esquecimento e a infertilidade é considerada como aniquilação (ALTUNA, 1985). John Mbiti (1969) ressalta que aqueles falecidos que não possuem família para o lembrar desaparecem de forma imediata. Por conseguinte, é possível concluir, com Leite (2008), que existia sim o medo da morte nas sociedades tradicionais africanas; esse medo, contudo, não era de qualquer morte, mas de mortes que não se caracterizassem como boas, cujo desequilíbrio não pudesse ser corrigido com ritos.

Outra forma de alguns povos africanos lidarem com o tema surge no mito de Kalunga. Clyde Ford (1999) explica que Kalunga, para os congos, consistiria em um enorme pedaço de água dividindo o mundo comum, Ntoto, da terra dos mortos, Mputu. O teórico frisa a representação desse mar ora como uma via de passagem, ora como uma barreira intransponível: se, por um lado, é uma viagem a levar os recém mortos para Mputu, poderia existir a possibilidade de uma jornada de volta a Ntoto; por outro, essas águas igualmente poderiam estar associadas ao Túmulo Cósmico, cessando com qualquer sonho de alguma espécie de vida após a morte. Por último, Kalunga ainda passou a ser, para os bacongos, a fronteira cruzada por escravos capturados pelos europeus – mais uma forma de lidar com e de

tentar explicar a situação absurda de ver parentes e amigos serem levados para um lugar muito longe, inimaginável, e nunca mais voltarem.

Logo, percebem-se duas maneiras distintas de lidar e de trabalhar com a morte: uma mais pacífica, mais comum na cultura africana tradicional, na qual ela não é definitiva, e outra mais polêmica, ocidental, uma vez que o falecimento seria o fim da existência – e cada uma delas pode ser identificada com um dos regimes da imagem propostos por Durand.

Para o antropólogo (2002), muito mais do que a morte (como sentença Becker), é a passagem do tempo que consome o ser humano. Ele alega que os mitos e os símbolos são a forma que encontramos para conseguir falar e elaborar os intensos sentimentos despertados em relação ao tempo, à sua passagem e à incapacidade de controlá-lo: invariavelmente, cada indivíduo vai nascer, envelhecer e morrer, não há escapatória, nem meios de burlar tal processo, de enganar a tão temida ou a tão esperada figura de preto munida de uma foice. Mesmo quando Durand fala em tempo, ele está falando de morte e da possibilidade ou não de uma existência depois da sua chegada.

A partir desse medo (que vejo muito mais como uma preocupação ou como uma curiosidade intensa e penso que essa posição é muito mais útil e válida para a presente pesquisa) e da necessidade de elaborá-lo, Durand classifica as imagens e símbolos, primeiramente, em dois regimes, o Regime Diurno e o Regime Noturno; depois, o Regime Diurno ainda é representado por um tipo de estrutura, a esquizomórfica ou heroica, enquanto que o Regime Noturno bifurca-se nas estruturas sintéticas ou dramáticas e místicas ou antifrásicas.

Em relação à primeira repartição, o teórico francês relata que, ao longo de anos de estudos, percebeu ser uma constante em obras de diferentes pesquisadores a divisão das imagens de uma determinada cultura em dois polos distintos, que, se nem sempre apresentam a mesma terminologia, seus diferentes nomes apontam para a ideia análoga de contradição: essas duas categorias podem ser nomeadas como culturas apolíneas e dionisíacas, Oriente e Ocidente, culturas ideacionais e culturas visualistas, diurnas e noturnas, etc. Dessa forma, fica claro que é próprio do imaginário diversificar-se em um “dualismo 'coerente'” (DURAND, 1993, p. 105) – e Laura Padilha (2007) fala sobre a dominação apolínea do colonizador sobre o seu mundo através da razão, em oposição à realidade dionisíaca da cultura do colonizado, relacionando em uma única classificação as duas vertentes teóricas deste trabalho: imaginário e África.

Passando para a segunda classificação das imagens, Durand (2002) explica ter se baseado nos estudos de Vedenski e Betcherev e seu conceito de "gestos dominantes" – esses reflexos inatos sensório-motores do bebê a fim de se ajustar e de se acomodar em seu ambiente e aos quais a construção do simbólico está relacionada. As três dominantes inatas no ser humano que inspiraram o teórico, em seu estudo, foram as de posição, de nutrição e da sexualidade – que originaram, respectivamente, as estruturas esquizomórfica ou heroica, mística ou antifrásica e sintética ou dramática.

Primeiramente, o Regime Diurno é caracterizado pela polaridade, pela oposição, pelo confronto, pela luta entre opostos. Portanto, essa é uma forma de encarar o tempo típica do mundo moderno e ocidental: o tempo e a morte são temidos e, a todo custo, procura-se retardá-los. Como explica Durand (2002), enquanto a noite possui uma existência simbólica autônoma, o contrário não é verdadeiro: a luz precisa das trevas para existir. Assim, a seção dedicada a esse Regime, no livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, é dividida em dois capítulos que se encontram em oposição: se a relação do ser humano com a temporalidade, nesse Regime, é tensa e a morte e a passagem do tempo são constantemente combatidas, o primeiro capítulo apresenta aqueles símbolos ligados à temporalidade (por exemplo, a mulher, alguns animais como a serpente, o escuro, as trevas, a lua, o ruído, a água, etc.), que têm seus aspectos negativos, tenebrosos e ogrescos potencializados, a fim de que sejam encontradas as armas mais adequadas para combatê-los – e essas armas são o tema da segunda parte do capítulo e compreendem a figura do herói solar, da ascensão, da luz.

A crença em Kalunga, em uma de suas variantes, estaria relacionada a esse Regime: as águas do mar, por apresentarem alterações em seu nível devido à influência do sol e da lua, ou as águas em geral, por seu caráter heraclítico, pelo seu devir, estão fatalmente relacionadas à irrevogável passagem do tempo e, nesse momento, adquirem uma valorização negativa (Ibidem). E o mar atravessado pelos escravos durante o colonialismo na África significava, para os que ficavam, algo de pavoroso, algo de muito misterioso e perturbador: afinal, que lugar distante é esse para onde os companheiros são levados à força? Significa esse tempo de relativa paz anterior perturbada de forma definitiva pela violência e pelo desaparecimento trazidos com os europeus; essa morte sem retorno dos capturados e escravizados.

A dominante desse Regime, relacionada à posição, refere-se ao reconhecimento das crianças da sua disposição horizontal ou vertical e à tendência do caminho à verticalidade. A explicação para a relação das estruturas esquizomórficas ou heroicas com a dominante

postural encontra-se no fato de ser a partir da sua postura verticalizante que o ser humano consegue projetar-se para o alto e para a luz, tendências e movimentos distintivos do regime antitético da imagem. Fora isso, seu nome aponta tanto para o caráter combativo do Regime, quanto para uma possível consequência da vigilância permanente e muito fatigante imposta por ele, que é a doença mental. Como alguém poderia permanecer saudável e equilibrado psiquicamente, obrigando-se a constantemente estar alerta, com as armas prontas para serem usadas a qualquer instante, procurando em todos os cantos, em todos os seres, em todos os momentos, por potenciais inimigos?

Sendo assim, faz-se fundamental baixar a guarda em alguns momentos e aprender a lidar e a conviver com a temporalidade de uma forma menos combativa e mais pacífica, como no Regime Noturno, em que o foco é o bem-estar dos indivíduos, assegurado pelo fim das lutas, pela aceitação do tempo, pela paz assinada com o que simboliza essa inevitável sucessão das horas. Esse segundo Regime abarca as outras duas dominantes, a de nutrição e de sexualidade, que se referem, respectivamente, às estruturas místicas ou antifrásicas e às sintéticas ou dramáticas.

Dessa forma, no sentido oposto ao Regime Diurno caminha o Regime Noturno, cuja atitude imaginativa é a de converter o aspecto tenebroso do tempo e da sua passagem em algo benéfico para o ser humano – a de eufemizá-lo, de suavizá-lo. Dessa forma, a luta e a procura pela pureza característica do primeiro regime dão lugar à intimidade segura e ao ritmo tranquilizador: dois processos, um eufemizador e outro conversor, transformam os símbolos noturnos, antes considerados terrificantes, em aliados contra a morte e contra a temporalidade; as mesmas imagens, tomadas em seu aspecto negativo no Regime Diurno, após esse movimento de suavização ou de transformação, vêm agora consolar o ser humano e libertá-lo do combate. Durand poetiza dizendo ser através de Eros, deus grego do amor, que se empresta “um certo sorriso às faces de Cronos” (DURAND, 2002, p. 197). Finalmente, as pessoas fazem as pazes com o tempo e com a sua inevitável passagem e podem pensar em seus falecidos como em antepassados, habitantes de um país localizado nas proximidades do mundo dos vivos, colocando a morte como mais uma das transformações da jornada do ser humano, como uma viagem, e não como um desaparecimento – o que permite as constantes trocas entre vivos e mortos. Essa seria, por conseguinte, uma atitude mais comum nas comunidades tradicionais da África antes dos colonizadores chegarem.

As primeiras estruturas que surgem no Regime Noturno, as místicas ou antifrásicas, indicam uma inversão do valor afetivo dado à temporalidade, uma vez que a passagem do tempo passa a ser julgada positivamente de forma profunda e fundamental: as trevas, a queda e o abismo, símbolos terrificantes que devem ser combatidos no Regime Diurno, são a fonte de calma, felicidade e equilíbrio no Regime Noturno, o que os transforma em noite, descida e taça. A transformação da queda em descida revela a ligação desses símbolos com sua dominante, a digestiva, cujo funcionamento indica um movimento para baixo, profundo, quente, íntimo e úmido. Essa inversão característica das estruturas místicas transmudam tudo aquilo considerado ruim, tenebroso, terrível, em algo bom, benéfico, calmo e tranquilo.

Como explicita Durand, parece que o imaginário necessita, primeiramente, passar pela inversão das imagens para depois chegar àquelas com caráter circular, integrantes da estrutura sintética ou dramática, a segunda do Regime Noturno. Na verdade, para o antropólogo, a relação estabelecida entre as dominantes copulativas e digestivas é bastante íntima, visto que os “ritmos digestivos da sucção” representariam uma preparação para a “rítmica sexual” (DURAND, 2002, p. 50). Assim, percebemos que os símbolos agrupados na estrutura relacionada à nutrição possuem a tendência a se prolongarem em símbolos ligados à estrutura sexual.

O fato de essa segunda estrutura ser chamada de "sintética" deve-se à dependência entre dia e noite estabelecida nesse grupo de imagens: a noite sempre vem com a promessa de um novo dia, assim como a luz do dia inevitavelmente vai acabar em sombras e escuridão. A repetição da temporalidade, portanto, é a maneira encontrada aqui para vencer definitivamente o tempo.

E, quando Mia Couto esclarece que a noção de tempo de muitos moçambicanos e angolanos é contrária ao que ele considera ser aquela que "norteia uma empresa de seguros" (COUTO, 2011, p. 124), logo percebemos a semelhança dessa concepção com o que Durand postula para o seu Regime Noturno: em muitas línguas locais, não há sequer palavra para nomear o futuro, pois não existe preocupação com o que está por vir. O amanhã conecta-se com as fases da agricultura – com a plantação e com a colheita – e, portanto, com uma noção de temporalidade cíclica. O mesmo é explicado por Eliade (2010a), quando distingue a forma de encarar o tempo do indivíduo tradicional e do moderno, até porque, na visão tradicional, o tempo profano pode, nas condições ideais, dar lugar ao tempo sagrado, tornando a experiência temporal não homogênea. Contudo, se Eliade refere-se ao mito do eterno retorno para

designar esse tipo de relação não linear do ser humano com a temporalidade, Martins, ao estudar as culturas negras, pensa que o termo mais adequado seria "tempo espiralar" (MARTINS, in: AREBX & RAVETTI, 2002, p. 84). O tempo espiralar reúne, em um movimento pendular, a temporalidade, a morte e os antepassados; o passado, o presente e o futuro. Para a teórica, "nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessárias na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta" (Ibidem, p. 84). Parece-me que a distinção entre tempo circular e espiralar reside no fato de, no espiralar, ser possível a coexistência de duas temporalidades diferentes em um mesmo momento – o tempo dos vivos e dos mortos, por exemplo –, como dois fragmentos de círculo que se cruzam em uma espiral.

Depois de apresentados os dois regimes, um aspecto a ser notado é a importância da dualidade, da oposição para a classificação de Durand – o que ocorre em diferentes níveis: existe a dicotomia entre os dois grandes Regimes, Diurno e Noturno, e, mesmo dentro do primeiro, entre o monstruoso e terrível e o heroico e bom. Apesar de Durand não se referir à necessidade de unir contrários para imaginar bem, Bachelard (2002) explica ser a ambivalência a característica capaz de dar continuidade à imagem, como se fosse um poder fecundante. Apenas quando existe um símbolo e seu inverso, podemos falar em completude e importância dessa imagem: deve haver sempre uma dupla participação a fim de que a alma inteira do sonhador seja arrebatada, "[...] participação do desejo e do medo, participação do bem e do mal, participação tranquila do branco e do preto" (Ibidem, p. 13). Essa necessidade de oposição fica justificada quando retomamos a estrutura da psique humana: temos um inconsciente e um consciente; enquanto o inconsciente tende a acomodar as oposições, o consciente faz de tudo para acentuá-las. Se a nossa própria mente trabalha sempre fundamentada em oposições – seja suavizando-as ou ampliando-as –, parece lógico que seus produtos também sigam essa tendência.

Assim, Durand foi um bom discípulo de Bachelard, pois, se no seu Regime Diurno existe a predominância do medo, no Noturno, há o domínio do desejo, da tranquilidade e da paz, evidenciando como os símbolos podem apresentar sempre valorizações contrárias. Contudo, apesar de ambos os estudiosos apresentarem o princípio da contradição como fundamental em suas teorias sobre o símbolo, o antropólogo segue um caminho diferente para a sua sistematização das imagens simbólicas, visto que seu mestre as havia organizado a partir dos quatro elementos fundamentais: água, fogo, ar e terra.

Bachelard caracteriza as imagens dessa forma, como fundamentais, uma vez que ele percebeu ser o fato de as filosofias primitivas e as cosmologias antigas associarem-se a um determinado elemento o motivo de essas escolas e sistemas de crenças ainda conquistarem muitos seguidores e fiéis até hoje. Em relação a esse assunto, o estudioso é categórico: “na ordem da filosofia, só se persuade bem sugerindo devaneios fundamentais, restituindo aos pensamentos sua avenida de sonhos” (BACHELARD, 2002, p. 4). Muito mais do que matérias, a água, o fogo, a terra e o ar configuram-se, cada uma, como algo de primitivo, orgânico, inerente à condição de humano, sendo que os sonhos, a imaginação dependem desses quatro elementos. É apenas quando conectadas com uma dessas matérias que as imagens enriquecem-se e ganham novas significações, ao se relacionarem, conseqüentemente, com o cosmos (WUNENBURGER, 2003). Dessa forma, um produto do imaginário apenas será consistente, e não o simples produto de um momento de lazer, de repouso, caso apresente um dos elementos como principal.

Se essas quatro matérias são fundamentais, para todas as quatro deve existir a possibilidade de ambivalência, seja na forma de combate ou de casamento. Para o elemento terrestre, inclusive, o autor dedicou dois livros, um revelando seu aspecto duro, agressivo e ativo, em *A terra e os devaneios da vontade*, e outro, o aspecto telúrico, mole, pacífico e repousante, em *A terra e os devaneios do repouso*. Se as ferramentas, o rochedo e os cristais estão identificados no primeiro grupo, a casa onírica e natal, a serpente e o labirinto são abordados no segundo. Entretanto, mesmo que o ar, a água e o fogo tenham sido contemplados com apenas um volume cada, o teórico enfaticamente sublinha a ambivalência própria dessas matérias, o que pode ser percebido de imediato, apenas a partir de um rápido exame dos sumários dos três livros: as águas podem ser claras, amorosas, maternais, purificadoras ou profundas, mortas, pesadas e violentas; o ar pode relacionar-se tanto com o voo, quanto com a queda; o fogo, por fim, indica purificação e idealização, mas também sexualidade.

É interessante notar que, se o filósofo destaca a ambivalência de cada uma das matérias como uma necessidade para avivar as imagens, a sua escolha justamente por dividir o imaginário em quatro elementos aponta para a tendência contrária, pois, como esclarece Jung (2014a), a quaternidade, o conjunto de quatro elementos, de quatro coisas, de quatro aspectos, constitui a unidade. Portanto, poderíamos pensar que conscientemente Bachelard valoriza a oposição, porém inconscientemente é a união que prevalece, o que confere força à

sua teoria, pois acomoda essas tendências distintas do ser humano. Assim, em uma mesma teoria, encontram-se reunidas as duas formas de trabalhar da mente.

Sendo os quatro elementos ambivalentes, eles também podem facilmente ser associados com a morte (que, por sua vez, já forma um par de opostos com a vida, para os banto) e com as diferentes formas de o ser humano se relacionar com esse fenômeno. De uma certa maneira, é possível afirmar que os quatro elementos fundamentais, em inúmeras ocasiões, dão forma e concretude a esses sentimentos ambíguos em relação à passagem do tempo e à finitude humana sobre os quais teoriza Durand. O ciclo lunar, relacionado à matéria aérea, por exemplo, representa a passagem angustiante do tempo e a finitude de tudo. Já os ciclos vegetais, que incluem o plantio, a germinação, o crescimento e a morte que dá espaço a um novo plantio, simbolizam um posicionamento calmo frente à passagem do tempo, assim como as águas cósmicas, que são o receptáculo de todas as vidas, mas também a causa da extinção de tudo o que existe na superfície da terra e assim sucessivamente. Por fim, surge a imagem da fênix, símbolo relacionado à renovação, ao rejuvenescimento através do fogo.

Pode-se igualmente perceber como os quatro elementos relacionam-se com uma morte, com possibilidade ou não de renascimento, em grande escala, a partir da observação de cosmogonias e escatologias de culturas distintas – como nota Bachelard (2009), dissertando acerca da sua teoria das quatro matérias fundamentais, "quando sonhamos o mundo, falamos a linguagem dos começos do mundo" (Ibidem, p. 67).

Entre os iorubá, por exemplo, conta-se a história sobre como, no princípio dos tempos, só havia o céu, em cima, e água, embaixo (SISTO, 2007). Desgostoso com a situação, o deus Obatalá decidiu criar a terra, a fim de habitá-la com os mais variados tipos de seres vivos. Tal operação foi realizada da seguinte forma: o deus jogou areia na água e uma galinha em cima da areia e, onde o animal ciscava, transformava os grãos em terra seca e habitável. Já entre os fang, do Gabão, acredita-se que, no começo, não existia nada, a não ser o deus Nzame (FORD, 1999). Foi ele próprio quem criou o céu e a terra, tendo reservado o espaço celeste para si. Depois, ao soprar sobre a terra, ele criou o chão e a água. Também o dilúvio, mito escatológico difundido no mundo inteiro, surge na África. Os bambara contam que Faro, o deus criador, encontrou como solução para as impurezas trazidas por Pemba, seu irmão mau, a destruição do mundo existente a partir de uma enorme e catastrófica enchente, que daria origem a uma nova humanidade mais conforme aos seus desígnios (Ibidem) – isso é chamado, por Eliade (2010b) de ritmo cósmico, a destruição do velho mundo para dar lugar a um novo.

A partir dessa constatação, é interessante notar como a já mencionada crença em Kalunga, apesar de não poder ser classificada como uma escatologia no sentido estrito do termo, pode se relacionar com a história do fim de um mundo na forma como ele existia anteriormente – além de representar a morte bastante real para milhões e milhões. Se Kalunga é essa extensão de água para onde os africanos capturados e escravizados são levados pelos europeus, em primeiro lugar, é possível afirmar que tal narrativa simboliza como uma África antes da chegada do branco e da escravatura em larga escala extinguiu-se; como uma grande parte da população africana foi exterminada e como muito de sua identidade e dignidade foram arrancadas de si.

Portanto, se a chegada dos europeus não representou o fim da totalidade da África, das suas populações e das suas culturas (até porque os africanos lutaram e muito a fim de resistir à dominação) para que o mito de Kalunga se configurasse em uma escatologia, é impossível negar que o contato com a Europa iniciou uma história de muitas mortes e guerras para o continente africano. Mbembe chega a falar em "comunidades cujas manchas de sangue são visíveis em toda a modernidade" (MBEMBE, 2014a, p. 60). No caso de Angola, isso não seria diferente.

Segundo o historiador Elikia M'Bokolo (2011), a África atlântica, entre a Senegâmbia e Angola, configura-se como a região que, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, mais sofreu com o comércio de escravos e seus efeitos. Ademais, Wheeler e Pélissier (2016) chamam a atenção para o estarrecedor fato de que, entre 1579 e 1921, poucos foram os anos de paz nessa colônia portuguesa na África – o que teria gerado, segundo os historiadores, uma crise moral, uma violência circular graças ao surgimento de um padrão de resposta e contra-resposta.

A partir de um discurso que colocava os brancos como os detentores da cultura e da civilização e, do outro lado, os negros como bárbaros e selvagens, validou-se e perpetuou-se o colonialismo. O sistema colonial, por sua vez, fundamenta-se em uma dicotomia: por mais que os colonizadores pudessem desejar, por vezes, o extermínio dos colonizados, o fato é que os primeiros não podem existir sem os segundos como contraponto. É nessa oposição irresolúvel e insuperável, como uma balança na qual um polo necessariamente precisa estar embaixo para o outro permanecer em cima, que se baseia todo o sistema colonial, como esquematiza Albert Memi (1967).

Assim, os europeus enxergavam-se e vendiam-se aos africanos como espécies de deuses preocupados em alinhar aqueles povos pagãos e descaminhados dos bons princípios;

como investidos não apenas da capacidade, mas também da necessidade, da obrigação de endireitá-los, nem que, para isso, fosse necessário exterminar com quase toda a população negra a fim de refazê-la a partir do zero – como nos mitos escatológicos, nos quais o deus todo-poderoso cria e destrói a humanidade a seu bel-prazer. Ao lado do genocídio de africanos por parte dos europeus, Santos (2013) ainda ressalta o epistemicídio cometido: esses povos estranhos, na mente do colonizador, deveriam ser eliminados por possuírem crenças também estranhas, assim como essas crenças estranhas deveriam ser eliminadas por pertencerem a povos estranhos, constituindo uma circularidade violenta.

Fica claro, dessa forma, que o pensamento europeu foi criado e funcionava a partir do Regime Diurno da Imagem: os aspectos negativos e terríveis das populações nativas eram potencializados ao máximo, a fim de que se encontrasse a forma ideal de vencê-los e de subjugá-los e de que se justificasse esse combate. Ademais, já havíamos visto que, se os africanos apresentavam predominantemente uma forma mais pacífica de conviver com o tempo, os europeus sempre se mostraram mais dispostos a vencer a temporalidade a partir de seu desejo de progresso contínuo. A antítese, própria do Regime Diurno proposto por Durand, portanto, combina-se com o discurso imperialista, purista e dicotômico em sua essência: existe um nós e um eles bem demarcados, completamente separados e distanciados, sem nenhum ponto de convergência, sem nenhuma semelhança a ser assinalada – e, por essa total dessemelhança, é aceitável destruir a personalidade do Outro, negando ou reprimindo seus hábitos sociais e culturais (FERREIRA, 1989).

Esse processo de enxergar no africano um monstro surge ainda na época medieval, dos primórdios das navegações, como explica José Mattoso (1988): existia a crença de que, quanto mais as pessoas se afastavam da costa, do mundo habitado, do orbe terrestre (daquilo que era conhecido, por conseguinte), maior o caos, maiores e mais estranhos os monstros e animais que poderiam ser encontrados, como tritões, nereidas, delfins, monópodes, hípodés, ictiófagos. Assim, o medo do desconhecido e a vontade de conquistar terras e de obter riquezas acaba por ser uma combinação altamente destrutiva.

Mbembe (2014a) resume bem essa questão concernente à construção do africano-outro quando discorre sobre o Negro: produto do capitalismo, o Negro, figura criada a fim de ser associada invariável e essencialmente com a exclusão, o embrutecimento e a degradação, foi "[...] o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria – a cripta viva do capital" (Ibidem, p. 19). O uso do termo cripta para caracterizar

esse invólucro de carne – que deixou de ser corpo, porque deixou de ter vida e autonomia, e agora é objeto, vazio, existência negativa, não pessoa (Ibidem) – é significativa dentro do contexto aqui analisado. Os colonizadores representaram a morte para o colonizado, tanto a física, quanto a moral, pois sua individualidade foi aniquilada. Esse signo de morte apenas é reforçado quando, posteriormente, o estudioso emprega, por exemplo, as palavras "carcaça" (Ibidem, p. 77) e "túmulo" (Ibidem, p. 189), a fim de explicar o que sobrava dos africanos durante o colonialismo.

E, se até o século XIX, a relação das potências ocidentais com a África, apesar de mortal, foi periférica, restrita à captura de pessoas para o tráfico negreiro, a partir dessa data, tornou-se cada vez mais intensa, até culminar na famosa Conferência de Berlim. De acordo com Said (2011), em 1800, os países europeus detinham 35% da superfície do globo – sendo que grande parte dessa porcentagem localizava-se no enorme continente africano. Em 1878, essa taxa subiu para 67% e, em 1914, a Europa controlava 85% do planeta, seja esse controle feito sob a forma de colônias, protetorados, dependências, domínios ou *commonwealths*. Apesar da variedade de designações, o que não se modifica é a subordinação da quase totalidade do globo em relação aos europeus, como destaca o orientalista: "nunca existiu em toda a história um conjunto de colônias tão grande, sob domínio tão completo, com um poder tão desigual em relação às metrópoles ocidentais" (Ibidem, p. 40). Se o poder concentrava-se de forma completa e irremediável na mão dos europeus, que criaram para si a imagem de seres superiores, de heróis luminosos, e que não se importavam em usar da brutalidade extrema para exercer seu controle, restava aos africanos e aos demais povos colonizados obedecer para não morrer.

Mesmo com o fim do tráfico negreiro, ocorrido ao longo do século XIX, a violência contra os povos africanos ainda continuou por muito tempo com o imperialismo, com as novas formas de dominação e com a partilha da África entre as potências ocidentais, durante a Conferência de Berlim, entre 1884 e 1885. Para Portugal, a posse de territórios no continente revestia-se de inúmeros significados e era motivada por complexos e variados objetivos: transformar as posses africanas em um novo Brasil, colônia que já havia conquistado sua independência; regenerar o grande império português, o que envolvia uma nostalgia do glorioso passado de conquistas e a vontade de reaver o poder; a crise econômica enfrentada pela nação, obrigando-lhe a procurar riquezas fora de seu reduzido território (M'BOKOLO, 2011).

Outra particularidade da colonização de Portugal no continente africano é a sua própria posição na Europa: como explica Santos (2013), o país luso podia ser caracterizado como semiperiférico, estando distante tanto das demais nações europeias, quanto de suas colônias. Solival Menezes nomeia a situação de Angola em relação à metrópole portuguesa de "condição dupla de dependência" ou de "colonialismo por dependência" (MENEZES, 2000, p. 32), uma vez que Portugal era economicamente dependente de outras nações desenvolvidas e Angola, por sua vez, era dependente desse país dependente. O desenvolvimento não completo de Portugal, sua debilidade em termos militares e econômicos (KI-ZERBO, 2011) e a impossibilidade de os portugueses serem "colonizadores consequentes" (SANTOS, 2013, p. 157), praticando um tipo de colonização especialmente parasitária, só podia prejudicar ainda mais os territórios da África em suas mãos, que se tornaram a periferia da periferia. Por isso, Amílcar Cabral, fundador do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), ironiza o proclamado objetivo de Portugal de civilizar e de levar o progresso às colônias: "Portugal é um país subdesenvolvido com 40% de analfabetos e o seu nível de vida é o mais baixo da Europa. Se conseguisse ter uma 'influência civilizadora' sobre qualquer povo seria uma espécie de milagre" (CABRAL, 1976, p. 59).

Com a independência de Angola e das demais colônias portuguesas na África tendo acontecido apenas em 1975, passou-se quase um século completo de uma dominação mais intensa; de ocupação dos portugueses de terras alheias sem qualquer tipo de restituição ou simples consideração pelos que eram expulsos; de um constante discurso colocando os negros como inferiores aos brancos que acabou sendo assimilado, pela intensidade e insistência, inclusive por alguns negros; um século de maus-tratos e de assassinatos daqueles com poder em relação aos sem; de eliminação dos costumes, crenças, cultura e identidade próprios dos diferentes povos locais, em favor de sua ocidentalização; de conflitos e de oposições próprios do Regime Diurno da Imagem.

Aos africanos não foi dada a chance de se enxergarem como iguais aos europeus, já que, conforme Mbembe esclarece (2014b), os colonizadores detinham um poder tão ilimitado, que, inclusive, forçavam a entrada nas mentes dos colonizados, nos seus sonhos e, principalmente, nos seus pesadelos. Mesmo assim, muitos lutaram de variadas maneiras contra o jugo colonial. Em primeiro lugar, M'Bokolo (2011) já salienta que, apesar de se acreditar na passividade dos africanos em relação às potências imperialistas, desde o início da ocupação, houve resistência por parte dos povos locais, mesmo que de forma isolada, a partir

de fugas para o mato, recusa de prestação de serviços ou de assimilação da cultura dominante, etc. Contudo, foi a partir de 1961, com uma insurreição no norte do país e com as formações dos movimentos pela independência, que os angolanos iniciam, de fato, a guerrilha contra os colonos – e o término desse conflito, assim como a vitória de Angola, demorou muito mais, quando comparados com a maioria das colônias africanas posses de outras potências europeias.

Enquanto grande parte das colônias francesas, britânicas e espanholas obtiveram suas independências até os anos 1960, as portuguesas precisaram lutar por mais uma década e meia a fim de consegui-la – e Wheeler e Pélissier frisam o fato de essa ser a mais longa guerra tendo como palco a África negra (WHEELER & PÉLISSIER, 2016). Preocupava o governo português o destino dos inúmeros colonos brancos estabelecidos na África, assim como o futuro econômico do país, ainda em desenvolvimento e extremamente dependente dos lucros de seus domínios ultramarinos.

Ademais, M'Bokolo (2011) cita como principal motivo do retardo do reconhecimento da independência das colônias lusas a ditadura de Salazar, no poder desde 1933, continuada por Marcello Caetano a partir do final dos anos 1960 e finalmente terminada com a Revolução dos Cravos em 1974. De acordo com o historiador, era fundamental para manter e solidificar a mística imagem de Portugal como um império multissecular, a existência de suas colônias – por isso a resistência a conceder ou a reconhecer a independência. Com o propósito de continuar o discurso sobre a grandeza do pequeno país situado lá no fim da Europa sobre o gigantesco Império que se estendia do Minho ao Timor, era necessário perseverar com a loucura de manter as colônias, mesmo às custas de inúmeros mortos dos dois lados e da enorme pressão, tanto interna quanto externa, para a concessão da independência aos países africanos. O fato de a independência de quatro das colônias portuguesas na África ter ocorrido um ano depois do fim do Salazarismo, em 1975, ainda ressalta a estreita relação entre a ditadura portuguesa e a manutenção do colonialismo.

Para combater a ferrenha decisão do governo luso de continuar com o seu domínio, formaram-se, em Angola, três principais movimentos de luta (HODGES, 2003). Entre os anos 1950 e 1960, fundou-se, em Luanda, o MPLA². Liderado por Agostinho Neto, o MPLA tinha

² Há muita polêmica no que diz respeito à data de fundação do MPLA. O ano de 1956 como o de criação do movimento constaria na versão oficial do partido. Porém, segundo Marcelo Bittencourt (1999), essa informação não seria verdadeira e o motivo do falso ano divulgado pelo MPLA estaria relacionado à disputa com a UPA pela posição de maior legitimidade e anterioridade na Guerra de Libertação e à necessidade de surgir, para o cenário internacional, como o primeiro movimento a contestar a autoridade portuguesa em Angola. Ainda para

por base ideológica o marxismo e contava com o apoio do bloco soviético. Depois, a União das Populações de Angola (UPA), criada na década de 1950 e transformada em Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), nos anos 1960, com liderança de Holden Roberto e apoio do Zaire. Também a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) surgiu, em 1966, a partir da cisão de Jonas Savimbi com o FNLA, sendo apoiada pelos EUA e pela África do Sul. Dessa forma, a partir de uma rápida análise dos distintos movimentos combatendo a dominação portuguesa, assim como de suas variadas bases ideológicas, posições políticas e apoios externos, percebe-se que nunca houve uma verdadeira união dos angolanos, nem com o intuito de juntar forças para combater o inimigo comum – o que já é um germe da posterior Guerra Civil.

Do MPLA e da sua luta contra o jugo colonial participaram dois dos escritores cujas obras estão no *corpus* deste trabalho: Pepetela e Boaventura Cardoso. Pepetela inclusive lutou na guerrilha, tendo, em 1969, se dirigido para Cabinda, segunda região de combate aberta pelo movimento de esquerda – e mesmo local onde se passa a narrativa de *Mayombe*, livro escrito nos momentos de pausa dos enfrentamentos entre colonizadores e colonizados entre 1970 e 1971, mas publicado apenas quase dez anos depois, em 1980. De acordo com o autor, a escrita da obra seguiu uma necessidade muito pessoal de elaborar a dura realidade ao seu redor, necessidade que, como já se discutiu, é bastante recorrente e também legítima:

Eu escrevi não para publicar. Escrevi porque tinha necessidade de escrever. Estava em cima de uma realidade que quase exigia que eu escrevesse. Escrevendo eu compreendia melhor essa realidade; escrevendo eu atuaria também melhor sobre a própria realidade. Não quanto à obra escrita, mas pela minha atuação militante para melhor compreensão dos fenômenos que se passaram. Mas escrevia também para compreender melhor esses fenômenos (PEPETELA, in: SERRANO, 1999, p. 136).

Após a independência, durante o governo de Agostinho Neto, ocupou a função de Diretor do Departamento de Educação e Cultura e, depois, do Departamento de Orientação Política, além de ter sido vice-ministro da Educação. A partir dos anos 1980, porém, Pepetela deixou a vida política, ao contrário do outro escritor, Boaventura Cardoso, com muito mais tempo ocupando cargos do governo, tendo sido secretário de Estado da Cultura, ministro da Informação e ministro da Cultura e, até 2012, governador da província de Malanje. Apesar de não ter participado da luta juntando-se à guerrilha, como Pepetela, o escritor foi militante pelo MPLA durante a Guerra de Libertação.

Bittencourt, não há quaisquer documentos ou evidências que comprovem a existência do MLPA antes dos anos 1960. Entretanto, como essa é uma questão periférica no que toca o tema aqui debatido, ela não será aprofundada.

Já Agualusa, escritor pertencente a uma geração mais nova em comparação à dos autores antes citados, nasceu em 1960 e, portanto, ainda era muito jovem quando da independência. Dessa forma, as suas lembranças de meninice necessariamente passam pela Guerra de Libertação:

A vida inteira, eu cresci com a guerra como um pano de fundo. Nasci em 1960, e a guerra em Angola, a guerra anticolonial, a guerra contra o colonialismo português, começou nessa altura. As minhas memórias de infância são sempre também memórias de guerra, de violências. As primeiras memórias que eu tenho são memórias de soldados... O meu pai dava aulas aos trabalhadores ao longo da linha de trem, e eu viajava muito com ele. Nós passávamos as férias, eu e a minha irmã, viajando com meu pai. A memória que eu tenho desse tempo é dos soldados ao longo da linha, do comboio sofrendo descarrilamentos e isso sempre (AGUALUSA, 2013a, p. 101).

Se as recordações de Agualusa quando criança recuperam o passado da Guerra de Libertação, as de Ondaki, nascido 17 anos depois, vêm à tona impregnadas dos eventos da Guerra Civil, iniciada logo após a conquista da independência.

Assim, após 14 anos de luta pela independência, de ininterruptas batalhas, de mortes, de povoados arrasados, de vida na clandestinidade para muitos lutando pelo fim do colonialismo, de colonos lusos deixando Angola às pressas com medo da retaliação, Portugal, com suas tropas, simplesmente abandona o país arrasado e instável, como se exclamasse: "Não era a independência o que vocês queriam? Agora têm. Virem-se". E foi isso o que os angolanos tentaram – sem sucesso, porém. Tendo deixado o poder ao "Povo Angolano", e não a um movimento específico, a ex-metrópole lavou as mãos. Assim, o partido a subir ao poder, sem grande legitimação, foi o MPLA, transformando Angola em um país socialista, monopartidário, sob a liderança do presidente poeta Agostinho Neto – aquele por quem se esperava³, mas que cedo morre, quatro anos após a vitória. A FNLA e a UNITA, porém, não ficaram satisfeitas, até porque permaneceram na ilegalidade, mesmo após a independência, e decidiram opor suas forças às do movimento agora da situação, dando início a uma longa e sangrenta guerra entre irmãos. Assim, o receio de Amílcar Cabral em relação à luta das colônias portuguesas na África pela liberdade torna-se profecia: "Às vezes nós estamos nessa luta e pensamos que é só matar os tugas, lutar, tomar a terra. Os problemas grandes estão é para a frente, camaradas" (CABRAL, 1974, p. 60). A guerra civil e todos os motivos, internos e externos, para o seu início e prolongamento transformaram-se em problemas gigantescos.

³ Referência ao poema de Agostinho Neto, "Adeus à hora da largada": "Minha mãe / (todas as mãe negras / cujos filhos partiram) / tu me ensinaste a esperar / como esperaste nas horas difíceis / Mas a vida / matou em mim essa mística esperança / Eu já não espero / sou aquele por quem se espera [...]" (NETO, 1985, p. 35).

Portanto, com o afastamento do inimigo comum, os angolanos encontraram inimigos entre eles mesmos, como se os séculos de exploração lhes tivessem ensinado apenas como viver sob a influência do belicoso Regime Diurno. A tensão a que esse povo parece estar condicionado é sublinhado por Ki-Zerbo (2009), quando o historiador aponta um problema estrutural e comum a distintas jovens nações africanas, que remonta aos primeiros tempos do colonialismo e do tráfico de escravos. Segundo ele, surgiram um grande medo e complexo decorrentes do fato de os africanos terem sido atingidos pela escravidão por muitas e muitas gerações, o que teve como consequência "a destruição do sentimento de pertencimento, uma crise de identidade profunda" (KI-ZERBO, 2009, p. 52). Tudo isso, somado ao fato de que o colonialismo não foi uma boa escola de como se conduz uma nação e de como se vive em democracia, fez com que alguns desses povos vivessem em um conflito constante por muitos e muitos anos.

De acordo com o economista Thomas Hodges (2003), esse fracasso em conseguir formar um governo realmente representativo do país, em ligar todos os movimentos surgidos durante a luta pela libertação em prol do desenvolvimento da nação e, conseqüentemente, em evitar uma guerra civil após a independência, deu-se também por outros motivos. Dois deles já surgiram quando da abrupta retirada dos europeus: primeiro, ao contrário das colônias francesas e inglesas, os portugueses nunca se preocuparam em oferecer educação formal aos nativos e, com sua saída massiva, o país recém-independente ficou carente de quadros qualificados para conduzir o novo governo; segundo, também de forma distinta do que ocorreu em outros países da África, não foi oferecido qualquer tipo de auxílio para um povo a que, durante séculos, não havia sido dada a oportunidade de se governar, sempre na dependência de outro, a fim de realizar a transição de uma administração portuguesa para uma administração angolana. Os militantes angolanos pareciam já antever esse futuro problema durante a luta pela independência. No romance *Mayombe*, o Comissário preocupa-se tanto com a frequência dos guerrilheiros nas aulas da escola montada na Base e censura um dos homens por não tomar cuidado com a sua qualificação – e, com essa repreensão, quase consegue prever o triste futuro de conflitos internos da sua tão sonhada nação:

É isso que queres? Que depois da independência haja golpes de Estado todos os anos, como nos outros países africanos? Precisamos de ter um exército bem politizado, com quadros saídos da luta de libertação. Como vamos fazer, se os guerrilheiros não querem estudar para serem quadros? (PEPETELA, 2013a, p. 72, 73)

Ademais, foi aplicado, em Angola, um tipo de Estado-nação com territorialidade e

fronteiras rígidas, talvez por esse ser o exemplo mais próximo – aquele deixado pelo ex-colonizador. E, como Fabrice Schurmans (2014) esclarece, essa é mais uma das inúmeras explicações para a falência do Estado pós-colonial e para a não resolução do conflito. Em primeiro lugar, tal modelo não foi eleito e nem resultou da vontade da população, sendo uma herança do colonialismo e da Conferência de Berlim, não correspondendo à realidade e aos interesses da maioria dos angolanos – em nenhum momento, levou-se em conta a possibilidade de uma alternativa baseada na experiência africana; tomou-se o moderno, o ocidental como positivo, enquanto que o tradicional seria sinônimo de atraso e, portanto, rejeitado (SCHURMANS, 2014). Depois, o MPLA considerava qualquer proposta de descentralização como uma ameaça, alimentando o conflito e utilizando esse governo centralista para, de forma autoritária, perseguir seus próprios objetivos de enriquecimento e de aumento do poder, relegando os da população para um segundo plano, como sinaliza o historiador Carlos Pacheco (2000).

Segundo Hodges (2003), ainda há outros motivos para a longa Guerra Civil que sucedeu à Guerra de Libertação. Uma dessas razões estava nos apoios externos recebidos pelos três movimentos. Se, durante os anos 1970, todos os acontecimentos do globo pareciam conectados, de alguma forma, com a Guerra Fria, o conflito entre os angolanos não foi diferente: enquanto a FNLA (extinta entre 1975 e 1976) e a UNITA recebiam apoio financeiro e armamentos do Zaire, África do Sul e Estados Unidos, o MPLA era a força socialista em Angola, sendo financiada pela União Soviética e Cuba. Contudo, a partir dos anos 1990 e do fim do conflito entre EUA e URSS, já não é mais possível explicar a guerra angolana (e os 12 anos a mais que ela durou) a partir de pressões externas. Entram em jogo, dessa forma, as enormes e valiosas riquezas da nação: as principais zonas diamantíferas do país eram controladas pela UNITA que, com a receita obtida a partir da venda das pedras, comprava armamentos; por outro lado, o MPLA dominava as bacias de petróleo, como a da província de Cabinda. Dessa forma, os altos custos de uma guerra ininterrupta puderam ser arcados por ambos os lados.

A morte foi, portanto, a companheira cotidiana dos angolanos, visto que a guerra, que deveria ser um período de exceção, transformou-se em uma exaustiva rotina de quase 30 anos, tendo terminado apenas em 2002 – e não qualquer guerra, mas, conforme Ricardo Soares de Oliveira lembra, "a pior guerra do mundo" (OLIVEIRA, 2015, p. 39) nas palavras das Nações Unidas. Ao longo de todo esse tempo, acordos de paz entre o MPLA e a UNITA, com ajuda

externa, como da ONU, sucederam-se, todas sem sucesso. O MPLA, em 1990, abandonou o sistema de partido único, assim como o ideal marxista-leninista, iniciando a transição para a abertura de mercado – processo que acompanhou um movimento global da vitória do capitalismo sobre o socialismo na década de 1980 (SANTOS, 2013). Eleições foram marcadas diversas vezes – e sempre canceladas ou adiadas pelo governo, tendo como justificativa a ameaça da guerra. Entretanto, mesmo com eleições realmente ocorrendo em 1992, o partido da oposição ainda não ficou satisfeito, alegando fraude na votação que permitiu a Eduardo dos Santos, presidente que sucedeu Agostinho Neto em 1979, continuar ocupando a cadeira – que, aliás, foi sua até 2017, quando o substituiu João Lourenço.

E, enquanto essa elite política brigava entre si pelo poder, a maior parte da população sofria e escolhia pela UNITA ou MPLA muito mais por medo do que por convicção: como Justin Pearce (2017) revela em sua pesquisa, muitos afirmavam "estar" de um ou do outro partido, e não ser de um deles, pois suas vidas dependiam dessa pretensa lealdade. Se alguém do MPLA fosse pego por um integrante da UNITA – ou vice-versa –, essa pessoa poderia sofrer consequências graves, como a obrigação de se deslocar para outra zona; de realizar trabalhos forçados; caso fosse mulher, de se casar com oficiais. A população estava sujeita, inclusive, a pagar com a vida por uma filiação errada no momento errado.

Tal instabilidade parece ter gerado um medo constante na população: mesmo tiros isolados, para marcar cerimônias fúnebres, podem reacender memórias mais ou menos reprimidas e mais ou menos esquecidas, trazendo o receio de que os conflitos tenham voltado, como o narrador de *Os transparentes*, de Ondjaki, aponta. Sobre essa ferida nacional ainda reflete Clara, a namorada do jornalista Paulo Pausado, figuras desse mesmo romance, quando conclui que todo angolano possui uma paranoia com armas e armamentos, conseguindo sempre entabular diálogos relacionados a combates, a mortes, a rajadas de tiros, a cicatrizes, a guerrilheiros e comandantes, seja em casamentos, no trabalho, no bar após o expediente: o fantasma da guerra ronda solto, apenas esperando o momento propício para se fazer mais presente. Nem as crianças são poupadas à presença constante da guerra, como o relato do jovem narrador, também de Ondjaki, em *Bom dia camaradas*, revela: a guerra aparece nas conversas no intervalo das aulas, nas pinturas nas paredes da escola, nos anúncios de televisão, nos sonhos e, inclusive, nos trabalhos escolares: "Guerra também aparecia sempre nas redações, experimenta só mandar um aluno fazer uma redação livre para ver se ele num vai falar da guerra" (ONDJAKI, 2006a, p. 131).

Isso leva a que um personagem de *AvóDezanove* questione seu amigo:

- E a paz existe?
- Ahn?
- É que tão toda a hora a falar na paz, mas que eu saiba a paz ainda não existe. Pergunta à tua AvóCatarina que fala com os mortos... (Idem, 2009, p. 58).

Há tantas décadas não existe paz, que apenas perguntando a mortos de gerações passadas (e nem se sabe há quanto tempo passadas) seria possível descobrir se ela algum dia existiu.

Assim, devemos pensar no possível impacto de tantos anos de guerra. Nesse sentido, os quatro escritores estudados nesta pesquisa são unânimes em afirmar que a Guerra de Libertação e a posterior Guerra Civil acabaram por influenciar a literatura produzida por eles. Cardoso vai mais longe e menciona uma mudança com uma maior abrangência:

De qualquer modo, reconheço que, hoje em Angola, não já por efeito da colonização, mas da guerra que se lhe seguiu, primeiro, depois por conta da globalização, [...] geraram novas atitudes e comportamentos perante a morte. Por exemplo, nos centros urbanos os óbitos deixaram de mobilizar ondas de solidariedade ante a família do defunto, como antigamente; os cemitérios, por ocasião do Dia dos Finados, embora continuem a ser locais de veneração aos mortos, são também espaços de muita algazarra perpetrada por jovens mal educados (CARDOSO, 2017, p. 86).

Cardoso aponta, então, o impacto negativo das constantes guerras sobre a sociedade e seus costumes. Já Pepetela chama a atenção para o fato de as vivências na guerra terem sido tão marcantes ao ponto de funcionarem quase como um pano de fundo para a vida inteira – mesmo quando não se deseja ou quando não se percebe, a guerra está em algum canto escondida. Ela funciona como um ruído de fundo: por já se estar escutando determinado som contínuo por tanto tempo, as pessoas se acostumam e parecem não prestar mais atenção nele. Quando o ruído cessa, porém, a sensação de alívio mostra o quanto ele era perturbador. Assim, o escritor afirma, associando essa experiência ao ato de escrever:

De vez em quando essa vivência pode "infiltrar-se" em outros escritos, mas de forma camuflada, pois é uma experiência que marca definitivamente. Sinto por vezes isso ao escrever determinada cena, que pode não ter nada a ver com guerra, mas tem sempre com alguma estratégia (PEPETELA, 2017, p. 89).

Agualusa traz uma ideia semelhante à de Pepetela:

É impossível escrever sobre Angola, nos últimos 50 anos, iludindo a guerra por completo. A guerra estava lá. Sempre me lembro da guerra, desde criança. Não se trata de fixação, seria como escrever sobre o Rio de Janeiro sem em algum momento falar no mar (AGUALUSA, 2017, p. 91).

Apesar de os dois posicionamentos serem similares, Agualusa acrescenta um novo aspecto à discussão: a guerra estaria presente tanto no cotidiano das pessoas quanto nos escritos literários, pois é um fato tão marcante, tão concreto, tão presente e – quase se poderia dizer – tão natural quanto o mar do Rio de Janeiro – e isso mesmo que alguns anos de paz já tenham se passado. A cidade do Rio de Janeiro sempre será banhada por um mar – resta saber se as consequências da guerra estarão eternamente presentes na literatura angolana.

Ondjaki apresenta uma opinião parecida sobre o grande impacto das duas guerras – e não só da Guerra de Libertação:

Se considerar que muitas pessoas não podem ser indiferentes à guerra, ainda que a guerra não lhes chegue à pele no dia a dia, então podemos ir até à minha dedução de que a guerra andou a habitar-nos por fora e por dentro enquanto esteve activa; e agora, que não há essa guerra de fora, deve haver outros contornos internos que são feridas, dores, cicatrizes internas mais ou menos pessoais, mais ou menos nacionais, mais ou menos visíveis.

Não penso que a guerra tenha influenciado apenas a minha escrita. Penso que terá influenciado a escrita de todos na literatura angolana. E, claro, penso também que a guerra terá influenciado a vida de todos os angolanos. Mesmo os que menos se afectaram directamente com esse fenómeno (ONDJAKI, 2017, p. 92).

Ondjaki talvez seja o mais assertivo dos três ao falar sobre o impacto da guerra: ela transformou-se em algo do cotidiano e habita os angolanos; ela influenciou a vida de todos os seus conterrâneos e sua escrita não seria diferente.

Além da morte de diversos indivíduos, entre guerrilheiros em combate e entre a população, acuada e com fome, os combates em Angola ainda deixaram um número expressivo de mutilados de guerra: civis atingidos pelas minas terrestres, que são grandes problemas enterrados até os dias de hoje em solo angolano e desconhecedores da condição de inimigo ou de aliado de quem os pisa; ex-combatentes que ofereceram suas vidas, mas de quem a causa decidiu tirar apenas um bocado – e, sobre a situação dos últimos na Angola pós-guerra, surgem denúncias em alguns romances, como em *Os predadores* (2008), de Pepetela, e em *Noites de vigília* (2013), de Boaventura Cardoso.

E, por conta do embate entre os dois movimentos inimigos pelo controle do país recém criado, ainda houve o desmembramento de famílias, devido aos deslocamentos forçados: de acordo com Hodges (2003), em 2001, 1/3 da população havia sido obrigada a deixar suas casas e terras, sendo que tal movimento, na maior parte dos casos, acontecia da zona rural para as cidades. O pesquisador explica que são dois os principais motivos para esses deslocamentos: o primeiro era o terror produzido pelos exércitos rivais sobre as populações nos campos, coagindo-as a abandonarem os locais e, dessa forma, deixarem de cooperar com

esconderijo e alimento para o inimigo; o segundo, as condições de extrema pobreza e penúria, responsáveis pela busca dos camponeses por condições de vida menos duras nos centros urbanos. Esses deslocamentos do campo para a cidade, por sua vez, acabam por esvaziar a zona rural. Portanto, devido à falta de pessoas para trabalharem no setor agrícola e à quase inexistência de investimento em tecnologias para desenvolver as condições produtivas, ocorre um grave desabastecimento de gêneros alimentícios em Angola e o conseqüente agravamento do problema da fome (MENEZES, 2000).

Isso posto, fica claro como os longos anos de Guerra Civil causaram enormes problemas, o que surge nos romances de Ondjaki. Como o próprio explica, a ideia para os livros *Bom dia camaradas* (2006a), *Os da minha rua* (2007) e *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2009) surgiu do pedido de um amigo editor para que o escritor contasse sua experiência da guerra civil em Angola (ONDJAKI, 2006b). Uma vez que o autor nasceu em 1977, dois anos após a independência e era, portanto, uma criança durante tal conflito, suas lembranças sobre esse período necessariamente passariam por suas memórias de infância – como as de Agualusa em relação à luta pela independência. Os três livros surgidos a partir desse pedido e dessa ideia possuem o mesmo narrador: o menino Ndalú, com quem Ondjaki partilha o nome de batismo.

No entanto, assim como toda vida humana fatalmente acaba, o conflito entre o MPLA e a UNITA também teve um fim em 2002, após a morte de Jonas Savimbi. Contudo, mesmo após o seu término, a desconfiança da população, já tantas vezes ludibriada com tentativas de acordos de paz, surge constantemente – como aparece para os personagens de *Os predadores*, de Pepetela: "Era noite de natal, a terceira noite de natal com paz. Não havia sons de tiros nem balas tracejantes riscando o céu, não havia conversas sobre guerra. Nunca mais?" (PEPETELA, 2008, p. 396).

Ainda sobre o final do embate entre MPLA e UNITA, seria possível pensar que, se a guerra, em Angola, representou a morte e o sofrimento sem fim do povo, o fim da guerra poderia significar uma nova vida, um renascimento após tanto tempo de aflição. Porém, não é isso o que acontece – pelo menos, não é isso o que acontece para a maioria da população, aquela que já era pobre e não ascendeu economicamente ou obteve o mínimo de recursos para uma vida decente com o término do conflito. Para uma minoria bem abastecida de poder e de amizades com importantes funcionários do governo, contudo, a situação mostra-se muito mais tranquila e aprazível. Ki-Zerbo (2009) chama a atenção para o fato, quando sentencia ser a

acumulação de imensas fortunas a triste marca da entrada do continente africano no século XXI. No que o historiador designa por capitalismo darwinista, apenas uns poucos podem sobreviver, e sempre às custas dos demais, pois, a fim de ascender, um indivíduo deve se apoiar e esmagar dois ou três. E a causa para essa exploração e corrupção exacerbadas, segundo o autor, também reside no fato de as grandes potências esperarem e forçarem a África a imitar a Europa, sua economia e política, tendo, para tal empreitada, não séculos, mas pouquíssimas décadas: "a exploração, então, é muito mais dura, porque é comprimida em um lapso de tempo muito curto. É a corrida às taxas de crescimento, e não à promoção humana. O sistema gera, portanto, a pobreza, e desemboca na pauperização" (KI-ZERBO, 2009, p. 28). Já Oliveira (2015) afirma que o desvio de dinheiro público por altos funcionários não é um fato eventual em Angola, mas um elemento fundamental, cotidiano.

Mbembe (2014b) mostra-se tão pessimista e crítico em relação à realidade atual da África quanto Ki-Zerbo: para o estudioso, há imensos problemas no continente, desde a continuidade da economia de extração – ou, seria mais exato falar, de predação – implantada durante o colonialismo; o imprevisto e a falta de planejamentos a longo prazo; as eleições viciadas e a corrupção geral na política; a violência social. Todos esses aspectos caracterizam um presente caótico para muitos dos países africanos – e mais: o filósofo, dissertando acerca do ilimitado poder de alguns, por um lado, e, por outro, do desrespeito constante dos mínimos direitos da maioria, fala em "um laço fúnebre entre a vida e o medo" (MBEMBE, 2014b, p. 27). Para ele, essa situação é de troca da vida pela morte, reforçando a ideia de um presente e um passado recente de muitas perdas. A insegurança e o autoritarismo são tão grandes que o poder é sentido como a capacidade de causar a morte e a resistência, como a de sobreviver.

Esse diagnóstico geral da África feito pelos teóricos aplica-se ao caso específico de Angola, onde a corrupção e o clientelismo são financiados e encorajados pelas enormes riquezas naturais do país: o petróleo e os diamantes. Se, como já foi visto, esses recursos, no passado, foram utilizados para custear a mortandade, para comprar armamentos e dar continuidade à interminável guerra civil, seu papel na Angola independente não sofreu mudanças expressivas.

Primeiramente, como denuncia Hodges (2003), as receitas petrolíferas vêm sendo utilizadas para financiar as substanciais despesas militares e para sustentar o governo – e, apenas de vez em quando, para prestar alguns serviços mínimos à população e, assim, acalmar o povo e sua revolta pelas condições precárias de vida. Além disso, a estreita e suspeita

relação entre a empresa estatal responsável pela exploração do petróleo, a Sonangol, com o Tesouro e o Banco Central, levam o autor a chamá-la de Triângulo das Bermudas: existe um buraco negro para onde vai o dinheiro obtido com o petróleo, pois à população não chega praticamente nada e o orçamento do estado não registra as despesas e receitas oriundas desse recurso natural. Essa fortuna, na verdade, tem sido, em grande parte, destinada às proeminentes famílias ligadas ao governo, e os mecanismos utilizados para essa manobra ilegal são variados:

[...] atribuição racionada de divisas a taxas de câmbio subsidiadas, a concessão selectiva de créditos subsidiados por parte dos bancos e fundos estatais e as oportunidades para comissões ligadas aos contratos de aquisição de equipamento militar e outros bens (HODGES, 2003, p. 188).

Os diamantes, por sua vez, após terem servido à UNITA no financiamento da sua luta, passaram a beneficiar o governo e as elites, assim como o petróleo. A facilidade de extrair os diamantes aluviais e de comerciar ilegalmente as pedras, assim como as vantagens concedidas às grandes empresas angolanas dirigidas por aqueles com poder ou bem próximos a ele (e, aliás, sempre em parceria com mineradoras estrangeiras), faz com que as receitas obtidas com a exploração do mineral também fiquem concentradas nas mãos de poucos.

E, além de simplesmente não ver a cor do dinheiro ganho com o comércio de diamantes, a população ainda sofre com a legislação concernente a esse setor, que permite às autoridades expulsar as pessoas que vivem em zonas diamantíferas de suas casas e impedir a livre circulação nessas áreas (HODGES, 2003). Em relação a esse problema, o jornalista angolano Rafael Marques vem desenvolvendo um extenso trabalho de campo denunciando a exploração e os maus tratos sofridos pela população local nesses espaços. Os resultados, divulgados no site *Maka Angola* e no livro *Diamantes de sangue: corrupção e tortura em Angola*, contam com depoimentos de centenas de garimpeiros e agricultores que foram vítimas de tortura ou que presenciaram assassinatos por parte das Forças Armadas Angolanas (FAA) e da Teleservice, empresa concessionada pelo Estado para a exploração do mineral. Por esses abusos sistemáticos e estruturais, legitimados pelo governo, Marques explica que os diamantes garimpados em Angola são marcados pelo sangue dessas pessoas ignoradas e desassistidas.

Hodges vai mais longe e sua tese (HODGES, 2003) é a de que as grandes riquezas minerais do país, como o petróleo e os diamantes, são, entre outros fatores, um dos grandes responsáveis pelo atraso econômico em que se encontra Angola como um todo: sabendo que

possuem riquezas garantidas, os políticos não se incomodam em desenvolver as indústrias, agricultura ou o comércio do país – isso não é necessário se o dinheiro é facilmente obtido com a extração das riquezas naturais. Pepetela conclui o mesmo em uma crônica com o significativo título de "A verdadeira riqueza", cujo assunto era uma pesquisa que relacionava recursos naturais com educação deficitária:

O estudo levou-me a refletir sobre uma coisa que há muito dizemos entre nós: o petróleo é a nossa desgraça, como antes foi o café e antes ainda o tráfico de escravos. Sempre extração da Natureza, resultando em riqueza para poucos e empobrecimento para muitos (PEPETELA, 2015, p. 87).

"Cabritismo" é o nome que, de acordo com Pepetela (2015, p. 149), foi dado pelos angolanos aos líderes políticos que tomam os bens públicos a que possuem acesso com seus cargos – como o cabrito, que come todo o capim ao redor do local onde é amarrado. Isso deixa tudo com poucos e muitos sem absolutamente nada.

A corrupção, contudo, não está restrita à classe política. A falta de bens de consumo, de acordo com Menezes (2000), por exemplo, transformou a troca ilegal de produtos (muitas vezes, desviados, roubados) em parte do cotidiano – os chamados "esquemas". Assim, o mercado informal cresceu de forma impressionante: para alguns angolanos, essa é a única forma de terem acesso a bens básicos; para outros, essa passa a ser uma maneira de lucrar com a desgraça alheia, vendendo os produtos a preços muito mais altos. É como explica uma personagem, também de Pepetela, no romance *O cão e os caluandas*, subvertendo o sentido dos termos relacionados ao socialismo: "Oh, também tenho um esquema para a carne, o peixe, as verduras, a roupa...Porque essas lojas oficiais não têm nada. Entro nos nossos tempos, não estamos no socialismo esquemático? [...] E agora já esquematizei para um aparelho de televisão" (PEPETELA, 1995, p. 20).

Morte de indivíduos e de populações durante as duas guerras, tanto a colonial, quanto a civil; morte de tradições e de costumes antigos, que desaparecem para dar lugar a modas e a formas de viver e de pensar mais "modernas" e importadas de países desenvolvidos; morte de um tempo, o do colonialismo; morte de uma utopia, de uma crença, existente na mente e no coração dos que lutaram pela independência de Angola, na possibilidade da criação de uma nação que respeitasse mais os seus, fornecendo ao povo dignidade e condições básicas de vida. Assim como discutia, na seção anterior, sobre a necessidade do povo africano de acomodar influências distintas, como a europeia e a local, em uma única identidade, ainda é preciso que esse passado (e também presente) sangrento seja elaborado, uma vez que ele faz

parte do que é Angola e do que é ser angolano. Além disso, todas essas mortes foram consequência do anseio e do esforço por um importante nascimento: o da nação angolana, livre do jugo imperialista e dos mandos e desmandos de um país pouco preocupado com o destino das pessoas a viverem na colônia – as consequências negativas podem não ter sido planejadas e, muito menos, desejadas, mas elas são uma realidade irremediável.

Contudo, Ondjaki explica, de uma forma poética, que a paz, mesmo que um tanto quanto estropiada, permite uma reflexão em relação aos conturbados tempos que passaram, retomando um pouco a reflexão do início do capítulo sobre o que ficam das guerras:

A guerra é talvez uma travessia invisível e nebulosa, não porque faça escuro, mas porque não há tempo de olhar para os lados ou para trás. É no outro lado da travessia que contabilizamos quantos dedos nos faltam, ou memórias, ou filhos, ou maridos, ou pais, ou partes da nossa dignidade e das nossas crenças no ser humano (ONDJAKI, 2017, p. 93).

Assim, há, pelo menos, duas formas possíveis de se lidar com essas lembranças de infundáveis mortes: a partir do Regime Diurno e do combate, ou do Noturno e da aceitação – com um imenso número de gradações entre os dois polos, contudo. A literatura assume, dessa forma, um papel importante nesse processo, ao representar todos esses fatos, acontecimentos e trabalhá-los. E se, como Bachelard já frisou, para que as imagens ganhem poder simbólico, elas precisam ser capazes de se desdobrar em seus opostos, o nascimento de Angola desejado pelos militantes da causa anticolonialista, seguido pela decepção e pela morte da união desse povo, cria uma antítese com uma força em potência.

A guerra civil e a pauperização da sociedade, com toda a certeza, não eram aspiradas. Porém, como explica Ki-Zerbo (2009), a consciência pode ser uma arma muito mais eficaz do que bazucas e minas terrestres nessa batalha, pois vida e consciência são valores da mesma ordem: a primeira "contém uma força invencível, mesmo quando se crê que só existe a morte, a destruição total, a aniquilação, a redução a nada" (Ibidem:161). Assim, agora que esses problemas já surgiram, resta conscientizá-los e usá-los como aprendizado para que um futuro melhor, com uma Angola melhor, desabroche: essa narrativa quase escatológica deve vir seguida de uma cosmogônica.

3 DE ONDE VIEMOS

"Assim, quando o vento sopra do mar para a terra, é sinal de vida. Se for o contrário, ou seja, da terra para o mar, estaremos perante o vento da morte. Entendes bem o que isso significa? Desolação! Desolação! Desolação e mais nada!" (BALUNDU, 1996, p. 173)

Símbolos de renascimento são presença constante em tempos de mudança, afirma Jung (2014c). Porém, para que possa existir a possibilidade de renascimento, é necessário, primeiramente, o surgimento da morte, do desaparecimento, do fim – somente após a destruição vem a reconstrução, visto que não há como reconstruir algo ainda construído; somente depois do desequilíbrio advindo do óbito, é possível transformar-se em ancestral. A fim de iniciar a análise dos símbolos relacionados à morte e à nova vida após a morte ou à aceitação pacífica da finitude humana, foram selecionados dois romances, escritos por autores nascidos em épocas diferentes, mas com um assunto em comum. *Mayombe*, de Pepetela, e *Teoria geral do esquecimento*, de Agualusa, tratam do passado de Angola, da Guerra de Libertação e, no caso do segundo romance, da independência e de seus desdobramentos, a partir de perspectivas bastante distintas, porém.

O primeiro autor, nascido em 1941, focaliza sua narrativa na segunda base guerrilheira aberta pelo MPLA, em Cabinda. Essa é uma história de guerra mais sobre esperas, discussões e reflexões. O foco do livro, publicado em 1980, recai sobre o Comandante da base, conhecido pela alcunha de Sem Medo, e sobre os desafios enfrentados durante a luta contra o jugo colonialista. O Comissário Político e o Comandante das Operações, assim como os demais guerrilheiros, contudo, também são retratados e, inclusive, assumem a narração em determinados momentos: intercalados com o narrador heterodiegético, surgem depoimentos de narradores autodiegéticos, destacados pelo uso do itálico e sempre encabeçados por um título similar: "Eu, o narrador, sou Teoria", "Eu, o narrador, sou Milagre", "Eu, o narrador, sou Mundo Novo", e assim por diante. A falta de comida para os combatentes, os altos dirigentes do movimento corrompidos, a exploração colonialista, as lutas pela independência e o tribalismo são alguns dos temas abordados no texto.

Já o segundo, Agualusa, 19 anos mais moço do que Pepetela, traz um olhar diferente sobre o momento da independência, alguns fatos que lhe antecederam, assim como o que lhe sucedeu. Em *Teoria geral do esquecimento*, de 2012, o leitor acompanha a portuguesa Ludo, que vive em Luanda com a irmã e com o cunhado até algum tempo antes da independência de Angola. Depois de saírem para a despedida de amigos que voltariam para a metrópole com medo de represálias, Odete e Orlando, os únicos parentes de Ludo naquele lugar, nunca mais

retornam. Aterrorizada com o que poderia acontecer com ela, uma portuguesa completamente sozinha, a personagem constrói uma parede no local onde ficava a porta do apartamento e passa 28 anos enclausurada – de poucos meses antes da independência, em 1975, até 2003, um ano após o fim da guerra civil. Assim como em *Mayombe*, na narrativa de Agualusa, intercalam-se capítulos nos quais um narrador heterodiegético nos conta as desventuras de Ludo, assim como de outros personagens, com trechos narrados pela própria protagonista e supostamente retirados de seus diários escritos durante o autoexílio. Diferentemente do romance de Pepetela, contudo, esse segundo parte já do fim da guerra, mostrando seus momentos finais e desdobramentos.

Assim, apresentam-se dois textos sobre o passado de Angola, mas a partir de pontos de vista, se não opostos, bastante distanciados: a dos angolanos ativamente combatendo o colonialismo e a de uma portuguesa que, apesar de inicialmente não se identificar com os africanos, também não faz nada para ajudar seus compatriotas, preferindo combater, solitariamente, seus próprios fantasmas; a de ações bastante limitadas em um curto período de tempo e a de ações que ocorrem durante a independência, mas que têm consequências até décadas depois.

3.1 SOBRE A MORTE COMO FIM

"A sua prisão, a desgraça dele, a vossa desgraça, é o nosso rio [...]. Teu pai, teu irmão... milhares de outros irmãos nossos espalhados pela nossa terra, que sofrem a ponta de chicote com as costas magras de fome, ou com as quindas de feijão a vergarem-lhes o corpo cansado são o rio, o nosso rio. [...] Isto é nascente e é o caudal. É aqui que vamos beber para ver e compreender, para aprender a lutar por uma margem nova." (FREITAS, 1979, p. 82, 83)

Se a morte é requisito para o renascimento, se obrigatoriamente deve anteceder-lo, a análise de sua construção simbólica nos dois romances em questão deve igualmente vir em primeiro lugar. Começando com o romance do escritor que viveu a Guerra de Libertação de Angola e que escreveu também pensando nas suas próprias experiências do combate, é possível afirmar que o personagem central da narrativa, o Comandante Sem Medo, é apresentado como um herói – e um herói com "carácter solar" (LEITE, 1995, p. 190) –, como alguém que mata e que corre o risco de ser morto, que combate os terrores das trevas, que, enfim, faz sacrifícios em nome de uma causa. O comandante da base guerrilheira localizada em Cabinda é um homem que preza por seus atributos viris, como a coragem e o desejo de combate e de confrontação. Sem Medo é angolano e luta para a independência da sua nação; Sem Medo escolhe estar no centro da guerra, enquanto Ludo, de *Teoria geral do*

esquecimento, permanece na posição mais periférica encontrada por ela – em um apartamento tão isolado que, poderia dizer-se, não é possível localizá-lo no tempo e no espaço.

Assim, *Sem Medo* não é um simples guerrilheiro misturado à massa dos demais angolanos combatendo pela independência: ele é um herói, alguém que se sobressai da massa. Na verdade, ao longo da narrativa de Pepetela, a importância da coletividade em contraste com a de figuras de destaque são forças que competem entre si. O comunismo, base ideológica do MPLA, teoricamente preza pelo coletivo, defendendo um governo da massa, do proletariado, e não de poucos governantes. Seus pensadores afirmam que o ser humano enquanto indivíduo não é nada, apenas adquirindo valor enquanto conjunto, sociedade (MACKENZIE, 1967), e, por conseguinte, cada pessoa deveria ser simplesmente uma pedra na construção de Angola (PEPETELA, 2013a, p. 203). Contudo, parece que isso ainda é difícil de ser sentido lá no fundo da alma, apesar de ser compreendido intelectualmente – daí talvez a oposição e a alternância, ao longo da narrativa, entre um discurso que coloca todos os guerrilheiros como heróis da libertação e outro, destacando determinadas personalidades mais fortes.

Tal ambivalência também pode explicar o fato de existirem inúmeros narradores no romance, os guerrilheiros, mas todos apresentarem o mesmo tipo de linguagem, a mesma escolha vocabular e sintática, os mesmos vícios – mesmo alguns apresentando formação superior e outros tendo aprendido a ler e a escrever durante a guerrilha. É como se existisse um esforço para incluir todos, mas, ao mesmo tempo, um narrador autoritário, acima desses narradores, que edita e controla os depoimentos. O coletivo e o singular estão sempre em tensão no livro, como – não se pode deixar de comentar por ser um ponto fundamental – igualmente estão na construção da identidade do sujeito africano. De acordo com Appiah (1997), a questão que mais incomoda o indivíduo desse continente não é “quem sou eu?”, mas “quem somos nós?”. Tal pergunta relaciona-se a outras concernentes ao valor do negro e daqueles povos que, por séculos e séculos, foram colonizados e desvalorizados, quase esvaziados de humanidade e que, portanto, possuem um passado sangrento e doloroso em comum.

Francisco Noa (in: FONSECA & CURY, 2012), ensaísta moçambicano, sobre essa questão comenta que o sentido de comunidade é bastante forte para os diferentes povos do continente, sobressaindo-se em relação à importância do indivíduo – é a partir da família e do coletivo que a personalidade iria se configurando e desenvolvendo, (LEITE, 2008) e é a partir

da comunidade que se resolve o desequilíbrio causado pelo óbito (PADILHA, 2002). Noa, apesar de concordar com tais postulados, prefere colocar essa relação entre o sentido comunitário e o individual, pelo menos a partir da sua representação na literatura publicada após a independência, como muito mais matizada e complexa do que concepções maniqueístas gostariam de pensar – o que reforça a leitura de *Mayombe* aqui realizada, que confere importância ao conflito de Sem Medo entre o individual e o coletivo.

Em uma saída de reconhecimento pela mata, o Comandante reflete sobre esse assunto ao admirar as nuvens no céu, que voam soltas e livres, até serem atraídas pela massa maior de nuvens e se tornarem prisioneiras: "Uma nuvem isolada tem a individualidade que lhe é dada pela sua mutabilidade inquieta e caprichosa; esta individualidade perde-se na massa que se concentra e que vale pelo seu peso, pela sua potência selvagem" (PEPETELA, 2013a, p. 104). É como se fosse necessário escolher: ou se mata a individualidade, representada pela incorporação da pequena nuvem na grande massa de nuvens, em favor da coletividade, ou se mata a coletividade ao se dar mais prestígio a este ou àquele guerrilheiro – não é possível que os dois valores vivam ao mesmo tempo.

A narrativa segue com os devaneios do personagem sobre as nuvens no céu:

Sem Medo identificou-se a uma nuvem cinzenta, com fímbrias brancas, que corria em revolução constante, e parecia poder escapar-se, poder passar ao lado da massa de nuvens que se adensava sobre o Mayombe. O coração pulsando, seguiu os movimentos frenéticos da nuvenzita que ora era ave ora luz ora cabelos de mulher, ora cavalos galopando. Dentro de si fazia votos para que ela passasse ao lado da massa ameaçadora que a atraía invencivelmente. Por momentos, pareceu-lhe que a nuvem passaria ao lado e percorreria livremente o seu caminho precipitado. Mas, ou foi um golpe de vento ou a atração, certo é que a nuvenzita foi engolida pela massa cinzento-escura e se desfez nela. Um aperto no coração e um gesto de desalento acompanharam a sua voz [...] (Ibidem, p. 104).

O elemento aéreo é, portanto, aquele eleito e utilizado por Sem Medo para representar a si mesmo e para refletir sobre a sua posição no movimento de libertação de Angola e sobre o seu desejo de realizar grandes feitos, de ultrapassar seu lado humano, de, como o próprio personagem afirma, "ser Deus ou um herói mítico" (Ibidem, p. 231) – ao mesmo tempo em que lhe é imputado o dever de se manter igual aos demais, de matar a sua individualidade, por participar de um grupo de africanos com ideologia marxista, no qual todos deveriam se unir para lutar não só pelo fim do colonialismo, mas também pela igualdade.

Essa escolha de Sem Medo por se pensar a partir do céu, do alto, do elevado, é bastante interessante para a caracterização e constituição do personagem como um herói. Durand, em seu *Regime Diurno da Imagem*, coloca como antípoda do tenebroso abismo

(ligado à rapidez do movimento e, portanto, à temporalidade maléfica e amedrontadora) a elevação, a verticalização, o céu. Assim, a fim de combater o tempo e a morte, imbuídos de uma feminilidade considerada perversa, aqui, surge um herói ligado aos valores da masculinidade e da virilidade, da verticalização e da luminosidade – e o céu é o local divino onde habitam esses deuses e homens superiores encarregados de salvar o mundo do mal através da justiça, da guerra, do poder e da governança, nos quais Sem Medo se inspira. Sem Medo é um africano e a tradição desse continente, como vimos, está associada mais ao Regime Noturno e a uma reconciliação com o tempo. O personagem, porém, está em meio a uma guerra e, em uma guerra, em uma situação de conflito de opostos característica do Regime Diurno, é necessário matar para não morrer; evitar a própria morte para dar continuidade à luta.

Dessa forma, a transcendência é própria do domínio celeste e, de acordo com Eliade (2010a), por se configurar como algo tão distinto e tão afastado do humano e do mortal, as zonas siderais ganham o prestígio de perenidade e de realidade absoluta – por isso, concordando com o que postula Durand, o historiador das religiões coloca o céu como a dimensão dos seres sobre-humanos. Esses seres sobre-humanos, por sua vez, são invariavelmente deuses criadores: eles são os responsáveis pela existência do mundo e dos seres vivos (Ibidem), assim como Sem Medo quer ser o fundador da nação angolana.

Com o intuito de comprovar o caráter heroico concedido ao protagonista de *Mayombe* a partir do próprio texto literário, é necessário ressaltar alguns trechos do texto de Pepetela. Em relação à masculinidade e à virilidade próprias do herói do Regime Diurno, pode-se destacar as falas de Ondina, professora da base com quem Sem Medo envolve-se, sobre a fama de conquistador do personagem. Primeiro, ela questiona: "Quantas mulheres já se apaixonaram por ti, Sem Medo? As que conheces e aquelas que calaram, por medo de parecer ridículas? Quantas choraram, quantas fugiram antes de cair na rede de onde se não volta mais?" (PEPETELA, 2013a, p. 197). Além disso, o fato de Sem Medo estar associado a Ogun ("Vou contar a história de Ogun... (Ibidem, p. 9)) igualmente reforça sua masculinidade, pois, como explica Leite (2008), a virilidade e o pênis são grandes preocupações dessa divindade ioruba, eminentemente fálica. A violência e a combatividade ainda caracterizam essa figura cujo passatempo preferido é a guerra e cuja principal marca seria a "própria conquista do mundo e da emergência do poder" (Ibidem, p. 139). E é também pela presença, no texto, das figuras de Ogun e de Prometeu que Tania Macêdo acredita que o guerrilheiro é o agente do

gesto inaugural da civilização, o que lhe confere um caráter sobre-humano. Nas palavras da teórica, apesar de a narrativa não esconder os erros, as divisões e as falhas dos homens do MPLA, "realiza-se uma projeção mítica e lendária que os cerca de uma aura solar e redentora" (MACÊDO, in: PADILHA & RIBEIRO, 2008, p. 118).

Na verdade, não só o protagonista de *Mayombe* tem a sua masculinidade destacada; todo o romance está centrado em figuras masculinas: os guerrilheiros, os inimigos portugueses, os altos funcionários do partido. A única personagem feminina destacada é Ondina e sua relevância na narrativa fica por conta da disputa por seu amor e atenção entre Sem Medo e João, o Comissário Político e noivo da mulher, e do consequente desentendimento entre os dois. Além disso, se é dado o direito de fala aos personagens masculinos, sejam eles guerrilheiros com sincera fé na independência, sejam interesseiros esperando conseguir vantagens pessoais a partir da luta, ela não se manifesta como narradora – Ondina tem apenas um capítulo com o seu nome; é alguém sobre quem se fala e não alguém que fala. Como já estávamos discutindo em relação a *Sem Medo*, este é um romance de enfrentamento e de combate: Sem Medo afirmar ter a vida lhe modelado para a guerra e a própria teoria marxista já anuncia o imperativo da violência para a tomada do poder pelos oprimidos (MARX & ENGELS, 2010). É um romance muitas vezes situado no Regime Diurno dos heróis masculinos, enfrentando os perigos femininos que já existiam em tempos imemoriais, como acredita o Comandante: "Não foi por causa duma mulher que Caim matou Abel? Se não diz, a Bíblia escondeu pudicamente a verdade" (PEPETELA, 2013a, p. 135).

Ainda falando sobre *Sem Medo*, Ondina é categórica: "Tu és o gênero de homem que as mulheres gramam. Tu passas por elas, indiferente e *altivo*" (Ibidem, p. 197, grifo meu). Essa última passagem, além de atestar a hombridade de Sem Medo, ainda ressalta sua posição direcionada para o alto, para o transcendente, para o tão distante do mundo dos meros mortais – outro dos atributos do herói –, que também surge na sua descrição física: "[...] sua cabeça grande, o tronco forte, a voz firme, o olhar agudo, tudo nele concorria para intimidar" (Ibidem, p. 69), mas também para fascinar (Ibidem, p. 218). Sem Medo, por seu porte direcionado para o alto, com uma cabeça e um tronco grandes, e também por sua postura altiva, cria, para si mesmo, uma aura díspar da massa.

Se, como Bachelard sentencia, "quem não sobe cai" (BACHELARD, 2001, p. 11), é possível pensar que o esforço de Sem Medo em se destacar, em se transformar em herói, em se ligar aos valores do alto, do elevado, dos céus, também é uma reação ao receio de falhar, de

morrer, de ser esquecido. Como já foi comentado no capítulo anterior, o personagem diz possuir um grande medo de sentir pavor no momento da morte – e, apesar de já ter sido citado, é importante, para a análise, a retomada do seguinte trecho: "Mas seria horrível se, quando estivesse a morrer, tivesse medo da morte. Perderia o respeito de mim mesmo. A personagem que me construí seria destruída num segundo e morreria com o sentimento de ter sido um impostor" (PEPETELA, 2013a, p. 232). O personagem teme não corresponder, no momento da morte, ao heroísmo e à altivez a que ele desesperadamente aspira.

A lógica de *Sem Medo* funciona, pois, de uma forma bastante similar ao que explica Becker (2010) sobre a tentativa do ser humano de vencer o seu fenecimento e, principalmente, o medo sentido em relação a esse ponto final: se o corpo humano é aquilo que representa a morte, por seu desgaste natural, por sua precariedade, deve-se arriscar perdê-lo, matá-lo, se isso puder colaborar com um sonho ou com um valor maior e mais permanente do que nosso frágil invólucro. Por outra perspectiva, também podemos pensar o medo de *Sem Medo* como o receio de ter uma morte negativa ou uma má morte, da qual falávamos no capítulo anterior. Se ele não fosse heroico o suficiente e se a comunidade – no caso, o grupo dos guerrilheiros – não o reconhecesse como um indivíduo de destaque, ele não cumpriria os requisitos para uma boa morte e para a sua consequente transformação em ancestral e o aniquilamento seria o seu destino.

Com o intuito de defender essa causa maior, a guerra pelo fim do colonialismo, muitas mortes são necessárias – e por isso que *Sem Medo* é um herói, para combater, para matar: as dos próprios africanos, inevitáveis quando se está em meio a um campo de guerra, mas, principalmente, a dos inimigos, a dos portugueses. E essas mortes dos oponentes servem, ironicamente, para por um fim à morte que os imperialistas brancos representam para o continente africano – e, nos dois romances, tanto o de Pepetela quanto o de Agualusa, surgem relacionados os portugueses com o extermínio e, de forma mais precisa, com o extermínio da terra, constante na história colonial da África, marcada pela extração e pela predação, pela lógica do lucro acima de tudo (MBEMBE, 2014b). Por mais que, nem mesmo em *Mayombe*, os colonialistas sejam retratados como verdadeiros monstros, distanciados dos colonizados, alguns de seus aspectos são demonizados.

Tal extermínio surge, por exemplo, quando os colonialistas tomam as terras africanas, como denuncia o Chefe de Operações: "E as roças dos colonos cresciam, cresciam, atirando as nossas pequenas lavras para as terras mais pobres" (PEPETELA, 2013, P. 209). Além de

destruírem as pequenas propriedades, os brancos ainda se apoderam da força de trabalho dos africanos com o intuito de arrasar com a riqueza das terras dos últimos, como evidencia um episódio no qual os guerrilheiros encontram uma picada de exploração de madeira. Após a invasão do local pelo grupo comandado por Sem Medo, eles explicam aos trabalhadores negros:

Vocês ganham vinte escudos por dia, para abaterem as árvores a machado, marcharem, marcharem, carregarem pesos. O motorista ganha cinquenta escudos por dia, por trabalhar com a serra. Mas quantas árvores abate por dia a vossa equipa? Umas trinta. E quanto ganha o patrão por cada árvore? Um dinheirão. O que é que o patrão faz para ganhar esse dinheiro? Nada, nada. Mas é ele que ganha. [...] As árvores são do patrão? Não. São vossas, são nossas, porque estão na terra angolana (PEPETELA, 2013a, p. 35).

A cena na qual a árvore é derrubada pelos trabalhadores, sob o comando dos portugueses, ressalta a condição de ser vivo do Mayombe, assim como a discrepância entre as valorizações da mata: para os portugueses, ela representa apenas lucro, dinheiro; para os africanos, é algo muito mais profundo, é parte deles mesmos. A descrição da queda é a seguinte:

Deixara de respirar, monstro decepado, e os ramos cortados juncavam o solo. Depois de a serra lhe cortar o fluxo vital, os machados tinham vindo separar as pernas, os braços, os pelos; ali estava, lívido na sua pele branca, o gigante que antes travava o vento e enviava desafios às nuvens. Imóvel mas digno (Ibidem, p. 28).

Relaciona-se a essa retomada do que havia sido anteriormente roubado pelos colonialistas realizada por Sem Medo e pelos outros guerrilheiros a explicação, em *Teoria geral do esquecimento*, de um jovem angolano para a sua tentativa de invasão do apartamento de Ludo: "Abre a porta, mamã. A gente só quer o que nos pertence. Vocês nos roubaram durante quinhentos anos. Viemos buscar o que é nosso" (AGUALUSA, 2012, p. 22).

Dois pontos ainda se impõem na análise da tomada das terras africanas pelos portugueses – e os dois estão relacionados com um desrespeito às tradições do continente e são ressaltados por Ki-Zerbo (2009). Primeiro, a oposição entre o *habitat* africano, que seria fundamentalmente móvel, caracterizado pelas incessantes chegadas e partidas e a rigidez das fronteiras estabelecidas pelos europeus e pelas administrações, impondo a propriedade privada. Depois, e mais importante, a terra, assim como a água, não eram bens mercantis para os africanos, devido à sua sacralidade e às crenças de que era o próprio elemento telúrico o responsável pela sua reprodução e fertilidade. A terra é um bem coletivo, pertença dos ancestrais, dos vivos e dos que estão por vir; do passado, presente e futuro (ALTUNA, 1985).

Dessa maneira, os colonizadores não só tomam as terras de seus legítimos donos, mas também abafam e desvalorizam sua cultura e tradições.

Os diamantes, outra riqueza de Angola além das árvores, da natureza, das terras férteis, transformam-se em morte quando utilizados pelos portugueses em proveito próprio. Da exploração da pedra, os europeus obtêm lucros; os africanos, doenças e complicações – como o pai de um dos guerrilheiros, Muatiânvua, trabalhador da Diamang, que morre de tuberculose. No trecho em que o filho explica sua enfermidade, fica bastante clara a inversão do valor da pedra, que deveria ser preciosa, uma bênção, mas se torna uma maldição por ter sido tomada e conspurcada pelo opressor:

O meu pai pegou com as mãos rudes milhares de escudos de diamantes. A nós não deixou um só, nem sequer o salário de um mês. O diamante entrou-lhe no peito, chupou-lhe a força, chupou, até que ele morreu.
O brilho do diamante são as lágrimas dos trabalhadores da Companhia. A dureza do diamante é ilusão: não é mais que gotas de suor esmagadas pelas toneladas de terra que a cobrem (PEPETELA, 2013a, p. 120).

Assim, o branco não se limita a roubar as riquezas de uma terra que não é sua – ele ainda obriga os nativos, sem outras opções de trabalhos e de formas de obter dinheiro e sustento, a executarem as atividades duras, difíceis, seja explorando as minas, seja derrubando árvores. É como Mbembe (2014a) explica: o colonizador foi capaz de transformar o homem negro em homem-mineral e em homem-metal ao subjugá-lo a esse tipo de trabalho. O pai do guerrilheiro é como um homem-mineral, visto que o narrador conta que o diamante entrou-lhe pelo peito. A extração do que representa a origem do africano, a sua terra e o seu berço, além da extirpação da sua humanidade, são algumas das etapas dessa transformação.

Ademais, a dificuldade do trabalho, em específico, dos mineiros é explicada por Bachelard (2008a): pelo seu caráter de rigidez, dureza e frieza, os minerais representam uma recusa, uma matéria ofensiva a qual é necessário, com muita força, com muita vontade e potência, dominar. De acordo com o filósofo (Ibidem), o imaginário constantemente uniu três imagens em um único símbolo: as minas, a maternidade e a morte. Trabalhar nas minas, justamente pela enorme resistência da matéria mineral e pelos perigos relacionados à sua exploração, é uma atividade relacionada à morte – e essa morte é como um volta ao seio materno.

Tal ligação entre as minas e a morte como um retorno ao conforto da mãe ainda pode ser esclarecida pelo que nos explica Pires Laranjeira, em seu texto "Para um teoria da civilização africana" (2013). Ao estabelecer os nove pilares desses povos, o teórico coloca,

em primeiro lugar, a ideia de que o continente africano seria o berço da humanidade, o local de origem do homem, reforçando a importância da terra e conectando o elemento telúrico com a maternidade, como se a África fosse um imenso regaço materno – o que o estudioso relaciona com um "acalanto telúrico-materno" (LARANJEIRA, 2013, p. 2), com um calor convidativo, reconfortante e uterino da Mãe-África. Durand (2002) chega a sentenciar que o sentimento que se tem pela terra onde se nasce deveria se chamar matriotismo, e não patriotismo, porque a crença na maternidade divina dessa matéria é antiga e difundida.

Portanto, fica explicada a recorrência de imagens ligando a tomada da terra dos africanos pelos imperialistas como uma morte dos seus verdadeiros donos, uma vez que a terra não é apenas aquele pedaço de chão por onde podemos nos locomover pelos nossos próprios pés – a terra é muito mais do que isso: ela é a mãe, a origem, um pedaço fundamental da identidade dos africanos que é violentamente extirpado.

Porém, como já referido, com a luta de libertação, os angolanos decidem pôr um termo à morte infligida a eles e às suas terras pelos portugueses. Em um primeiro momento, então, colonialismo e morte estão relacionados e isso fica claro na obra de Memi. Nas suas palavras, o colonialismo, "por sua fatalidade própria e por egoísmo, tudo terá feito malograr, terá poluído tudo aquilo que tiver tocado. Terá *apodrecido* o colonizador e *destruído* o colonizado" (MEMI, 1976, p. 100, grifos meus). O colonialismo é como o assassino que mata e como os vermes que conspurcam o corpo morto. O poder colonial é um poder funerário, o que fica claro em *Mayombe*. Nesse sentido, é interessante notar que, explicando a guerra que objetiva por um fim a esse poder funerário, Mbembe relaciona, em inúmeros trechos, a morte e a vontade de viver: "Para *renascer* a liberdade, visam a *morte* dos seus senhores" (MBEMBE, 2014b, p. 54, grifos meus). O impulso para a guerra dividia-se entre "a violência e a vontade de vida" (Ibidem, p. 165) e destinava-se a "produzir a vida" (Ibidem, p. 193). Por conseguinte, para atingir esse objetivo, para nascer uma nova Angola, livre do jugo colonial, mais mortes são necessárias, visto que é forçosa uma guerra e guerras necessariamente envolvem perdas humanas de ambos os lados.

Na representação de tal luta, o fogo surge inúmeras vezes nos livros de Agualusa e de Pepetela, associado com armamentos e com o calor do momento da batalha. Em *Mayombe*, por exemplo, aparecem as expressões "abrir fogo" (PEPETELA, 2013a, p. 51) e "fogo inimigo" (Ibidem, p. 352), a fim de descrever os tiros trocados entre os guerrilheiros africanos e a tropa portuguesa. As frases "o fogo começaria exatamente às seis da manhã" (Ibidem, p.

236) e "AKA em posição de fogo" (PEPETELA, 2013a, p. 215) também atestam a relação do elemento ígneo com o ato de usar uma arma contra o inimigo. Na narrativa de Agualusa, encontramos essa mesma analogia: a fim de anunciar a aproximação do fim da Guerra de Libertação e, ao mesmo tempo, sua intensificação, o narrador explica que "explodira uma confusão na metrópole" (AGUALUSA, 2012a, p. 14) – a Revolução dos Cravos, que acelerou o término do combate. Também comenta que "explodiam foguetes e morteiros" (Ibidem, p. 25) no céu de Luanda; que os angolanos carregavam catanas brilhantes (Ibidem, p. 17) e armas de fogo (Ibidem, p. 134); que se percebe o "crepitar intenso de dezenas de armas automáticas" (Ibidem, p. 20).

Se o fogo está intimamente relacionado com os momentos de embate direto entre portugueses e angolanos, pode ser porque tal matéria caminha ao lado do desejo de uma mudança mais rápida, mais urgente: de acordo com Bachelard, o elemento ígneo apresenta ao ser humano a possibilidade de um "devir circunstanciado" (BACHELARD, 2008b, p. 25), de uma ajuda da natureza para facilitar e apressar fenômenos que iriam sofrer uma mutação muito mais lenta caso deixados ao acaso. O filósofo comenta que, para o ser admirando uma fogueira, a destruição é, na verdade, uma renovação (Ibidem) – como o é para os africanos, munindo-se de armas com poder de fogo a fim de destruir mais apressadamente o colonialismo e as relações desiguais entre brancos e negros, para construir sua própria nação e identidade. Dessa forma, para Mbembe (2014b), a fim de por um termo ao colonialismo, seria necessária a criação de um "poder estranho por parte dos insurgentes" e, caracterizando esse poder, seria necessária "uma potência vigorosa e *incendiária*" (Ibidem, p. 21, grifo meu). Fogo para incendiar, fogo para destruir, fogo para acelerar – mas fogo para renovar.

Como explicam os historiadores Wheeler e Pélissier (2016), os sacrifícios financeiros e humanos de uma guerra levada a cabo não só em Angola, mas em outras colônias lusas na África, era um preço que não poderia ser pago por um tempo muito prolongado por Portugal. Além disso, a pressão externa da ONU e de outros países para que a última nação europeia a dominar territórios no continente africano concedesse a independência a eles teria como consequência a eventual independência. Os africanos, entretanto, não estavam dispostos a esperar por essa lenta mudança; urgia colocar um fim à relação de posse e de desrespeito. Para isso, eles usaram o fogo como catalisador dessa transformação tão sonhada – conforme ensina a filosofia do elemento ígneo, é necessário "tudo perder para tudo ganhar" (BACHELARD,

2008b p. 27); é necessário a morte definitiva do colonialismo para o surgimento de uma nova vida.

O uso do fogo como metáfora importante para a construção literária da Guerra de Libertação de Angola ainda surge em um romance de Boaventura Cardoso, *O signo do fogo* – e, apesar de a obra desse autor não estar sendo analisada neste capítulo, a aproximação com as de Agualusa e de Pepetela, aqui em foco, justifica trazê-la para a discussão. Seguidas vezes, ao se referir à luta travada pelo protagonista Guima e por seus amigos – os bota-fogos, como são chamados – contra o colonialismo, o narrador fala em um fogo fecundante e em um clima de um calor com intensidade acima do normal. Surge também a relação desse fogo com a necessidade do uso da violência:

Guima admitiu, contudo, que para enfrentar a vida era necessária uma certa dose de violência, não de violência propriamente dita, mas de uma certa agressividade, ou seja, cada um tinha de ter dentro de si um fogo sempre aceso que intervinha quando o ânimo estivesse a faltar, quando fosse necessário agir com força. E concluiu assim: – quem não tem fogo, afoga-se (CARDOSO, 1992, p. 23).

Há, ainda, a figura de um ferreiro a trabalhar em uma caverna, sempre a ajudar os "bota-fogos", mesmo que permaneça distante do palco dos acontecimentos – e, como ressalta Leite (2008), o ferreiro, ao manipular os quatro elementos, está ligado à transformação e à morte em muitas culturas africanas. Ele seria a "divindade transformadora por excelência" (Ibidem, p. 241). E ferreiro é justamente a profissão de Ogun, divindade de destaque em *Mayombe*: assim como na narrativa de Cardoso, no qual o ferreiro permanece à margem, na de Pepetela, apesar de não haver nenhuma personagem que trabalhe com o ferro, a simbologia relacionada a essa ocupação dá o tom à narrativa – utilizar o fogo para transformar.

Ainda há outro sentido para o uso do fogo simbólico pelos colonizados contra os colonizadores: tal matéria representaria, para a criança, a primeira interdição de sua curta existência; ela estaria proibida, pelos pais, de se aproximar desse elemento carregado de perigos (BACHELARD, 2008b). Assim, o fogo torna-se a primeira desobediência de nossas vidas, pois o desejo de entrar em contato com o desconhecido é mais forte do que a proibição. Ora, se os portugueses tratavam os africanos como filhos incapazes de viverem por conta própria e justificavam o imperialismo por esse ser um ato de bondade e de generosidade para com aqueles que definhariam caso fossem deixados sozinhos; se a África é situada na infância do mundo pelo Ocidente (MBEMBE, 2014a), os angolanos levam a cabo uma dupla desobediência ao transgredir roubando o fogo para se rebelar contra aqueles que se colocavam na posição de “progenitores”. E não é qualquer desobediência, mas uma desobediência

engenhosa, que, de acordo com Bachelard (2008), constitui o complexo de Prometeu – o que aponta, novamente, para a dedicatória de *Mayombe*.

Além disso, eles tomaram os recursos dos próprios "pais", dos colonizadores, a fim de subjugar-los e de obrigá-los a abandonar Angola, visto não existirem armas de fogo no continente antes da chegada dos europeus. Essa apropriação acaba por inverter a própria relação entre portugueses e africanos, estabelecida e configurada, em um primeiro momento, por imposição dos europeus: é como se a África dissesse que não precisa de uma figura paterna, quando já tem uma materna tão forte, que é o próprio continente. É como se os africanos clamassem que a relação de filiação só tem sentido para os portugueses. Nessa perspectiva, é interessante lembrar a imagem criada por Marx e Engels, no *Manifesto comunista* – cartilha do MPLA –, colocando a burguesia como a sua própria coveira: "A burguesia, porém, não se limitou a forjar as armas que lhe trarão a morte; produziu também os homens que empunharão essas armas – os operários modernos, os *proletários*" (MARX & ENGELS, 2010, p. 46). Se os dois teóricos preocuparam-se com a relação mais ampla entre opressores e oprimidos, pode-se substituir burguesia por colonizadores e proletários por colonizados: os portugueses cavaram suas próprias covas ao fornecer mais um meio para os angolanos vencerem-nos.

Não apenas a morte dos portugueses em combate era forçosa para o fim do colonialismo: em *Mayombe*, o Comandante e o Comissário conversam sobre a necessidade de se acabar com o tribalismo, que estava colocando os guerrilheiros do MPLA uns contra os outros. Na verdade, essa desconfiança foi um grande problema durante a Guerra de Libertação, uma vez que os angolanos perderam muito tempo, vidas e energias, lutando entre eles mesmos (seja dentro de um movimento, seja entre movimentos opostos, como o MPLA e a UNITA), enquanto poderiam ter unido as forças a fim de vencer o inimigo comum (WHEELER & PÉLISSIER, 2016). Sobre isso, o Comissário comenta que apenas uma minoria "[...] já esqueceu de que lado nasce o Sol na sua aldeia" (PEPETELA, 2013a, p. 21). O Comandante responde a ele: "É o teu trabalho: mostrar tantas aldeias aos camaradas que eles se perderão se, um dia, voltarem à sua. A essa arte de desorientação se chama formação política" (Ibidem, p. 21).

A expressão "esquecer de que lado nasce o Sol na sua aldeia" é bastante curiosa, ainda mais pelo uso do termo "sol" com letra maiúscula, como se a estrela fosse uma entidade, uma pessoa – e, na verdade, muitas culturas realmente consideravam o sol como o principal deus

de seu panteão, o que, de acordo com Eliade (2010b), transformou a figura solar em um ser supremo universal, encontrado em todos os cantos do mundo. Grande parte desses deuses eram aqueles a quem se devia a criação do mundo, o início de todas as coisas, estabelecendo um paralelo dessa estrela com as aldeias e o seu significado para os guerrilheiros de *Mayombe*: o começo de suas vidas, de suas origens, está localizado geograficamente nesses povoados, os quais o movimento pela libertação de Angola e pela criação de uma nação maior do que essas distintas identidades obriga a esquecer. Portanto, o fato de eles serem doutrinados a olvidar de que lado *nasce* o sol nas suas aldeias é significativo: deve-se deixar de lado uma raiz bastante específica, arrancá-la do solo e matá-la, a fim de que todos possam buscar uma identidade mais abrangente; deve-se esquecer onde se nasceu para melhor colaborar com e conduzir esse novo nascimento; deve-se, por fim, colocar em prática o lema do MPLA: "Um só povo, uma só nação". Tudo isso, porque, de acordo com Appiah (1997), essa ideia abrangente de nação fora a responsável por proporcionar um meio para articular a luta contra a dependência.

Porém, se as diferentes tribos a compor Angola já existiam muito antes da chegada dos europeus e se foram os últimos, durante a Conferência de Berlim, no século XIX, a estabelecer as fronteiras atuais do país, percebe-se que os militantes do MPLA escolheram por dar primazia ao modelo do colonizador. Claro, sempre a pensar que isso contribuiria para a união do grupo, tendo em vista as inúmeras brigas e os desentendimentos gerados pelo tribalismo, denunciados no romance de Pepetela – como quando Pangu-A-Kitina, kikongo, e Milagre e Ekuikui, kimbundos, brigam e acusam-se de traição e falsidade apenas por pertencerem a tribos distintas. Logo após a discussão, vem um depoimento de Milagre. De acordo com ele, o melhor para a Angola independente não seria a igualdade: as tribos "[...] mais avançadas devem dirigir as outras e fazer com que avancem, até se poderem governar" (PEPETELA, 2013a, p. 47).

Sobre isso, Mbembe, sem deixar de lado um tom irônico e crítico, relembra: "Carecíamos de ordem e disciplina. A partir daí, tudo, ou quase tudo, era calculado por um. A unidade a qualquer preço, era essa a regra. [...] Bastava um, caso contrário era a 'guerra tribal'" (MBEMBE, 2014a, p. 40). Já Alexandra Santos, na tese *Nação, guerra e utopia em Pepetela* (2011), chama atenção para o fato de as diferentes etnias poderem ser tomadas como distintas nacionalidades ou como entraves. Nesse sentido, fica claro que o MPLA, representado aqui pelos personagens de *Mayombe*, seguiu a segunda acepção, inclusive

nomeando, de forma pejorativa, a filiação a essas etnias de tribalismo, sugerindo uma "forma primitiva e rudimentar de organização social" (SANTOS, 2011, p. 61). Assim, talvez seja interessante fazer uma distinção entre tribos, que fazem parte da história e da tradição da África, e tribalismo, responsável pelo favorecimento ou desfavorecimento de pessoas, não por suas ações, mas por seu local de nascimento.

Outro aspecto a ser combatido, de acordo com Sem Medo, é a tradição. Quando Lutamos, um dos guerrilheiros da base, pede permissão para caçar, alegando ter visto no céu um pássaro branco indicando boa sorte, Sem Medo, apesar de permitir a saída do homem, debocha do que ele acredita ser superstição. Ao ser indagado pelo Comandante sobre quando ele conseguiria acabar com essas crenças, o Comissário é categórico: "Nem com vinte anos de socialismo!" (PEPETELA, 2013a, p. 132). Essa seria uma das bases do socialismo científico, assumida pelo MPLA. Engels (2011) afirma, de forma peremptória, que a supremacia da razão e o abandono de qualquer religiosidade, misticismo ou crenças espirituais, seriam os requisitos para a liberdade. Cabral, que colaborou com a fundação do MPLA, ensina que tais crenças constituíam-se como uma "fraqueza diante da natureza" (CABRAL, 1999, p. 48) e que seria necessário combatê-las. Contudo, apesar da explicação a partir da ideologia do movimento, é como se os dois membros da direção da base guerrilheira tivessem assumido o discurso do colonizador, que coloca essa tradição africana como um conjunto de crenças obscuras que devem ser combatidas.

Essa depreciação da tradição (esse movimento para matar aquilo que, na África, é diferente da Europa) também surge em *Teoria geral do esquecimento* – porém, o que era retratado como sendo feito por ideologia no primeiro romance, agora ocorre por pura ganância. Orlando, o cunhado de Ludo, faz pouco caso dessas crenças e saberes ao utilizar a sua africanidade, o seu pertencimento ao continente e à terra, como uma manobra para conseguir enriquecer. Ainda durante a guerra, ele faz-se de surdo aos apelos da mulher para a família deixar o país em convulsão e abrigar-se na metrópole, alegando pertencer à terra onde estavam. Depois de muitas brigas e manifestações de apreço à Angola, o homem chega um dia em casa com a inusitada notícia de que deixariam o país em poucos dias. Ao ser indagado por Odete sobre o motivo da brusca mudança de posição, Orlando afirma: "Porque podemos. Agora podemos partir" (AGUALUSA, 2012a, p. 20). Ao longo da narrativa, o leitor desvenda, por Odete, o mistério: seu marido havia planejado o roubo de muitos diamantes da empresa onde trabalhava, a Diamang, e não poderia deixar a guerra e a confusão para trás até

ter completado seu esquema, assemelhando-se, por esse roubo, aos colonizadores de *Mayombe* roubando as pedras aos africanos. Portanto, se os portugueses apropriaram-se das riquezas de uma terra que não lhes pertencia, o personagem, ao colocar seus interesses pessoais acima do bem coletivo, rouba de seu próprio povo – e pior, fingindo estar muitíssimo interessado apenas nesse mesmo povo.

Essa alteração daqueles a quem são atribuídas culpas é um bom indicador da mudança de tom ocorrida de *Mayombe* para *Teoria geral do esquecimento*. Por mais que sejam denunciados problemas dentro do MPLA e da guerra, como a falta de preocupação dos altos comandantes com os guerrilheiros no campo de batalha, *Sem Medo* é apresentado como um herói, como alguém do lado certo da disputa. Mesmo assim, o romance em absoluto pode ser considerado ingênuo, ele apenas representa uma época (e também foi escrito nessa mesma época) na qual heróis eram necessários: nos períodos em que predomina a guerra, surgem abundantemente as figuras dos guerreiros e fundadores destemidos, conforme ressalta Ana Mafalda Leite (LEITE, 2012). Um personagem de Agualusa, do romance *O vendedor de passados*, sentencia o mesmo com outras palavras sobre a Guerra de Libertação: "[...] naquela época precisávamos de heróis como de pão para boca" (AGUALUSA, 2015b, p. 120).

Ao contrário, no romance de Agualusa, as personagens não têm certeza de qual é o seu partido ou se o seu partido é o correto. Assim, a *Sem Medo*, a esse personagem viril, corajoso, combativo e guerreiro de *Mayombe*, que participa da guerrilha e espera que o futuro chegue com melhorias para o povo angolano, opõem-se, principalmente, dois do segundo livro a ser estudado aqui: Ludovica, portuguesa que se muda para Luanda quando sua irmã casa-se com Orlando, e Monte, militante do MPLA, que trabalha como interrogador e carrasco do partido.

Primeiro, em tudo contrária ao angolano *Sem Medo*, surge a personagem central do livro de Agualusa, a portuguesa Ludovica. Assim, aquilo a que profundamente aspira o protagonista de *Mayombe* – destacar-se por atos heroicos, bélicos, confrontativos – é justamente o que causa terror em Ludo, preferindo esconder-se em seu casulo, em sua casa, e morrer para o mundo exterior. Se Ludo escolheu enterrar-se em vida devido ao seu imenso e paralisante medo de morrer, *Sem Medo* deve matar o inimigo para poder viver da maneira como deseja.

Em *Teoria geral do esquecimento*, o gigantesco continente amedronta a pequena Ludo, para quem a natureza exuberante é uma ameaça. Na verdade, medo é um sentimento constante na vida da personagem e, desde pequena, ela não se sentia confortável tendo o céu

por único teto: "Ludovica nunca gostou de enfrentar o céu. Em criança, já a atormentava um horror a espaços abertos. Sentia-se, ao sair de casa, frágil e vulnerável, como a uma tartaruga a quem tivessem arrancado a carapaça" (AGUALUSA, 2012a, p. 11). Para ela, mirar a abóboda celeste era como se debruçar sobre o abismo e, ao se mudar com Odete e Orlando para Luanda, o medo foi potencializado: "o céu de África é muito maior do que o nosso, explicou à irmã: esmaga-nos" (Ibidem, p. 14). Todos os elementos que chegam ao apartamento pelas janelas são causas de sobressaltos: o ar em golfadas, os insetos de que ela desconhece os nomes, os ruídos, inclusive a luz. Ela afirma: "Até a luz me é estranha. Um excesso de luz. Certas cores que não deveriam ocorrer num céu saudável" (Ibidem, p. 31).

Descrevendo a relação das pessoas deprimidas com o medo primordial do ser humano em relação à morte, parece que Becker descreve a personagem de Agualusa. Segundo o antropólogo (2010), os depressivos evitam a todo custo viver mais intensamente, por isso poder transformar-se em uma brecha para a destruição e para a morte entram – e o que assusta a protagonista portuguesa é a vida em demasia, como se uma dose exagerada pudesse matá-la. Os indivíduos com sintomas de depressão não são capazes de encontrar a força dentro de si mesmos para enfrentar o cotidiano e, segundo o teórico, acabam escolhendo a escravidão, porque essa sujeição lhes confere segurança e um sentido para as suas vidas. Eles enxergam o mundo como algo de sólido e esmagador, como o céu para Ludo, que de etéreo passa a ser sufocante, opressor, capaz de esmagar-nos. Ludo teme o céu, porque teme a morte que a vida em excesso pode trazer.

Claramente, aqui não é o lugar para colocar as figuras ficcionais no divã e diagnosticá-las, porém, a aproximação da descrição desse tipo de problema psicológico com as características de Ludo pode nos ajudar a refletir sobre o motivo do grande pavor da mulher. Podemos pensar que a personagem vive dessa forma comedida, tímida, com a esperança de não chamar a atenção da morte para a sua parca existência: não estuda, não tem um emprego ou amigos ou um marido – enfim, nada de genuíno e exclusivamente seu. Sua vida é cuidar da vida de sua irmã: se, em Portugal, sempre morou junto com Odete, quando essa se casa com um africano, a única opção de Ludo é acompanhá-la e servir como empregada doméstica do casal, já que seu terror pelo céu (e pelo céu da África, em particular) não lhe permite deixar a segurança que quatro paredes e um teto lhe conferem. Seu medo, portanto, acaba por escravizá-la, por mantê-la trancada no apartamento, com um reduzidíssimo leque de opções de realizações e de felicidades a serem alcançadas. Se, tanto para Bachelard (2003), quanto

para Durand (2002), a casa representa os valores da intimidade, do repouso e da proteção terrestre contra os perigos do universo, Ludo exagera e leva a necessidade de abrigo ao grau de paranoia, transformando o lar em cárcere.

O fato de ela ter se trancado na residência logo no início da guerra e de não ter saído mesmo após o seu término pode nos levar a pensar que a personagem não apreciava a vida e que também não se importava em morrer – inclusive tendo se enterrado viva para o exterior, para as outras pessoas, para o mundo lá fora. Porém, mesmo praticamente cega, a mulher nunca deixa de escrever em seus diários e cogita produzir uma obra maior, mais importante:

Se ainda tivesse espaço, carvão e paredes disponíveis, poderia escrever uma Teoria Geral do Esquecimento. Dou-me conta de que transformei o apartamento inteiro num imenso livro. Depois de queimar a biblioteca, depois de eu morrer, ficará só a minha voz (AGUALUSA, 2012a, p. 78).

Apesar do título da obra da protagonista e também do romance (que já remete para o elemento aéreo, para a dissolução, para a dispersão), existe um desejo de permanência quando ela fala que ficará a sua voz depois da morte – ainda que ela diminua a importância dessa voz, ao inserir o "só" a fim de qualificá-la. Entretanto, conquanto nada fosse mencionado acerca dessa vontade de ser lembrada no futuro, apenas o fato de ela estar se empenhando na produção de um texto memorialístico já aponta para tal anseio. Becker (2010) chama a tentativa de vencer a condição mortal com a criação de obras de arte de "solução criativa" (Ibidem, p. 210). Também é interessante notar a presença do elemento ígneo nessa construção. Se a morte para Ludo não é apenas o término de sua vida, mas também a queima de seus livros e de sua liberdade – "sentira, enquanto ia queimando os livros, [...] que perdia a liberdade" (AGUALUSA, 2012a, p. 102) –, e se ela escreve sua obra com carvão, elemento próprio para combustão, é porque o fogo apressa as reações, as mudanças, o tempo – acelera a chegada da destruição natural, porém lenta, a fim de que a renovação venha mais rápido (BACHELARD, 2008b). Assim, sua vida pouco relevante e sem graça findaria, dando espaço para uma memória de quem ela foi muito mais interessante.

É curioso notar a inversão que o medo de Ludo em relação ao céu representa quando comparado com o que Durand (2002) comenta sobre o Regime Diurno da Imagem. Como já foi explicado sobre o personagem Sem Medo, o medo da morte e a vontade de combater a sua inevitabilidade fazem com que surja, no imaginário da humanidade, a figura luminosa, potente e viril do herói, relacionado sempre à verticalização, ao alto, ao céu. Ludo é, em todos os aspectos, o oposto dessa figura: é mulher e está distante do mundo masculino e viril; mal

governa a sua vida, limitando-se a seguir os passos da irmã; por apenas viver em função de Odete, torna-se apagada, insignificante, impotente; tem pavor do céu e, por isso, evita ficar à mercê de sua amplitude, recusando a verticalização e a elevação – ela tem medo do que representaria o combate e a possibilidade de derrota do tempo e do definhamento do ser humano.

Na verdade, a figura feminina, devido aos ciclos menstruais, relaciona-se ao tempo que passa e que é o motivo do terror. Além disso, sua condição feminina também a coloca fora de um formato tradicional da história e, principalmente, da história sobre guerras, que comumente destaca o masculino. Porém, mesmo que isso não fosse um problema ou um obstáculo, Ludo, na verdade, prefere, a qualquer custo, fugir do elemento terrificante a combatê-lo e usa todas as suas forças para permanecer à margem dos acontecimentos. Além de se impor uma vida presa dentro de um apartamento, a portuguesa ainda usava, primeiro, um guarda-chuva e, depois, uma caixa de papelão com dois buracos recortados para os olhos e outros dois para os braços a fim de se proteger do céu enquanto trabalhava na horta construída no terraço da casa para conseguir produzir os alimentos para sua sobrevivência. Ludo recusa-se a ser uma heroína, mesmo que ela pudesse ser uma; ela terminantemente rejeita a transcendência.

No romance, o domínio celeste ainda é aproximado de outro elemento que, teoricamente, seria o seu oposto: "ao anoitecer, aproximava-se da janela e olhava para a escuridão como quem se debruça sobre um abismo" (AGUALUSA, 2012a, p. 11) – e, mesmo que aqui o céu seja apresentado de uma forma particular, dominado pelas trevas e, portanto, pelos terrores do Regime Diurno, vimos, nos trechos acima, que, para Ludo, o medo relaciona-se com o celeste em geral: ainda que seja dia e que o sol esteja brilhando, a mulher não é capaz de enfrentá-lo, pois o seu receio está ligado ao peso que, para ela, o céu carrega, e não a um aspecto desse céu em específico, como chuva, raios, ventos e trovões. Em um trecho do seu diário, Ludo também escreve que "a noite, como um poço, engolia estrelas" (Ibidem, p. 52). Dessa forma, como Durand (2002) mesmo fala que seu esquema é apenas um ponto de partida ou uma inspiração, e nunca um manual, um modelo a ser seguido fielmente, podemos pensar que, em *Teoria geral do esquecimento*, o céu conecta-se à morte também por causa da semelhança entre o domínio celeste e o abismo. A queda, nossa primeira experiência de medo logo ao nascermos, sermos manipulados e passarmos pelas mais bruscas mudanças de nível,

resume o que há de temível no tempo, devido ao movimento rápido, à aceleração e às trevas (DURAND, 2002). Porém, Ludo teme cair para cima, e não para baixo, como de costume.

Outra possibilidade de explicação para a inversão do valor carregado pelo céu é o peso que Ludo sente existir nesse elemento. Tal peso, conforme elucida Bachelard (2001), é a síntese daquilo que nos oprime e do que nos aterra e, dessa forma, o elemento que deveria ser todo leveza e liberdade transforma-se em prisão estreita. A troca da suavidade habitual do ar pelo peso denso e opressivo também pode estar relacionada com a inadequação sentida pela portuguesa, como se estivesse no elemento inverso ao que era seu destino. Ela diz: "Sou estrangeira a tudo, como uma ave caída na correnteza de um rio" (AGUALUSA, 2012a, p. 31).

Também o episódio no qual Baiacu, menino de rua que pratica furtos para sobreviver, recusa-se a escalar o andaime que leva ao apartamento de Ludo pode jogar uma luz em tal conversão da valorização da matéria aérea. O jovem pede a um amigo, Sabalu, que suba em seu lugar, pois ele não é capaz: "Enjoo muito com as alturas. Além disso, quanto mais subo mais baixinho me sinto" (Ibidem, p. 126). A elevação, ao invés de engrandecer e heroicizar os personagens de Agualusa – a tendência mais comum do imaginário e manifesta em *Mayombe* – faz com que eles se sintam cômicos de sua própria limitação e inferioridade. A proximidade do solo, portanto, representa uma segurança capaz de acalmar.

O título do primeiro capítulo do livro, no qual esse "pavor primordial" (Ibidem, p. 11) de Ludo é apresentado ao leitor, leva a pensar sobre a transposição criada no romance do escritor angolano e no fato de Ludo temer cair para cima: "O nosso céu é o vosso chão". Ele refere-se a algo sonhado pela protagonista ainda antes da independência de Angola:

[...] por baixo das ruas da cidade, sob os respeitáveis casarões da baixa, se alongava uma interminável rede de túneis. As raízes das árvores desciam, soltas, através das abóbodas. Milhares de pessoas viviam nos subterrâneos, mergulhadas na lama e na escuridão, alimentado-se do que a burguesia colonial lançava para os esgotos. Ludo caminhava por entre a turba. Os homens agitavam catanas. Batiam as lâminas umas contra as outras e o ruído ecoava pelos túneis. Um deles aproximou-se, colou o rosto sujo ao da portuguesa e sorriu. Soprou-lhe ao ouvido, numa voz grave e doce: O nosso céu é o vosso chão (Ibidem, p. 17).

Aqui aparece a relação da portuguesa Ludo, que procura isolar-se do mundo e, principalmente, da África e do seu céu ainda maior e mais assustador, com essas pessoas das quais ela deseja ardentemente se afastar, esses seres que parecem brotar misteriosamente da terra de tão grande o seu número. Também parece surgir um esclarecimento de caráter social para o inusitado pavor da personagem. Se o nosso inconsciente, tanto pessoal quanto coletivo,

consegue insinuar-se pelas brechas da nossa consciência através dos sonhos (JUNG, 2014b), por exemplo, podemos pensar sobre o que estaria incomodando Ludo sem o seu lado desperto perceber.

Tal imbricamento entre o elemento terrestre e aéreo ("o nosso céu é o vosso chão") é o tema de diversas cosmogonias, que colocam esse estado de interdependência como o primeiro, o inicial (ELIADE, 2010b). Após algum ato, geralmente associado à violência, as duas matérias são separadas e, dessa forma, surge o mundo como o conhecemos: no céu, passam a viver os seres superiores, os deuses, os heróis e os antepassados; na terra, os mortais; no nível abaixo da terra, seriam encontrados todos os terrores do inferno, representando o local para onde os maus, os ímpios, os pecadores migrariam após a morte. Nesse sentido, Frye (1976) diz que o "embaixo" liga-se com o mal, com a danação e com monstros, enquanto o "em cima", com o bem, com a ressurreição e com a luz e a graça. A distinção entre os níveis terrestre e subterrâneo fica clara no trecho acima: os respeitáveis casarões da baixa contrastam com a rede de esgotos inundada pela lama e pela escuridão; a fartura de cima alimenta a miséria de baixo com seus restos; o chão, o inferior para os portugueses, converte-se em céu, naquilo que configura o superior para os angolanos; o asseio da burguesia colonial choca-se com os rostos sujos.

Essa oposição combina-se com o discurso desenvolvido pelos europeus colonizadores a fim de justificar o colonialismo e a exploração: os africanos são primitivos e *inferiores*; por isso, é um favor que se presta a eles dominá-los, subjugar-los para civilizá-los. É o que explica Memi (1967), como já foi citado neste trabalho: o fato colonial é como uma balança, um prato precisa estar embaixo para o outro poder elevar-se. A explicação do teórico tunisiano ajuda a esclarecer o sonho de Ludo:

Se seu nível de vida [do colonizador] é elevado, é porque o do colonizado é baixo; se pode beneficiar-se de mão-de-obra, de criadagem numerosa e pouco exigente, é porque o colonizado é explorável impunemente e não se acha protegido pelas leis da colônia; [...] quanto mais respira à vontade mais o colonizado sufoca (Ibidem, p. 25).

Em outro trecho, ele chega a utilizar os elementos terra e ar para desenvolver a comparação: "Sua inquietude, sua sede de justificação exigem do usurpador, ao mesmo tempo, que se eleve a si mesmo até as nuvens e que afunde o usurpado mais baixo que a terra" (Ibidem, p. 57). Assim, de forma poética, o romance coloca que o céu dos colonizados é o chão dos colonizadores: aquilo que de pior existe na vida dos últimos é o que de melhor os primeiros podem usufruir. A oposição vida e morte também surge: os portugueses respiram

mais e, respirando mais, tiram o ar dos africanos. Além disso, deve-se frisar que a vantagem de existirem polaridades tão marcadas é sempre do grupo dominante, pois os ajuda a legitimar seu poder em relação aos outros – que, no que tange ao colonialismo, envolveu violência e brutalidade física e psicológica. Se a vida consiste em um "zero-sum game", como explica Patrick Imbert (2008), se nem todos podem ganhar ao mesmo tempo, se é necessário que alguns percam para que outros ganhem, os atos mais terríveis são justificados se o que estiver em jogo for a riqueza.

Além disso, a vida nos esgotos pode representar a ideia construída pelos brancos da queda moral dos negros, semelhante à de Lúcifer, o Anjo Caído, com suas falhas irremediáveis de caráter (BACHELARD, 2001), suas capacidades e moralidade literalmente abaixo das dos europeus. Se enterramos os nossos falecidos, se os depositamos na e os cobrimos de terra, os angolanos, no sonho da portuguesa, por viverem nesse domínio não propício à vida, já se configuram como quase mortos. E, por mais que a protagonista de *Teoria geral do esquecimento* tente permanecer distanciada dos acontecimentos, indiferente ao destino de colonizados e colonizadores e afirme odiar "os constantes discursos contra o colonialismo, o neocolonialismo e as forças de reação" (AGUALUSA, 2012a, p. 34), sua preocupação e, talvez, até culpa inconsciente manifestam-se em seus momentos de não vigília. A inferioridade do povo negro, concretizada no sonho a partir da vida levada no subsolo, no nível abaixo ao dos portugueses, no inferno destinado aos mortos culpados, sensibiliza Ludo.

Nesse sonho, a portuguesa ainda vê os homens do subsolo carregando catanas, o que contrasta com o quase desconhecimento da Guerra de Libertação no qual viviam Ludo (já sem sair de casa e sem contato com o exterior) e também o resto da família. A reação de Odete e de Orlando quando recebem a notícia da Revolução dos Cravos mostra surpresa: "Numa ensolarada manhã de abril, Odete veio do Liceu, para almoçar, excitada e assustada. Explodira uma confusão na metrópole. Orlando estava no Dundo. Chegou nessa noite. Fechou-se no quarto com a mulher. Ludo ouviu-os a discutirem" (Ibidem, p. 14). É como se a guerra tivesse começado, de verdade, naquele momento para eles. A relação entre colonos e colonizados, questão essencial desse conflito, também surge para Ludo a partir desse sonho: a guerra da mulher acabara de começar e talvez esse seja mais um dos motivos para seu encarceramento. Ela não foi capaz de manter a realidade distante do seu reduzido mundo; os complexos

problemas envolvendo o colonialismo e seu fim conseguiram insinuar-se e, por isso, ela precisou tomar medidas drásticas e criou para si um lugar fora do espaço e do tempo.

Em relação a esse desconhecimento ou a uma tentativa de esquecimento, também é reveladora a cena na qual a noite da independência de Angola é ficcionalizada: enquanto o telefone do apartamento toca algumas vezes e Ludo tenta ignorá-lo, Fantasma, um pastor alemão albino, presente de Orlando para a solitária cunhada, irritado com o barulho, acaba derrubando o aparelho. O narrador sentencia: "A queda foi violenta" (AGUALUSA, 2012a, p. 25). Essa queda, ao invés de representar o tempo assustador, como explica Durand (2002), elimina-o: Ludo vai rompendo todas as suas ligações com o exterior, com a realidade e com os eventos que se sucedem. Por isso, todos comemoram, enchendo as ruas "com uma euforia urgente e desesperada" (AGUALUSA, 2012a, p. 25), e Ludo tranca-se no quarto, sem ter ideia do que está ocorrendo e esforçando-se por fingir estar "na segurança da antiga casa, em Aveiro" (Ibidem, p. 25). Entre recusar e aceitar, as duas opções colocadas por Memi (1976) para o colonizador frente ao fato colonial, Ludo opta por ignorar tanto a colonização, quanto a independência.

Se o colonialismo é essencialmente uma instituição patriarcal, ligado à heroicização masculina e ascensional do Regime Diurno, o receio de Ludo de cair para cima, assim como sua caracterização em tudo oposta a tal domínio, pode ser justamente o medo de compactuar e de se ligar de forma direta com a exploração e com a morte do povo negro; medo de matar, dentro dela, uma identificação com a África e com os africanos que virá à tona no final do romance – e sobre o qual se falará no próximo subcapítulo. Por isso, Ludo fecha-se no apartamento e procura, a todo custo, ignorar a realidade à sua volta. Por um lado, essa identificação, mesmo que incipiente, e, conseqüentemente, a recusa do colonialismo, obrigaria a portuguesa a lutar ou a partir da colônia, caso contrário ela viveria em uma contradição insuportável, conforme explica Memi (1967). Por outro, seu medo do céu impede-a tanto de lutar, como de fugir – portanto, sua única alternativa é isolar-se, por décadas, em seu apartamento, opção que o estudioso não previu e seu caráter absurdo justifica essa falta.

O medo do céu de Ludo pode ser o medo de o movimento para cima dos portugueses, ao se tomarem por heróis responsáveis pela salvação dos africanos, ser precedido por outro, muito mais violento e rápido, para baixo, como compensação. Jung comenta que "é matematicamente certa a previsão de que à alegria e ao êxtase que nos arrebatam a alturas heroicas e divinas corresponde uma queda proporcional em profundidade" (JUNG, 2014b, p.

44). Colocando-se como paladinos da justiça, como líderes, como destaques, únicos detentores do poder e da razão, era óbvio que os portugueses (como os demais colonialistas, na verdade) chamariam toda a atenção sobre eles, seja essa atenção cheia de admiração ou de ódio. A revolta dos angolanos, a Guerra de Libertação, a forma como os lusitanos foram obrigados a deixar suas casas, terras e bens em Angola e a voltar para o velho Portugal, representam bem esse abismo no qual os europeus escorregaram por terem aspirado ao alto demais.

Sejam quais forem os motivos do auto-encarceramento de Ludo (tanto o primeiro, enquanto a irmã e o cunhado ainda viviam com ela, quanto o segundo, mais drástico e concreto), esse pavor do céu obriga-a a passar seus dias trancada dentro de casa, tendo por única companhia Fantasma – nome que é uma espécie de premonição da substância em que os dois se transformarão para as pessoas do lado de fora: a falta de um apartamento no andar de Ludo, ilusão causada pela parede levantada pela mulher, assim como barulhos e latidos fora de propósito, desenvolveram a crença na existência de assombrações no Prédio dos Invejados. É o que explica Papy Bolingô a Pequeno Soba, ambos moradores da construção e vizinhos de porta de Ludo – claro, isso se ainda existisse uma porta para entrar no imóvel da portuguesa:

Por vezes, escutava o latido de um cão. Escutava a remota voz de uma mulher entoando canções antigas.

O prédio está assombrado, assegurou-lhe Papy Bolingô: Tem esse cão que ladra, mas nunca ninguém viu, tipo fantasma. Dizem que atravessa paredes. Você precisa ter cuidado enquanto dorme. O cão atravessa as paredes, vem ladrando, au au au, mas você não vê nada, só escuta os latidos dele, e então se instala nos seus sonhos. Você passa a ter sonhos muitíssimo ladrados (AGUALUSA, 2012a, p. 99, 100).

Se o objetivo de Ludo era morrer para o mundo e para a realidade complexa demais para a sua pequenez, fica claro que ela obteve sucesso. Sua morte é atestada pelos vizinhos, que a consideram um fantasma, um ser de caráter etéreo.

Em outro trecho, a protagonista ainda é tomada por uma Kianda, uma entidade capaz do bem e do mal, que se mostra aos homens sob a forma de luzes na água e que é responsável por sequestros de pessoas que se aproximam demais do seu domínio, a água. Isso aconteceu quando a portuguesa, ao perceber a criação de galináceos na sacada de outro apartamento, vê uma ótima oportunidade de começar a sua própria roubando um galo e uma galinha quando todos ainda estavam dormindo; o alarido feito por um dos animais, desgostoso com o puxão sofrido, porém, alarma a vizinhança. Se os gritos iniciais indicam a presença de ladrões, logo a culpa é colocada na Kianda: "Foi desta forma, com um furto grosseiro, e um golpe de sorte, que Ludo iniciou uma pequena criação de galináceos, no terraço, contribuindo ao mesmo

tempo para reforçar a crença dos luandenses na presença e na autoridade das Kiandas" (AGUALUSA, 2012a, p. 41).

Fantasmas ou Kiandas – tanto faz. Ludo sempre é relacionada à morte e a seres de outro mundo, seja o dos já falecidos, seja o das entidades que nunca viveram como os mortais e que são responsabilizadas pelo fim de muitos. Se ela é tida pelos outros como morta, também é porque a morte sempre a ronda na forma de fantasmas: a violência sexual sofrida na juventude, que piorou muito suas fobias, e o morto enterrado no quintal do apartamento – um homem que ela matou, quando, como já foi comentado, um pouco antes da independência, ele tentou invadir sua fortaleza com o intuito de recuperar para os angolanos o que havia sido tirado deles pelos portugueses. Foi esse incidente que a levou a erguer uma parede onde antes havia a porta de saída do apartamento. O reflexo do estuprador lhe aparece em todos os espelhos, enquanto o espírito de sua vítima ronda os aposentos.

Depois de Ludo, surge como antagonista de *Sem Medo*, em *Teoria geral do esquecimento*, o personagem Magno Moreira Monte. O homem executa o trabalho sujo do MPLA: tortura os inimigos do partido a fim de obter confissões e executa aqueles considerados perigosos e opostos aos ideais do movimento – como Jeremias Carrasco, branco nascido na África e membro da tropa portuguesa, que é confiantemente condenado por fuzilamento, mas negligentemente executado: a bala atinge primeiro seus dentes, o que acaba por salvá-lo da morte. Monte ainda é responsável pela prisão e tortura de outras figuras da trama (ou pela prática de, "[...] utilizando um eufemismo grato aos agentes da polícia política, certos excessos" [Ibidem, p. 53]): Pequeno Soba, acusado de ser de extrema-esquerda, e Nasser Evangelista, capturado por ter se apaixonado pela mulher de um agente de segurança do Estado. Ademais, é necessário ressaltar que, apesar de não ser o protagonista, Monte é uma peça-chave desse romance de Agualusa, assim como de outros de seus textos literários. Esse homem surge em diversas narrativas do autor, como nos romances *Estação das chuvas* e *As mulheres de meu pai* ou com um nome ligeiramente diferente: Mundo, no conto "A gargalhada", de *Catálogo de luzes*, e Monteiro, em *Um estranho em Goa*. Monte representa os rumos tomados pelo MPLA e, por consequência, pelo governo de Angola, já que, como explica Domingos da Cruz (2016), praticamente não é feita distinção entre o que é partido e o que é governo, entre governar e fazer campanha política. Se Monte representa o MPLA e se o MPLA representa o governo de Angola, o fato de Monte, como veremos, não se redimir e de não ter um final feliz é bastante significativo.

Pensando sobre a figura de Monte, podemos trazer a cena na qual Ludo, observando a cidade da janela de seu apartamento, nota que "depois do fim, o tempo desacelerou" (AGUALUSA, 2012a, p. 33). A data da entrada do diário de Ludo citada nessa passagem, fevereiro de 1976, explicita que fim é esse: o fim do colonialismo e o fim da Guerra de Libertação. Nesses mesmos dias, ela abre a torneira, de onde não sai mais água. Portanto, aquela aceleração, decorrente do uso do elemento ígneo e da vontade de uma destruição rápida da exploração e da dependência, desaparece após a independência. Além disso, sinais de que as coisas começariam a não funcionar conforme o esperado passaram a surgir – como a água que não jorra da torneira como sempre. Monte é um militante do MPLA como Sem Medo. Contudo, os dois, apesar dessa coincidência, não poderiam ser mais diferentes e essas duas mudanças citadas acima, apesar de pequenas, ajudam a pensar a transformação da construção literária desse militante do MPLA, que se pode observar de *Mayombe* para *Teoria geral do esquecimento*.

A escolha pelo tempo ficcionalizado também é importante para diferenciar os dois romances: enquanto o início dos anos 70, tempo de *Mayombe*, é considerado de euforia e de utopia, o final dessa década é marcado pela descrença e pela distopia. Ludo, na noite de 27 de maio de 1977, vê "passar uma carrinha de caixa aberta carregando cadáveres" (AGUALUSA, 2012a, p. 52) e sente que "a noite, como um poço engolia estrelas" (Ibidem, p. 52), como já mencionado. Essa data marca um período negro na história de Angola: se, em um primeiro momento, grupos distintos de militantes foram acolhidos no seio do MPLA devido à necessidade de expulsar a UNITA e a FNLA de Luanda e de tomar o poder, logo depois, essa aproximação teria um fim. O equívoco desses jovens em acreditar na idoneidade do movimento acabaria já em 1976, quando o partido começou a persegui-los por seguirem uma linha da esquerda extrema e por, conseqüentemente, serem considerados como dissidentes, contrários aos ideais do partido. Portanto, depois de sofrerem com as perseguições dos colonialistas, muitos passaram a sofrer ainda mais quando atacados pelos próprios companheiros de luta. Essa perseguição encetada pelo governo teve seu auge no 27 de maio de 1977 e até hoje é desconhecido o número de pessoas mortas durante a caça às bruxas: se o governo fala em dois mil mortos, os familiares dos desaparecidos e opositores do governo chegam a números como quarenta mil (PAWSON, 2014).

Além disso, a primeira frase desse capítulo no qual Ludo vê o caminhão com os mortos, intitulado "Maio, 27", pode ajudar a compreender a natureza de Monte e do MPLA

pós-independência: "Esta manhã Che Guevara estava muito agitado. Pulava de ramo em ramo. Gritava" (AGUALUSA, 2012a, p. 51). Che Guevara é um macaco que ronda a sacada de Ludo e que é alimentado pela senhora de vez em quando. O curto capítulo não menciona mais o animal e nem explica a razão para o seu agitação – a narrativa segue com a descrição da perseguição a Pequeno Soba. Dessa forma, uma das possíveis interpretações é a de que o macaco com o nome de um dos grandes ícones do movimento socialista estaria agitado com as ações violentas praticadas em nome desse ideal; com o corromper de sonhos e utopias que, um dia, haviam sido tão bonitos.

O personagem Monte inicia sua carreira de inquisidor nesse momento de quebra e transição. Portanto, o foco no final dos anos 1970 traz à narrativa de Agualusa mais pessimismo, a morte em larga escala, assim como um céu assemelhado a um poço que engole estrelas, que engole a luz que poderia guiar o ser humano na escuridão – em oposição direta à caracterização que Pacheco faz dos militantes que sonhavam com uma Angola livre e justa, que "transportavam em si a utopia de 'assaltar o céu', célebre metáfora de Karl Marx" (PACHECO, 2000, p. 80), mais em sintonia com os de *Mayombe*, de Pepetela. Ao invés da ascensão à dimensão celeste, temos a queda vertiginosa em *Teoria geral do esquecimento*.

A Monte é encomendada a morte de Daniel Benchimol, crime a ser somado à sua já extensa lista: "Lá de cima – de algum gabinete faustoso e climatizado – viera a ordem para silenciar um jornalista, Daniel Benchimol, especializado em casos de desaparecimento" (AGUALUSA, 2012a, p. 113). A perseguição de jornalistas, na verdade, foi uma constante do governo do MPLA, como denuncia o investigador angolano Domingos da Cruz, na sua pesquisa *A liberdade de expressão e de imprensa em Angola*. Entre impedimentos a profissionais da área de exercerem sua profissão, ameaças, prisões e assassinatos, o Estado cerceia a liberdade de imprensa e coloca Angola na lista dos países autoritários e longe da democracia de fato (CRUZ, 2016). Uma frase do autor chama a atenção: "Os factos expressos demonstram que a administração política actual não difere substancialmente com a da época colonial, pois usa dos mesmos métodos de controle extremo para a manutenção do poder a todo custo" (Ibidem, p. 140). Essa é justamente uma das críticas de *Teoria geral do esquecimento*: o movimento que tanto lutou pela independência de Angola, pela liberdade e pela justiça, acaba por se comportar de maneira próxima à dos colonialistas.

Ademais, o fato de a ordem vir "lá de cima" é interessante. Primeiro, porque, como já se explicou, o alto e o céu estão conectados com aquilo que, de tão longe do humano, de tão

inacessível, torna-se divino, como esses altos funcionários, vivendo longe do calor de Luanda, trabalhando em escritórios climatizados, cheios de dinheiro, com comida farta na mesa – realidade completamente distinta da vida miserável e triste do restante da população angolana, o que coloca esses homens privilegiados como seres sem rosto, despersonalizados e quase divinos. Nesse sentido, em *Barroco tropical*, outro romance de Agualusa, a explicação de um embaixador de Angola no Vaticano sobre a sua própria natureza e a relação estabelecida com o céu e com o divino é elucidativa e comprobatória: "Sou como Deus: estou em toda parte, mas ninguém me vê. Há quem acredite em mim, e há quem duvide da minha existência" (AGUALUSA, 2009a, p. 82). Em *Nação crioula*, também de Agualusa, o narrador ainda explica: "Para a pobre escravaria os grandes latifundiários são a imagem mais próxima de Deus que conseguem conceber" (Idem, 2011, p. 106). Aqueles com poder, desde os tempos coloniais, parecem tão distantes que o domínio celeste é o único lugar possível para eles habitarem.

O desaparecimento a que o jornalista dedicava-se a investigar quando, sem saber, teve sua sentença de morte lavrada, também está relacionado às alturas:

Benchimol andava há semanas interrogando pilotos, mecânicos, empresários, putas, vendedores ambulantes, políticos da oposição e do partido no poder, todo o tipo de gente, sobre o desaparecimento de um Boeing 727. O avião desvanecera-se ao amanhecer, 45 toneladas de sólido metal, e ninguém sabia explicar o prodígio (Idem, 2012a, p. 113).

O leitor fica sem saber a que se deve o desaparecimento do avião procurado pelo jornalista, mas é possível inferir que, de alguma forma, se relaciona com o governo e com os homens no poder – já que é quando a sua investigação começa a tomar maiores proporções e, provavelmente, chega ao ouvido de um alto funcionário, que Monte é chamado para resolver o problema e calar Daniel.

O elemento aéreo aparece novamente quando Monte fala sobre a sua decepção ao receber a ordem de matar Daniel: admirava o jornalista e não acreditava que seus textos mordazes e suas investigações fossem causa suficiente para sentença tão drástica. Ao questionar seu superior, o homem recebe como resposta a observação de que o mundo evoluiu e o partido evoluiu com ele – o que faz com que Monte reflita:

Tudo o que é sólido se desmancha no ar, murmurou Monte, pensando em Marx, e pensando, como Marx, não em aviões, mas no sistema capitalista, que ali, em Angola, prosperando como bolor entre ruínas, vinha já apodrecendo tudo, corrompendo tudo e, dessa forma, engendrando o próprio fim (Ibidem, p. 113).

A famosa frase do *Manifesto comunista* a que se refere o personagem é a seguinte: "Tudo o que era sólido se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado e os homens são finalmente obrigados a encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações com os outros homens" (MARX & ENGELS, 2010, p. 43). Os autores (Ibidem) referem-se, quando trazem a ideia de profanação, à passagem da Idade Média para o Estado Moderno, comandado pela burguesia. Para eles, as relações estáveis entre senhores feudais e servos, a religiosidade, o cavalheirismo, valores próprios do primeiro tempo, foram substituídos pelo comércio, pela busca incansável e fria atrás de lucro – e com essa corrida desenfreada vem junto todo o tipo de revoluções tecnológicas, novas descobertas científicas e novos inventos que se sucedem freneticamente.

Portanto, de acordo com o *Manifesto comunista*, a burguesia apenas pode existir enquanto existirem revoluções constantes nos meios de produção e nas relações sociais – e tal descrição desse grupo combina bastante bem com a dos europeus ávidos pelo novo, pelo diferente, pelo ainda por descobrir, sobre a qual já se discutiu. E, se a burguesia casa com os colonizadores, a Idade Média, uma época mais idílica, segundo Marx e Engels, seria como a África tradicional, a África antes da chegada dos brancos, no sentido de que esse continente apresentaria uma maior tendência à continuidade e à permanência. Essa relação estabelecida aqui ainda é reforçada por um trecho no qual a burguesia surge como responsável por distintas relações de subordinação: do campo à cidade, dos camponeses aos próprios burgueses, do Oriente ao Ocidente e, inclusive, do que eles chamam de "povos bárbaros" aos "povos civilizados" (MARX & ENGELS, 2010, p. 44)⁴ – por exemplo, dos europeus em relação aos africanos. Porém, assim como não é possível retornar ao essencialismo do continente africano anterior ao contato com o Ocidente, também não seria viável (e nem desejável) voltar à Idade Média tal como ela foi: constitui-se o comunismo, dessa forma, como uma possibilidade de relações mais concretas do que o ar – esse elemento que, muitas vezes, dá origem a imagens flutuantes, inconsistentes, evasivas (BACHELARD, 2001) – para substituir tanto a dominação burguesa da metade do século XIX, quanto a portuguesa do final do XX. E, por isso, Monte fica decepcionado ao ver Angola deixar de lado a ideologia marxista, a fim de entrar para o mundo capitalista – seu povo retornaria, dessa forma, a uma sociedade que preza pelo rápido, pelo volúvel, pela pressa, pelo desenvolvimento acelerado. Ademais, é esse mesmo governo

⁴ O uso do termo pejorativo "bárbaro", para designar os povos encontrados, por exemplo, nas Américas e na África, em oposição ao positivo "civilizado", referindo-se ao Velho Continente, faz parte do preconceito da época; apesar disso, Marx e Engels discordaram do pensamento mais comum entre seus pares, ao considerarem essa relação de subjugação como injusta.

do MPLA, que já fora marxista, que está possivelmente envolvido com o sumiço de coisas tão grandes como um avião e com o silenciamento daqueles que procuram investigar esses misteriosos ocorridos – o que torna a questão ainda mais complexa. Monte, um matador profissional, ressentia-se com a morte de sua ideologia.

Oliveira (2015) utiliza uma expressão bastante semelhante à de Monte e à de Marx e Engels para se referir ao governo do MPLA e à sua corrupção:

Tudo o que outrora era sólido esfumou-se, existindo agora apenas uma intensa sensação de fluxo e incerteza moral; as regras são renegociadas diariamente, quando não são, muitas vezes, simplesmente postas de lado. A corrupção penetrou todos os recantos da vida pública (Ibidem, p. 232).

O ar representa, aqui, essa falta de limites entre o público e o privado, de ética, de escrúpulos, de sólidos valores a guiar a camada mais influente.

Ainda surge a matéria aérea relacionada com a morte em outros romances de Agualusa, como *Barroco tropical* (2009a). A narrativa, situada em uma Angola do século XXI, já inicia com a misteriosa cena de uma mulher a cair do céu. Com o desenvolvimento da trama, descobrimos que ela é Núbia de Matos, ex-Miss Angola, e que sua queda foi, na verdade, um assassinato. Porque sabia demais, a mulher foi jogada de um helicóptero, por ordem de empresários ricos ligados ao governo e com execução dos "Anjos da Guarda", empresa de guarda-costas, todos ex-guerrilheiros, responsáveis, como Monte, por se livrar dos problemas dos mais ricos e mais poderosos, seja matando, prendendo, torturando ou interrogando dissidentes e pessoas indesejadas. Também em *Estação das chuvas*, alguém pergunta a um entrevistado na televisão: "[...] será que tu acreditas que há mulheres que voam de noite? Eu sei que tu não acreditas!" (Idem, 2012c, p. 204). Já Lídia do Carmo Ferreira, personagem da trama, explica sarcasticamente: "[...] é sabido que os prisioneiros gostam de voar" (Ibidem, p. 89). A recorrência dessa imagem em romances distintos aponta para a sua importância na obra do escritor e a relação entre o elemento aéreo, o esquecimento e o forçar o esquecimento, além da corrupção, da morte e da negligência em relação ao povo angolano.

Voltando a *Barroco tropical*, também surge a figura mítica de um anjo negro, o qual fascina o protagonista, Bartolomeu Falcato, mas acaba por se revelar mais um abuso do governo: o suposto anjo é, na verdade, Humberto Chiteculo, opositor à situação que, depois de morto, tem asas negras cosidas às costas. As penas de suas asas são utilizadas em chás:

[...] o governo se serve dessas penas para interrogar os inimigos do Estado, e para os neutralizar. Dizem que depois de beberem o tal chá os inimigos do Estado respondem às perguntas que lhes fizerem, como se estivessem hipnotizados, ao

mesmo tempo perdem a memória. O regime gostaria que ninguém tivesse memória (AGUALUSA, 2009a, p. 317).

Surge aqui, mais uma vez, o esquecimento e seu caráter etéreo – inclusive, são penas de um suposto anjo o ingrediente do chá do esquecimento, o que remete para o ar. Angola foi palco de tantas guerras e de tantos acontecimentos terríveis que uns anseiam pelo esquecimento, enquanto outros obrigam as pessoas a esquecer – e Monte, por ter feito muitos esquecerem-se de si mesmos após longas sessões de torturas, deseja que todos olvidem de sua existência, como o rio Kubango, que não deságua no mar, mas "abre os fortes braços e morre em pleno deserto" (Idem, 2012a, p. 139). O homem, vivendo "no terror de que nunca o esquecessem" (Ibidem, p. 142), deseja ser como o rio e ter um morte completa como só o elemento aquático pode oferecer (BACHELARD, 2002), sem deixar vestígios de sua passagem pela vida.

Por fim, a fala de uma mulher, ao ler a sorte de Bartolomeu, em *Barroco tropical*, resume bem a valorização dos elementos celestes nos livros de Agualusa aqui trazidos: "Há anjos demais na sua vida, filho – disse por fim. – Você está cercado por anjos. Uma porrada de anjos! Eu acho os anjos um bichinho muito filho da puta, sabia?" (AGUALUSA, 2009a, p. 113). Chamar os anjos de bichinhos filhos da puta é a máxima dessacralização do domínio celeste, que seria, a princípio, a morada de deuses e de heróis míticos, de seres elevados – e que se transforma, em *Teoria geral do esquecimento*, em local privilegiado da morte, do assassinato, da busca enlouquecida por interesses pessoais e, conseqüentemente, da decepção com um regime que todos acreditavam e ansiavam que cuidasse dos interesses do povo, como anunciado em *Mayombe*. Por isso, o nome de Monte é tão interessante: tanto Magno quanto Monte são designações que apontam para o alto – mas para esse alto corrompido. Podemos, inclusive, pensar que a identificação do céu com esses valores negativos é uma potencialização do que já surge no romance de Pepetela: nele, o céu representa a vontade de se destacar e de realizar feitos heroicos; com a falência dos ideais do MPLA, essa vontade igualmente adquire contornos sórdidos. O desejo de vencer a guerra por todos transforma-se no de vencer todos por si mesmo e por seus interesses. Dessa forma, Ludo teme o céu e Monte sente tudo o que é sólido se desmanchar no ar, quando é enviado para caçar um jornalista, porque o último cometeu o erro de procurar por um avião desaparecido.

Voltando a Monte e ao seu dilema, ordens são ordens e, como bom militante, o personagem não pode ignorar quem está tão mais alto do que ele na escala do partido. O

homem planeja a ação e, junto com um capanga, dirige-se ao hotel onde Benchimol estava hospedado a fim de cumprir o ordenado – as coisas, contudo, não saem como planejado, pois, confundindo-se de quarto, seu companheiro acaba matando Simon-Pierre, um francês a passeio em Luanda, sem relação alguma com a situação. Com o intuito de encobrir o erro, Monte enterra o morto e tem a ideia de jogar o chapéu que Simon estava usando na terra. Acorda um menino a dormir por perto e exclama: "Ali, onde tem o chapéu! Estava um mulato alto, a mijar, e então, de repente, a terra engoliu-o. Só ficou o chapéu" (AGUALUSA, 2012a, p. 119). É assim que Daniel, quem deveria ter sido o alvo do atentado, acrescentou à sua lista de investigações mais um desaparecimento: a do homem engolido pela terra.

Outro sumiço relacionado ao elemento telúrico foi o de uma aldeia inteira. Benchimol procurava-a para fazer uma matéria sobre 25 mulheres que teriam sido acusadas de feitiçaria e mortas. Da primeira vez, encontra a localidade e entrevista seus habitantes sobre o caso; não tem tanta sorte, contudo, nas suas segunda e terceira tentativas de chegar até lá, de helicóptero e de carro, pois o local, significativamente chamado de Nova Esperança, havia desaparecido. O chefe de redação não estranha o sumiço: "O quimbo desapareceu?! Neste país tudo desaparece. Talvez o país inteiro esteja em vias de desaparecimento, uma aldeia aqui, outra acolá, quando dermos por isso não existe nada" (Ibidem, p. 83). Se a terra, no imaginário do ser humano, ganha contornos maternos e se transforma em representação do calor e da segurança do colo da mãe, da origem, da raiz, de um refúgio possível do mundo e das suas exigências, o sumiço literal de pedaços do território de Angola mostra a perda dessa essência – que, mais uma vez, está conectada com o desencanto com o MPLA e com a independência pela qual se lutou com tantas esperanças. Essa mesma Mãe-África é, até mesmo, utilizada para esconder os corpos dos assassinados, para encobrir os crimes perpetrados pelo movimento que prometeu resgatá-la dos opressores e devolvê-la a seus verdadeiros donos.

Se, no início do capítulo, falei sobre a ameaça que Portugal representava para Angola e sobre a necessidade de enfrentá-la e de vencê-la, termino com as intimidações do próprio continente africano, depois da análise de *Teoria geral do esquecimento*, romance no qual os valores do alto despencam e se tornam o que de mais baixo existe. Para a amedrontada portuguesa Ludo, a África ganha contornos horrendos: o céu do continente, como já mencionado, é colorido demais para ser saudável e consiste em moradia de insetos dos mais variados tipos, mas todos desconhecidos e, portanto, perigosos. Também as gargalhadas das pessoas na rua são tão maléficas que estalam "no ar como fogo de artifício" (Ibidem, p. 14) e

precisam ser mantidas o mais distante possível com as vidraças do apartamento completamente vedadas. Porém – e esse aspecto é o mais importante – para os guerrilheiros de *Mayombe*, a natureza de seu país também representa sofrimentos e dores a serem enfrentados, pois a floresta apresenta-se com resistência extrema em relação ao avanço dos homens: a chuva fustiga seus rostos e lhes obriga a acampar e a dormir desconfortavelmente, no chão molhado (PEPETELA, 2013a, p. 46); o sol arde e é inclemente (Ibidem, p. 79); as pedras rasgam os ventres dos combatentes (Ibidem, p. 30), as lianas batem em seus rostos (Ibidem, p. 30) e os troncos parecem ter sido colocados no meio do caminho com o único propósito de derrubá-los (Ibidem, p. 107).

O reconhecimento da ameaça da África para os próprios africanos é importante. Para alcançar uma relação mais tranquila com a temporalidade e com a morte, é necessário, em primeiro lugar, reconhecer os aspectos negativos não do outro, do opositor (o que é, na verdade, muito simples), mas dentro de si mesmo. Apenas assim, admitindo nossa falibilidade, podemos deixar de nos enxergar como os responsáveis por vencer o inimigo, combatendo-o, como Sem Medo, ou ignorando-o, fugindo dele, como Ludo. Só assim podemos abaixar nossas armas e tentar conviver pacificamente com o diferente, com o desconhecido – seja esse desconhecido o adversário, seja a morte.

3.2 SOBRE A MORTE COMO PROCESSO

"E não está por aí dito que por essas terras todas cada vez há mais pobres? Sendo assim, não deviam esses pobres todos de deitar fogo ao mundo para tudo verdecer de novo com outra feição? Essa é a que devia ser a regra de Deus – ajudar para que isso pudesse acontecer. Inteiro serviço de justiça divina: deitar fogo ao mundo." (FREITAS, 2000, p.134)

A aceitação da morte e da passagem do tempo, já timidamente anunciada com o reconhecimento das ameaças e dos perigos representados pelos dois lados da guerra – tanto por Portugal, quanto pela África –, surge claramente ao final do romance *Mayombe*, quando Sem Medo sofre uma morte violenta durante a guerra – como, aliás, sofre a maioria dos heróis míticos (ELIADE, 2010b). Em um ataque à tropa portuguesa, o Comandante é atingido por um tiro ao tentar salvar o Comissário, que havia se arriscado ao chegar perto demais dos inimigos. Enquanto agoniza, o homem mostra-se resignado com seu fim. Tal sentimento surge no momento em que seus companheiros cogitam levá-lo até a base, com o intuito de tratá-lo, e ele, pensando no Mayombe, responde: "Eu fico... Que melhor lugar para ficar?" (PEPETELA, 2013a, p. 243). Ele ainda explica ao Comissário com otimismo e certeza:

"Olha! A classe operária adere à luta... Já vencemos..." (PEPETELA, 2013a, p. 242). O guerrilheiro coloca-se como "a figura do sacrifício do ser de exceção" (SCHURMANS, 2014, p. 82), caracterização que Fabrice Schurmans confere a um romance de outro escritor africano, potencializando a sua caracterização heroica. Além disso, a aproximação dessa imagem, que provém da tradição cristã, com Sem Medo ainda é justificada pela formação religiosa do personagem, que frequentou o seminário e constantemente relaciona a luta do MPLA e os ensinamentos do marxismo com os dogmas da igreja.

O homem falece, por conseguinte, em um momento no qual o MPLA lhe pareceu estar começando a ganhar e a chegar perto da conquista da independência de Angola. Tanto os militares morando na cidade quanto os civis despontaram como corajosos e dedicados à Guerra de Libertação em um momento de extremo perigo, quando pensaram que a base havia sido invadida pelos colonizadores; os trabalhadores da picada de exploração fugiram dos portugueses para se voluntariarem ao movimento, tocados pelas explicações dos guerrilheiros sobre como eram oprimidos pelos brancos. Sobre o primeiro momento, ocorrido pouquíssimos dias antes da sua morte, destaca-se a grande admiração e felicidade que tomam Sem Medo:

Viste como todos se ofereceram? Esqueceram as tribos respectivas, esqueceram o incómodo e o perigo da ação, todos foram voluntários [...]. É por isso que faço confiança nos angolanos. São uns confucionistas, mas todos esquecem as makas e os rancores para salvar um companheiro em perigo. É esse o mérito do Movimento, ter conseguido o milagre de começar a transformar os homens. Mais uma geração e o angolano será um homem novo (PEPETELA, 2013a, p. 203).

Em seus momentos finais, portanto, o Comandante reconcilia-se com os militantes do movimento, que nem sempre se mostraram dispostos a deixar de lado seus interesses pessoais; com o próprio MPLA e seus dirigentes, com os quais ele frequentemente discorda por conta do dogmatismo e da falta de noção da realidade dos homens nas bases; com seus companheiros de luta, que insistem em se considerar bakongos, kimbundos ou kikongos antes de se considerarem angolanos.

Esse final cheio de esperança é importante para que Sem Medo dê seu último suspiro acreditando que sua morte não foi em vão, que ela contribuiu para uma causa maior – e que, se essa causa maior fosse bem sucedida, ele ainda viveria através dela, como explica Cabral: "Portanto, não devemos ter medo de morrer na guerra, mas morrer com resultado, com utilidade" (CABRAL, 1974, p. 126). Assim sendo, seu medo de perder a individualidade ao aderir à guerrilha também é resolvido:

A amoreira gigante à sua frente. O tronco destaca-se do sincretismo da mata, mas se eu percorrer com os olhos o tronco para cima, a folhagem dele mistura-se à folhagem geral e é de novo o sincretismo. Só o tronco se destaca, se individualiza. Tal é o Mayombe, os gigantes só o são em parte, ao nível do tronco, o resto confunde-se na massa. Tal o homem. As impressões visuais são menos nítidas e a mancha verde predominante faz esbater progressivamente a claridade do tronco da amoreira gigante. As manchas verdes são cada vez mais sobrepostas, mas, num sobressalto, o tronco da amoreira ainda se afirma, debatendo-se. Tal é a vida. E que faz o rosto do mecânico ali no tronco da amoreira! Sorri para mim. Os olhos de Sem Medo ficaram abertos, contemplando o tronco já invisível do gigante que para sempre desaparecera no seu elemento verde (PEPETELA, 2013a, p. 243).

Sem Medo finalmente percebe que o ser humano é composto por uma metade de individualidade e por outra de coletividade, como a árvore com seu tronco em destaque e com a folhagem misturada ao resto da floresta. Isso novamente aproxima-o de Prometeu, herói trazido na epígrafe do romance, que, nas palavras de Durand, é solitário e social ao mesmo tempo (DURAND, 1996, p. 106), sendo capaz de reconhecer a unidade na coletividade. Além disso, ao final, com a morte de Sem Medo, o narrador sentencia que esse tronco, antes realçado, havia desaparecido, misturando-se ao resto do verde ao seu redor. Sem Medo entrega sua vida à guerra, a um ideal, a um sonho e, ao fazer isso, sua individualidade perde-se em favor do bem de todos: sua energia vital esvai-se "[...] para o solo do Mayombe, misturando-se às folhas em decomposição" (PEPETELA, 2013a, p. 243) – como ressalta Campbell (1990), da vida sacrificada do herói arquetípico, imagem com a qual Sem Medo identifica-se, surge algo novo, uma nova vida. O protagonista também volta-se para a tradição africana, tão combatida por ele, que não coloca o indivíduo em oposição à coletividade, mas em relação de reciprocidade (AGUESSY, in: SOW et al, 1997).

O corpo do personagem e sua vitalidade misturam-se ao elemento que carrega a valorização materna, a *Tellus Mater*, fonte da força do ser humano, da sua alma e da sua fecundidade (ELIADE, 2010a, p. 199): nascemos na e da Terra e a ela devemos voltar depois de sua morte (Idem, 2010b). Além disso, como elucida Durand (2002), junta-se à valorização materna aquela patriótica relacionada à terra: inúmeras famosas pátrias apresentam traços femininos, como Atena e Roma – na verdade, conforme já falamos, pátria e mãe estão intimamente relacionadas e o regresso à terra natal seria como o regresso ao regaço materno (BACHELARD, 2003). Assim, não só ao dar sua vida durante a guerra por um ideal, mas também ao morrer dentro da floresta, dentro do Mayombe, Sem Medo sacrifica-se por sua pátria, por Angola, por sua origem, por sua mãe e pela vontade de que essa pátria não se encontre apenas em seu coração, de que ela seja oficialmente reconhecida como uma nação,

como um país – sacrifica-se, logo, pela construção dessa pátria, para registrar no cartório a filiação a essa mãe. Além disso, se Sem Medo identifica-se à amoreira, ao gigante do Mayombe, o trecho indica a possibilidade de renovação quando diz que a árvore "desaparecera no seu elemento verde". Como uma semente ou como adubo – já que o corpo, na concepção africana, nunca é completamente aniquilado (LEITE, 2008) – o Comandante é enterrado com o intuito de germinar e de fortalecer muitas novas vidas – essa geração de novos homens iniciada pelos guerrilheiros. E, utilizando mesmo a palavra semente, Campbell descreve o herói como aquele que funda algo novo, mas alerta: "para fundar algo novo, ele deve abandonar o velho e partir em busca da ideia-semente, a ideia germinal que tenha a potencialidade de fazer aflorar aquele algo novo" (CAMPBELL, 1990, p. 145).

Dessa forma, a morte de Sem Medo está contida dentro do sentido que a Guerra de Libertação ganha na obra de Pepetela, conforme Inocência Mata (in: CHAVES & MACÊDO, 2009) explica: nos seus livros, tal guerra é revestida de um sentido cosmogônico, de uma capacidade regeneradora ampla, sendo uma etapa fundamental da fundação e da consolidação nacional. A guerra e a violência são, portanto, capitais nesse momento histórico de Angola. Talvez por isso, pelo fato de essa ter sido uma guerra pela vida depois da morte do colonialismo, Adolfo Maria, escritor e membro do MPLA, sentencia fazer-lhe bem recordar esses "[...] tempos de sofrimento, todavia de esperança" (MARIA, 2014, p. 33). Em *Teoria geral do esquecimento*, 1974 é designado como "o ano da euforia" (AGUALUSA, 2012a, p. 158). Ademais, como lembra Smith (1997), a identificação do indivíduo com a nação é uma das formas de resolver o problema do esquecimento individual após a morte, já que a pátria permanece – justamente o que ocorre com Sem Medo e sua morte como processo.

Contudo, além de ser filho da terra, Sem Medo também é seu pai, seu criador: não só da nação angolana, pela qual ele luta e a qual ambiciona, mas também da sua base no Mayombe, como esclarece o Chefe de Operações no momento em que todos pensam que ela havia sido invadida: "Não pode dormir. A sua Base está ocupada pelo inimigo. Foi ele quem a construiu, foi ele quem a impôs ao André, que a queria no exterior. É a sua Base. Por isso sofre. [...] A Base é o seu filho, criou-a contra todos" (PEPETELA, 2013a, p. 210). A sua base, arquitetada com tanto esforço, visto que os dirigentes não a desejavam no Mayombe e que a população de Cabinda não colaborava com os guerrilheiros, não estava em perigo por fim – havia sido apenas o ataque de uma surucucu e o susto de Teoria, um dos guerrilheiros, que atira no animal, o que fez com que se acreditasse na ameaça lusa. Porém, Sem Medo, ao

morrer dentro de seu filho, no seu solo, em um posterior ataque aos colonizadores, evita ter que abandoná-lo, já que ele havia sido informado da sua transferência para uma nova frente de guerra a ser criada no Huambo.

Depois, ainda se pode considerar a simbologia da árvore, elemento com o qual o personagem é aproximado e onde ele permanece enquanto agoniza. Primeiro, Bachelard (2003) explica que essa é uma imagem naturalmente integrante: suas raízes enterram-se e escondem-se no elemento telúrico, enquanto sua copa eleva-se e direciona-se para o alto. A árvore é, por conseguinte, ao mesmo tempo crescimento e profundidade, abarcando todo o universo – como a árvore cosmológica, representante da união dos contrários (JUNG, 2013b). Na cultura africana, conforme explica Jane Tutikian, esse elemento tem um caráter sintético, constituindo o meio de comunicação entre a vida, os mortos e o cosmos (TUTIKIAN, 2006). E Ana Mafalda Leite, dissertando sobre as crenças cabindas, também ressalta a capacidade da árvore de unir opostos: ela fala "[...] das árvores, que orientadas para o alto, mas enraizadas na terra generosa, refazem a dinâmica de forças entre a transcendência e a imanência" (LEITE, 1995, p. 118). Por isso, pode-se afirmar que os dilemas de *Sem Medo* são resolvidos ao final do romance, tendo em conta a sua identificação com a amoreira. Todo ser humano, e o Comandante não é diferente, pertence à terra e a uma terra específica, a uma terra natal, comum a vários outros indivíduos, passando despercebido no todo, como a raiz, que permanece sempre escondida; toda pessoa distingue-se por valores, feitos, caráter, elevando sua copa um pouco mais ou um pouco menos no ar. Nesse caso, se a terra é a matéria do conjunto, da semelhança, da união, o elemento aéreo prima pela diferenciação, e *Sem Medo* morre reconciliado com sua dupla natureza.

Após seus companheiros terem enterrado o corpo do Comandante, ainda é descrito o final dessa incorporação do morto à floresta, ao Mayombe: "As flores da mafumeira caíam sobre a campa, docemente, misturadas às folhas verdes das árvores. Dentro de dias, o lugar seria irreconhecível. O Mayombe recuperaria o que os homens ousaram tirar-lhe" (PEPETELA, 2013a, p. 244). Portanto, *Sem Medo* volta para a terra, cumprindo o ciclo explicado por Eliade: "Aquilo a que nós chamamos vida e morte são apenas dois momentos diferentes do destino total da Terra-Mãe: a vida nada mais é que um separar-se das entranhas da Terra, a morte reduz-se a um regresso à 'própria Terra'" (ELIADE, 2010a, p. 205).

O processo de reconciliação com a morte também é evidenciado pelo próprio trabalho empregado pelos que sobrevivem para dar uma sepultura a seus mortos: essa seria uma prova

da crença na imortalidade do ser humano, mesmo que essa consista numa imortalidade espiritual (ELIADE, 2010b), compreendendo a permanência da alma, seja no paraíso, na terra dos ancestrais ou no próprio mundo dos vivos. Para os africanos, de forma específica, deixar um morto insepulto é um ato de extrema gravidade, visto que o repouso vem apenas após a sepultura (KI-ZERBO, 2009). E os companheiros de Sem Medo, além de realizarem um esforço muito grande por não terem ferramentas adequadas para escavar a terra, executando a ação com suas próprias mãos, ainda se colocam em risco, pois estavam muito próximos da zona de combate e os portugueses poderiam atacá-los a qualquer momento. O Comissário, contudo, é inflexível: "Cavemos com os punhais, com as mãos, com o que quiserem. Mas ele será enterrado aqui. Ninguém tem o direito de transportar Sem Medo morto. Onde ele morreu é onde ele fica enterrado. É a única homenagem que lhe podemos prestar" (PEPETELA, 2013a, p. 244). Por que se arriscar e gastar energias se não se acreditasse na continuação da vida após a morte?

O que inicialmente parece loucura e inconseqüência de João, fica justificado pelo sentido profundo de se enterrar os mortos: se a terra é a origem e a mãe, a morte com esse desfecho acaba por ser um simples regresso a casa ou um sono do qual se pode despertar; além disso, pelo caráter materno do elemento, o sepulcro metamorfoseia-se em berço ctônico (DURAND, 2002). Assim, Sem Medo não morre: ele se transforma em adubo para o movimento de libertação e, de forma mais específica, para a sua base, para o seu filho Mayombe – onde, também podemos pensar, ele permanece como semente enterrada no solo para o germinar de novas conquistas; sua vida continua através da vida dos demais companheiros e da continuação da luta pela liberdade de seu povo. Se a sua causa for bem sucedida, sua morte não terá sido em vão e não se constituirá como algo definitivo ou irremediável; em nossa vida (ou nossa segunda vida?) subterrânea e obscura, podemos sim sentir que "[...] o passado não está morto, que temos algo a fazer, hoje [...]" (BACHELARD, 2003, p. 230).

Por fim, há mais dois aspectos que colaboram para a suavização da morte de Sem Medo: a continuação do homem na figura de João, seu protegido, e a falta de perspectivas do Comandante para a sua vida depois da guerra. Sobre o primeiro, deve-se explicar que é João quem sai da base transferido para uma nova frente de guerra no lugar de Sem Medo: o guerrilheiro por quem o Comandante sempre teve uma afeição de pai, portanto, constitui-se em um continuador da sua vida – o que faz com que sua morte não seja definitiva. E, como já

discutimos, ter descendência é mais uma das condições para transformar o morto em ancestral e para garantir a sua continuidade e uma boa morte.

Além disso, João passa, em suas palavras, por uma "metamorfose", por uma construção de "nova pele" (PEPETELA, 2013a, p. 247) depois da morte do amigo, como em um tradicional processo de iniciação, no qual a personalidade antiga morre para surgir uma nova (LEITE, 2008): o Comissário deixa a sua própria identidade para assumir a do Comandante morto, que é, na verdade, seu "reflexo dez anos projetado à frente" (PEPETELA, 2013a, p. 247).

Depois, sobre a inexistência de perspectivas para o futuro do protagonista de *Mayombe* no pós-guerra, o próprio personagem afirma em uma conversa com João: "A ti vejo-te claramente, como um quadro político. A mim, não me vejo. Talvez noutra país em luta...Quem sabe se na cadeia? Não me vejo em Angola independente" (Ibidem, p. 115). Dessa forma, talvez possamos pensar na morte de Sem Medo como algo de necessário para a sua transformação em herói. Caso tivesse sobrevivido à guerra, sua inapetência para a vida civil poderia lhe transformar em um desajustado, como ocorre a um personagem de *A geração da utopia* (2013b), outro romance de Pepetela: Aníbal, ex-combatente, vive isolado de todos e decepcionado pelos rumos que sua Angola tomou no pós-independência e não tem seus méritos na luta reconhecidos, sendo considerado por muitos como louco. O destino do Comandante poderia ser também o de Monte, de *Teoria geral do esquecimento*, executando as ações mais duvidosas do ponto de vista ético em favor do partido; o de um mutilado de guerra inconveniente ou de um político acomodado com as mudanças dos tempos, aproveitando o poder para enriquecer.

Contudo, ele morre e essa morte prematura finaliza seu processo de heroicização. Robson Dutra, na pesquisa *Pepetela e a eclipse do herói* (2007), conclui que o protagonista de *Mayombe* seria um herói lunar devido ao fato de apresentar defeitos. Apesar de existirem esses defeitos, porém, eles vão desaparecendo, diminuindo de importância frente à magnanimidade do Comandante – e acredito que isso seja o mais importante na narrativa, essa evolução ao longo da história. Com a aproximação do fim da narrativa e da sua morte em combate, salvando um amigo, há um movimento no sentido de uma unificação do pensamento de todos os homens da base em relação a Sem Medo: se antes havia discórdia e polêmica em torno da sua figura, essas tiveram uma resolução, pois todos passam a concordar com a correção e a coragem de Sem Medo.

Se Sem Medo aceita seu fim com resignação e calma, muitas outras imagens seguem-lhe o exemplo de pacificação com a temporalidade e com a morte em *Mayombe*. Uma das ocasiões em que ocorre esse processo é quando surge a representação do mar e da baía de Benguela, uma das províncias de Angola, "aonde a terra morria e os escravos do passado perdiam para sempre o seu destino" (PEPETELA, 2013a, p. 161). O Comandante devaneia sobre o local quando surge a possibilidade da sua transferência para uma nova base:

Viu Benguela, o antigo armazém de escravos, o quintalão de engorda dos negros, como bois, esperando o barco para a América. Lá se abria o caminho da América, mas se fechava o caminho da vida para o homem negro. Agora, Benguela não seria o cemitério antecipado do Novo Mundo, mas a porta aberta para o Mundo novo (Ibidem, p. 161).

Com esse trecho, ajusta-se bem a crença em Kalunga, representação do mundo dos mortos que adquire uma conotação de terror e de desespero, quando os negros começam a ser levados de suas terras para o mar e para o completamente desconhecido (FORD, 1999) – para onde, como ressalta o personagem, se fechavam os caminhos para os africanos, para o cemitério. Segundo Bachelard (2002), a morte no elemento aquático é um fim cotidiano, como o era a morte para o povo angolano e para os demais povos subjugados pelo imperialismo. Ao contrário da morte exuberante, rápida e ocasional pelo fogo, a morte na água dá-se lentamente, um pouco de vida se esvai a cada dia, alguns indivíduos por vez são arrancados de seu continente, e esse sofrimento é infinito, como quatro séculos de escravagismo devem ter parecido durar por toda a eternidade para quem sofria desse mal.

Porém, quando os angolanos iniciam a luta para retomar a soberania sobre o que é seu, essa grande extensão de água tem seu sentido invertido: transforma-se em porta aberta, em possibilidade de um novo mundo, de uma nova nação, de uma nova vida para esse povo – de qualquer jeito, o elemento aquático representa sempre um tipo de destino para a humanidade (BACHELARD, 2002), seja esse destino repleto de morte, como no colonialismo, ou de vida, como na luta pela independência. Se a água mata, ela também oferece vida; ela é a responsável pelo fim da humanidade, como nas narrativas sobre o dilúvio, mas também se constitui no receptáculo onde germinam todas as formas vivas na terra em diversas cosmogonias, conforme indica a abertura para um novo mundo a ser criado no trecho acima – por isso a ambiguidade do elemento atestado pelas crenças de distintas civilizações, pela narrativa de Pepetela e também por uma de Agualusa, *Nação crioula*, na qual Ana Olímpia, uma ex-escrava, corrobora a virada de sentido conferida a Kalunga:

Ele recordou-me que na nossa língua [...] o mar tem o mesmo nome que a morte: Calunga. Para a maior parte dos escravos, portanto, aquela jornada era uma passagem *através* da morte. A vida que deixavam em África era a Vida: a que encontravam na América ou no Brasil, um renascimento (AGUALUSA, 2011, p. 199, grifo meu).

Se os europeus desejavam levar-lhes para o Novo Mundo, como a América era chamada e onde os brancos esperavam construir mais uma nação que atendesse a seus interesses, os africanos conseguem subverter tal construção: sonham com e elaboram um Mundo Novo, longe do domínio de seus opressores, mas usando dos recursos dos últimos – assim como Mundo Novo contém os mesmo termos de Novo Mundo, mas invertidos em posição e em significado.

Enquanto em *Mayombe* o mar readquire uma conotação positiva ao ser transformado de matadouro para abertura em direção a algo novo, a algo a ser construído por todos os angolanos juntos, em *Teoria geral do esquecimento*, a mudança dos tempos (do colonialismo para uma época na qual os africanos seriam, pelo menos na teoria, os únicos a mandar em si mesmos e nas suas terras) é sinalizada com o renascimento de uma lagoa no átrio do Prédio dos Invejados. Primeiro, enquanto Orlando e Odete ainda viviam com Ludo, o cunhado gostava de relembrar de quando, em sua infância, brincava nessas águas com animais nunca vistos antes pelos brancos, como hipopótamos. Porém, em uma tentativa de domesticar a natureza africana, os portugueses acabam com o lago e substituem-no por uma construção, por cimento e tijolo – porém, não são bem-sucedidos em dominá-lo completamente: "Água emergia de algum abismo, no centro, e corria solta, até morrer entre montes de lixo e barro, junto às paredes dos prédios. Naquele local espreguiçara-se em tempos uma lagoa" (AGUALUSA, 2012a, p. 36). Por mais que os europeus esforcem-se, a água continua a sair de algum lugar desconhecido, das profundezas da terra. Depois que chegou a independência, porém, "Ludo testemunhou o ressuscitar da lagoa. Assistiu, inclusive, ao regresso dos hipopótamos (sejamos objetivos, de um hipopótamo)" (Ibidem, p. 36).

Pepetela ficcionaliza um acontecimento bastante parecido em *O desejo de Kianda* – e esse mesmo fato é também referido em *A estação das chuvas*, de Agualusa: apesar dos esforços para construir um prédio no bairro do Kinaxixi em cima de uma lagoa aterrada, esse lago vai se formando novamente entre os materiais de construção atirados e sem préstimo e a narrativa de *O desejo de Kianda* deixa bem claro que quem está no comando desse renascimento é Kianda, cansada com o fato de as pessoas preocuparem-se mais com o que chamam de progresso, ignorando as tradições. Se, como coloca Jung (2013a), extensões de

água como o mar ou lagoas são os símbolos do inconsciente, das profundezas do ser humano, com seus mistérios e obscuridades, o fato de o lago do Prédio dos Invejados ter renascido com a fundação oficial do país é bastante significativo: tudo o que era próprio do povo autóctone, mas que não era aprovado pelos colonialistas e que precisou ser reprimido, abafado, pode vir à tona e reflorescer quando o colonialismo encontrou um fim.

Voltando à narrativa de Pepetela, também os elementos da natureza transformam-se, por vezes, em aliados dos guerrilheiros do Mayombe, e não apenas os maltratam. Primeiro, a vegetação densa os mantém vivos durante as batalhas, ao protegê-los do inimigo, que desconhece os sinais e caminhos da floresta. O narrador explica que

à noite, na mata, o melhor guarda era a impenetrabilidade do Mayombe. O inimigo não sabia para onde tinham retirado, por isso os obuses de morteiro caíam a uns cinco quilômetros para a direita. Os morteiros, aliás, não eram utilizados como arma ofensiva, mas apenas para levantarem o moral dos soldados tugas, cercados numa mata desconhecida e temível, que escondia monstros aterrorizadores (PEPETELA, 2013a, p. 54).

O fato de os guerrilheiros angolanos conhecerem a mata e seus mistérios, ao passo que os portugueses ignoram-na, ainda atesta a falta de intimidade e, até mesmo, de interesse em explorar, em entendê-la, por parte dos colonialistas em relação a uma terra que eles pretendiam que fosse sua. Por outro lado, essa familiaridade dos angolanos com o Mayombe combina com um dos princípios da luta armada colocado por Amílcar Cabral: "Nós avançamos para a nossa luta seguros da realidade da nossa terra (com os pés fincados na terra)" (CABRAL, 1999, p. 27). Conhecer muitas teorias sobre a luta, sobre a exploração e tentar aplicá-las, à força, a qualquer situação não rende bons frutos: de acordo com o teórico e militante, é necessário adaptar todos os conhecimentos à realidade da terra e, para isso, é preciso conhecê-la, como os guerrilheiros conhecem o Mayombe.

Na verdade, o Mayombe pode ser considerado como mais um personagem na luta pela libertação de Angola, ao lado dos guerrilheiros. A mata tem poderes e vontade próprias e, portanto, uma vida com consciência: "Em breve acordariam com a chuva miudinha que primeiro só molharia as copas das árvores e começaria a cair das folhas quando já tivesse parado de chover. Tal é o Mayombe, que pode retardar a vontade da Natureza" (PEPETELA, 2013a, p. 16); "O Mayombe não deixava penetrar a aurora" (Ibidem, p. 17). Assim, a floresta, a partir desse aspecto de resistência, de quase capricho, além de ter atestada a sua humanização, liga-se ao elemento terrestre em seus devaneios da vontade, do qual fala Bachelard (2008a). Ao apresentar uma resistência tão grande, a terra transforma-se em uma

matéria essencialmente ambivalente: é obstáculo e empecilho, mas, ao mesmo tempo, motivador. Aliás, é por se caracterizar como algo a ser vencido, a ser dominado que o elemento telúrico configura-se também como ajuda, pois suas barreiras animam a trabalhar, a agir sobre a matéria a fim de moldá-la conforme seus interesses – como a impenetrabilidade do Mayombe estimula os guerrilheiros a vencer a floresta e a vencer os portugueses, o que, inclusive, justifica a dureza dos elementos da natureza para com os militantes do MPLA, sobre a qual foi falado no subcapítulo anterior. As lianas batendo nos rostos e as raízes arranhando as pernas não tinham por objetivo parar os homens, mas incitá-los a se ultrapassarem, a se superarem. A moleza, por outro lado, convida ao repouso, ao descanso, ao devaneio, por passar a ideia de acolhimento e de segurança – coisas a que os homens, durante a guerra, não poderiam se dar ao luxo.

A floresta ainda se assemelha a Sem Medo, por apresentar um caráter divino: ela é um "deus vegetal, que obrigava as vozes a saírem ciciadas" (PEPETELA, 2013a, p. 31), o "deus Mayombe" (Ibidem, p. 239), de onde vem a força dos africanos (Ibidem, p. 121). No romance, portanto, a terra como um deus, crença primordial, ganha um novo aspecto: o elemento não coopera com todos, mas apenas com aqueles preocupados com sua libertação, com sua restituição aos seus verdadeiros donos. Pela fertilidade da matéria telúrica, os homens, os guerrilheiros, podem retirar energia dela e, por isso, por acabar devendo-lhe a vida e a existência, também se tornam uma coisa só com a floresta: "homens de verde que saíam do verde imenso do Mayombe" (Ibidem, p. 23). A relação com o Mayombe, por isso, é de pertença, de enraizamento: "o clima aqui é tão fértil que, com a chuva, se criam raízes de um dia para o outro" (Ibidem, p. 46).

A floresta fornece até mesmo os meios para a sobrevivência dos homens, ignorados pelos dirigentes do MPLA, que não enviam comida para a base alegando falta de dinheiro: eles tiram da própria mata a lenha seca para fazer fogueiras e cozinhar os alimentos (Ibidem, p. 13), assim como as comunas, uma espécie de semente bastante nutritiva, que os mantém vivos, que os mantém em pé, prontos para o combate – sobre isso Sem Medo é categórico: "Se não fossem as comunas, morreríamos de fome" (Ibidem, p. 89). Se os militantes no topo da hierarquia do movimento preocupam-se mais com seus próprios interesses e com sua própria promoção, a terra, a mãe desses guerrilheiros, nunca os esquece.

Um trecho no qual o narrador tece comentários acerca desses frutos, apesar de longo, auxilia o entendimento sobre a relação entre a floresta e seu caráter divino e

antropofornizado, sua fertilidade e seu apoio aos angolanos pertencentes ao movimento pela independência de cunho marxista:

A comida faltava e a mata criou as "comunas", frutos secos, grandes amêndoas, cujo caroço era partido à faca e se comia natural ou assado. As "comunas" eram alimentícias, tinham óleo e proteína, davam energia, por isso se chamavam "comunas". É o sítio onde os frutos eram armazenados e assados recebeu o nome de "Casa do Partido". O "comunismo" fez engordar os homens, fê-los restabelecer dos sete dias de marchas forçadas e de emoções. O Mayombe tinha criado o fruto [...]. E os guerrilheiros perceberam então que o deus-Mayombe lhes indicava assim que ali estava o seu tributo à coragem dos que o desafiavam: Zeus vergado a Prometeu, Zeus preocupado com a salvaguarda de Prometeu, arrependido de o ter agrilhoado, enviando agora a águia, não para lhe furar o fígado, mas para o socorrer. (Terá sido Zeus a agrilhoar Prometeu, ou o contrário?) (PEPETELA, 2013a, p. 67, 68)

É a floresta e o comunismo juntos – como se a África, representada pelo Mayombe, aprovasse a ideologia eleita pelo movimento – que dão vida aos guerrilheiros. Contudo, o Mayombe não apenas alimentava e mantinha os guerrilheiros vivos, como também havia sido o responsável pelo nascimento desses homens como combatentes – é como se, mais uma vez, o continente desse seu consentimento para a luta. Após a descrição de como foi construída a base, com paus, capim, areia e raízes retiradas da mata, o narrador conclui: "Assim foi parida pelo Mayombe a base guerrilheira" (Ibidem, p. 67). Além de aprovado pela floresta, o movimento comunista parece ser algo natural, e não uma construção do ser humano.

Essa ideologia aprovada pela terra angolana, como é discutido na obra *O fim do homem soviético*, de Svetlana Alexijevich, é uma ideologia do Oriente. Dessa forma, quando os guerrilheiros do MPLA adotaram-no, tal opção consistiu em uma maneira de ir contra o ocidente, contra os colonialistas e contra a possibilidade de uma dominação cultural ou econômica mesmo após a independência. Deve-se destacar, portanto, que a opção pelo comunismo é protesto, revolta, recusa.

Para esclarecer melhor essa analogia, Mbembe (2014a) explica que a diferença do tráfico negreiro para outros tipos de servidão que já existiam no continente africano é o fato de a questão da raça e da inferioridade da raça negra ter sido conectada com o capital e com o desejo de obter lucros acima de tudo. Sendo assim, Ki-Zerbo (2009) afirma que o compromisso com o socialismo era quase uma exigência, levando em conta a condição dos africanos no momento das guerras de independência dos diferentes países. Essa exigência de que fala o teórico possui três origens ou explicações: a capacidade do marxismo de desmascarar realidades alienantes, como a realidade do colonialismo; uma vontade de fazer e de mudar a história, de transformar a realidade; a rejeição total do *status quo*. Tudo isso fica

visível na cena em que os guerrilheiros de *Mayombe* explicam aos trabalhadores que derrubavam árvores a forma como os portugueses os exploravam, incitando-os à revolta. Assim, é possível perceber a carga simbólica muito importante da escolha por uma ideologia oposta à do Ocidente, que tantos sofrimentos levou à África. A opção pelo socialismo foi também a opção pelo distanciamento dos colonizadores e de tudo o que os poderia representar.

A adoção do socialismo como ideologia do MPLA também se liga com a utopia. Apesar de Marx e Engels acreditarem na ciência e de Engels ter, inclusive, escrito um livro chamado *O socialismo científico*, a fim de diferenciá-lo do socialismo utópico, parece haver uma estreita ligação entre a corrente desses dois filósofos e a utopia. Para Frye (1976), o marxismo é a forma definitiva de uma atitude utópica da mente, visto que seus adeptos lutam por uma sociedade que não existiria, que ainda estaria por vir. Já um personagem de Agualusa profere uma curiosa sentença sobre si mesmo: "O cavalheiro subestima-me. Sou imensamente crédulo. Tenho acreditado em coisas extraordinárias. Olhe, por exemplo, fui comunista" (AGUALUSA, 2012b, p. 289). Ser comunista é acreditar em coisas extraordinárias como na possibilidade de construir um mundo melhor; ser comunista é ser um utópico e os homens do Mayombe são utópicos: creem que tempos melhores podem estar esperando por eles no futuro e é por isso que lutam.

Frye (1976) ainda explica como o marxismo e o cristianismo relacionam-se e apresentam-se como mitos prometeicos – aquelas histórias nas quais existe fé na ação do ser humano. A ligação é abordada em *Mayombe*. Sem Medo foi seminarista antes de aderir ao MPLA e à revolta armada e constantemente aponta as aproximações entre a igreja e o partido. Em uma discussão com o Comissário Político, ele é taxativo: "Os quadros do Movimento estão impregnados de religiosidade, seja católica, seja protestante" (PEPETELA, 2013a, p. 109). Em outro momento, Sem Medo igualmente explica a André: "Mas tu a falar, a prometer liberdade, fizeste-me lembrar o Seminário, que queres?" (Ibidem, p. 38). É como se o socialismo fosse uma espécie de messianismo. Tanto no socialismo quanto no cristianismo, portanto, existia uma promessa de um futuro melhor, de um mundo melhor por vir – em ambos, surge a utopia. É um pouco por isso também que as comunas são tão importantes, que a morte de Sem Medo é tão tranquila, que a floresta colabora com essa causa – por esperança de que essa é a ideologia correta, essa é a que ajudará Angola a se livrar de seus algozes.

Ademais, na trama de Pepetela, o uso da violência, o conflito e o embate ígneos são tomados como positivos também por estarem ligados a essa ideologia. Amílcar Cabral (1976) é categórico ao estabelecer o imperativo da violência por parte dos africanos para destruir o colonialismo. Ele estabelece a diferença entre "violência criminosa" – praticada pelos colonialistas em relação ao colonizados – e a "violência libertadora" – usada pelos "combatentes da liberdade" (CABRAL, 1976). O teórico (1999) afirma que são o sangue e a vida dos guerrilheiros os elementos a fecundarem a luta. Assim, a guerra naturaliza-se, é colocada como algo indispensável e isso reflete-se na morte tranquila de Sem Medo: para vencer um combate, mortes são inevitáveis. Por isso o protagonista fala, resignado, sobre o seu fim tão próximo: "Não faz mal..." (PEPETELA, 2013a, p. 242). Já em *Teoria geral do esquecimento*, essa necessidade do uso da violência é posta em causa e o jovem que Ludo mata um pouco antes do anúncio do fim do colonialismo expressa uma ideia contrária à de Sem Medo: "Tanto azar, tanto azar, não vou ver a Independência" (AGUALUSA, 2012a, p. 23). Ao contrário do comandante da base do Mayombe, ele não consegue enxergar a sua vida como algo ínfimo perto da conquista de um ideal: ele não se contenta em ter feito parte da luta e deseja sobreviver para vivenciar o momento da independência. *Mayombe* foi escrito no calor da guerra e *Teoria geral do esquecimento*, décadas após a independência e essa diferença pode ser uma das explicações para a diversidade das representações da violência nos romances. No momento do combate, essa certeza de que se estava fazendo o correto era necessária.

E se os guerrilheiros nasceram na floresta (e ainda da floresta), é porque o Mayombe é o centro do mundo: esse caracteriza-se como o local singular consagrado pelo homem que o habita e transformado em ponto central do cosmos (ELIADE, 2010a), onde surge a humanidade (Idem, 2010c). Eliade (2010a) explica que o centro seria fonte de força e de sacralidade para aquele que o penetre, podendo, entretanto, ser perigoso para quem adentre em seu domínio sem estar preparado – como os portugueses desconhecedores dos mistérios da natureza da África. A floresta do Mayombe também se assemelha a *Sizanga*, o Bosque Sagrado dos Senúfo, um universo sagrado, cuja existência estende-se aos tempos míticos, responsável pela última transformação do homem, pois é local privilegiado das iniciações (LEITE, 2008). Ana Mafalda Leite explica o motivo de a floresta servir como lugar iniciático, lugar privilegiado da formação desse novo homem, com nova ideologia política e novas forças para lutar: para ela, o Mayombe é um

ponto umbilical e, em simultâneo, um universo inteiro. Protegidos e resguardados por este acaso da natureza-mãe, pródigo em inacessibilidade e vegetação, os guerrilheiros refundem a construção do cosmos pela edificação da sua base, símbolo do começo da conquista de uma outra extensão mais alargada, a do país que se vislumbra (LEITE, 1995, p. 119).

Eliade ainda coloca a árvore como elemento incorporador do mistério do centro por se apresentar sob a forma de uma coluna que sustenta o mundo. Dessa forma, Sem Medo foi enterrado no centro do centro – ao lado da amoreira do Mayombe –, localidade onde a força seria potencializada, criando as condições mais favoráveis para a cosmogonia do homem novo, liberto de seus opressores.

Por tudo isso, pela filiação e pela identificação dos guerrilheiros ao Mayombe, pelo caráter materno e fértil da floresta, pela exposição dos combatentes aos elementos cósmicos, deixando para trás suas famílias e o conforto de suas casas a fim de lutar por sua "mátria", podemos estabelecer um paralelo com o recorrente mito do órfão abandonado ao acaso, à natureza. Ao vencer a morte, que era quase certa, e ao ser protegida pelo cosmos, pela natureza, a criança é revestida de uma sobre-humanidade: vira rei, herói ou santo, como Zeus, Dionísio, Rômulo e Remo, Moisés e Édipo (ELIADE, 2010a). Ela transforma-se em criança primordial e tal mudança coincide com um momento de criação, seja de uma nova cidade, de uma nova era histórica, de um novo mundo (Ibidem) – como os guerrilheiros, homens verdes como a mata, que, por sua vontade e força, anseiam por criar um novo capítulo na história da África e de Angola e fundar o seu país. Muitos, como Vewê e outros jovens enviados pelo comando à base, ainda são novos e despreparados, com um treino militar de apenas um mês como bagagem, precisando crescer, desenvolver-se e transformar-se de simples homens em destemidos guerrilheiros – isso é realizado pelo próprio Mayombe e por seu "sémen gerador de gigantes" (PEPETELA, 2013a, p. 78), fazendo com que os guerrilheiros machuquem-se nas pedras, em raízes e escorreguem na lama durante os exercícios preparatórios para a guerra.

É a dureza do Mayombe, como falava, que confere aos guerrilheiros o estatuto de heróis: eles são aqueles marcados pelo destino como os únicos capazes de enfrentar os perigos, representados aqui pela floresta temível (CAMPBELL, 2007). Porém, percebemos que esse processo de heroicização é um pouco diferente daquele do Regime Diurno da Imagem e de Sem Medo. Os guerrilheiros transformam-se em heróis não potencializando o caráter monstruoso do inimigo, mas pela sua própria hostilidade – pela hostilidade e dureza da floresta que é identificada com eles mesmos. Assim sendo, eles não são heróis totalmente

direcionados para a luz, pois carregam dentro deles também a escuridão e isso é justamente o que os fortalece. Eles são, por esse aspecto, heróis do Regime Noturno – heróis que combatem porque a situação exige, porque o inimigo os obriga a tal. Sendo a natureza essencialmente cíclica – as folhas caem no outono e voltam a crescer na primavera, por exemplo –, ela também é ambivalente, pois, de acordo com Durand (2002), todos os símbolos cíclicos contém um pouco de luz e um pouco de escuridão, como os guerrilheiros amalgamados com o Mayombe. Além disso, ao contrário dos trechos relacionados à heroicidade de Sem Medo, aqui é o grupo inteiro de guerrilheiros que é colocado como herói – não há portanto, uma figura de destaque, um herói luminoso e altivo como anteriormente.

Além disso, o nascimento dos guerrilheiros pela floresta está relacionado com a divindade do elemento verde, que se assemelha a Zeus, enquanto os homens são assemelhados a Prometeu, como fica claro no excerto citado anteriormente. Contudo, há uma inversão na história tradicional: ao invés de um Zeus irado e furioso, com uma vontade imensa de castigar Prometeu por ter desafiado os deuses e roubado o fogo para dar aos homens, ele surge compassivo, preocupado com a segurança do segundo, arrependendo-se de seu gesto de raiva.

Essas duas figuras míticas são de extrema importância para o desenrolar da narrativa. Primeiro, Prometeu aparece logo na dedicatória do volume: "Aos guerrilheiros do Mayombe, que ousaram desafiar os deuses abrindo um caminho na floresta obscura, vou contar a história de Ogun, o Prometeu africano" (PEPETELA, 2013a, p. 9) – mais uma vez, é o conjunto dos guerrilheiros que passa por um processo de heroicização, visto que quem desafia os deuses e enfrenta os perigos, as florestas obscuras, são os heróis, e não as pessoas comuns. Depois, surge outro trecho sobre o avanço dos guerrilheiros na mata e sobre a utilização dos elementos da natureza por eles na sua luta, que é a continuidade daquele sobre a criação de comunas pelo Mayombe e que confirma o que foi dito sobre o que transforma um homem em herói:

E os homens avançaram. E os homens tornaram-se verdes, e dos seus braços folhas brotaram, e flores, e a mata curvou-se em abóboda, e a mata estendeu-lhes a sombra protetora, e os frutos. Zeus ajoelhado diante de Prometeu. E Prometeu dava impunemente o fogo aos homens, e a inteligência. E os homens compreendiam que Zeus, afinal, não era invencível, que Zeus se vergava à coragem, graças a Prometeu que lhes dá a inteligência e a força de se afirmarem homens em oposição aos deuses. Tal é o atributo do herói, o de levar os homens a desafiarem os deuses. Assim é Ogun, o Prometeu africano (Ibidem, p. 68).

O excerto, assim como a dedicatória, por seu caráter metafórico, não deixa claro quem ou o que é Zeus e quem é Prometeu ou Ogun. Uma primeira interpretação pode colocar todos

os guerrilheiros como sendo representados por Prometeu e Ogun: o narrador diz que vai contar a história de Ogun, o Prometeu africano, e ele relata a seguir o cotidiano, as provações e os anseios desses homens do MPLA. Além disso, Mayombe é caracterizado como deus, identificando-se com Zeus, que, ao invés de se enfurecer com o grupo de combatentes que ousam desafiar-lhe, ajuda-os fornecendo-lhes, por exemplo, comida para a sobrevivência. Porém, no final da última citação, essa relação complica-se, pois é adicionado mais um elemento: as figuras não se resumem a Zeus e a Prometeu, surgem os homens também. Os homens, os militantes, recebem de Prometeu, agora identificado com a floresta, a inteligência e a força para combaterem Zeus – que pode ser visto como a representação dos portugueses que, por tanto tempo, consideraram-se e obrigaram os africanos, os colonizados, a também tomarem-nos como verdadeiros deuses, como seres muito acima, muito superiores aos negros. Depois de séculos de imperialismo e de escravidão – seja uma escravidão às claras, seja camuflada em relações de trabalho completamente desiguais e injustas –, os homens, contando com a cooperação de Ogun-Prometeu-Mayombe, são capazes de se levantarem contra esses seres forjados por si mesmos como divinos; conseguem insurgir-se com o intuito de libertar essa mesma floresta que lhes fornece energia do domínio luso, que a acorrentou e lhe arranca as riquezas – riquezas que, mesmo assim, são sempre renovadas devido à fertilidade de Mayombe, como o fígado de Prometeu regenerado todas as noites. Contudo, apesar desse caráter heroico destacado, o que é necessário sublinhar aqui é o fato de a força dos homens provir do elemento essencialmente feminino, a terra, complicando, mais uma vez, a construção do herói solar e masculino e reforçando a ideia de um salvador diferente, pendendo para o Regime Noturno.

Nesse mesmo processo de aceitar a morte e a perda do tempo como aspectos também positivos, podemos pensar no já referido episódio de *Mayombe*, quando Sem Medo acredita que a base fora tomada pelas tropas portuguesas. O homem estava em Dolisie, cidade próxima, a fim de resolver alguns problemas, quando é alertado por Vewê sobre a invasão: o guerrilheiro teria ouvido tiros e gritos de "apanha vivo" na base (PEPETELA, 2013a, p. 217). Ao chegarem ao local, porém, descobrem que o invasor era uma simples surucucu. Teoria assustara-se com a visão do animal, atirando nele, e o Comissário bradara: "apanhem os abrigos" (Ibidem, p. 217). Todos estão nervosos e brabos com o erro e com todo o esforço despendido por nada, quando o Comandante, na contramão do sentimento geral, desabafa:

Que querem que se faça? Agora, só nos resta rir. Quem não compreende, paciência, que não compreenda! Mas eu prefiro que tenha sido uma surucucu que o tuga a

invadir a Base. Esforço inútil? Vocês acham inútil? Mobilizámos mais de trinta homens em menos de uma hora, com civis no meio. Sabem o que isso significa? Se não sabem, não percebo por que estão aqui a dizer que lutam. Foi o mais extraordinário sinal de solidariedade coletiva que vi. E de espírito combativo (PEPETELA, 2013a, p. 218).

A serpente, o mais terrestre dos animais, constitui-se, inicialmente, como uma importante representação da temporalidade, do mal subterrâneo e do mal moral (BACHELARD, 2003), assim como do próprio feminino (JUNG, 2012) – que, como vimos ao comentar sobre Ondina, é conectado à disputa e à discórdia entre os homens no romance. Por ser um animal que vive na terra, mas que pode subir à superfície, ele é capaz de trazer a morte para o mundo dos vivos (DURAND, 2002), além de poder levar os indivíduos ao óbito com seu veneno. Essa primeira interpretação do simbolismo do ofídio conecta-se à visão dos guerrilheiros sobre o ocorrido: nada mais do que confusão e perda irreparável do precioso tempo de suas vidas advieram da situação.

Porém, essa não é a única forma de enxergar a surucucu, nem no romance, nem no imaginário humano de forma geral: ela carrega a morte por seu caráter subterrâneo, mas também a vida e a renovação, a transformação constante, devido à sua muda de pele (JUNG, 2012); mata com seu veneno, mas é a partir dessa mesma substância que se produz o antídoto capaz de curar; não apenas cura, mas também pode assegurar a fertilidade, como acreditam, por exemplo, os hindus (DURAND, 2002). Sobre isso Durand esclarece: "a serpente tem, assim, um lugar simbolicamente positivo no mito do herói vencedor da morte. Ela é não apenas obstáculo, enigma, mas sim o obstáculo que o destino deve ultrapassar, o enigma que o destino deve resolver" (Ibidem, p. 320) – e é justamente o herói de *Mayombe*, Sem Medo, que reconhece como a invasão da surucucu é um acontecimento positivo para a luta. Se eles gastaram tempo e forças preciosos demais em uma missão sem necessidade alguma, o episódio da serpente também dá vida ao movimento. Depois dos elogios do Comandante à postura dos guerrilheiros durante o suposto perigo, todos sentem o moral elevado, assim como as dúvidas em relação à capacidade e ao valor de Sem Medo desvanecem. A surucucu, com seu dom fertilizante, ainda consegue multiplicar o número de homens na base, pois muitos dos que haviam se voluntariado para expulsar os portugueses manifestam o desejo de permanecer com os companheiros no Mayombe, a fim de lutar mais ativamente pela independência de Angola. Jung (2013b) ainda coloca a serpente como a imagem do inconsciente e nós podemos pensar que, inconscientemente, os guerrilheiros, desunidos pelos conflitos tribais e pelas desconfianças em relação aos seus superiores, necessitavam de algum

acontecimento que lhes fizessem sentir como parte de um movimento importante, unido, forte, capaz – e foi isso o que o engano em relação à cobra fez pelos combatentes desiludidos na floresta: encheu-os de esperança.

Portanto, também na narrativa de *Pepetela* é a serpente o enigma a ser desvendado e o destino a ser ultrapassado: com ela, Sem Medo compreende que a perda do tempo, a sua passagem, e a morte, não são necessariamente maléficas, mostrando-se, em muitas situações, como aprendizagens, como pequenos contratempos necessários para uma conquista maior – e, por isso, seus temores relacionados ao fim de sua vida não se concretizam quando esse momento chega. Ele já havia entendido que ela era algo muito pequeno e insignificante dentro da grande luta levada a cabo pelos angolanos. A cobra ainda se assemelha ao *Mayombe*, pois esses dois elementos, caracterizados como obstáculos forçando a ação do homem, ajudam-no a aceitar a finitude: Sem Medo morre, mas vira gérmen da floresta; a *surucucu* dá lições sobre a temporalidade.

Se Sem Medo, o herói que combatia a temporalidade nefasta, consegue aceitar sua própria falibilidade e precariedade, Ludo também enfrenta seu maior medo, o céu, e passa por um processo de aceitação e de incorporação do contrário em sua personalidade. Esse movimento é desencadeado por um menino, Sabalu, imbuído dos dois aspectos mais atemorizantes para a portuguesa: em primeiro lugar, ele chega até a mulher como que voando, pelo ar, como se fosse um anjo, já que não havia mais uma porta por onde se pudesse acessar o apartamento; depois, ele é africano, faz parte desse povo perigosamente alegre, que vive embaixo de um céu estranhamente colorido. Aliás, é como se Ludo antecipasse a aparição do garoto, quando adquire a mania de repetir sempre as mesmas palavras, "vocábulo bons, que se desfaziam como chocolate no céu da boca e lhe traziam à memória imagens felizes" (AGUALUSA, 2012a, p. 62): "Gorjeio. Pipilar. Revoada. Asa. Adejar" (Ibidem, p. 62). A insistência na entonação de tais termos – que, a princípio, deveriam lhe causar asco por conta do seu enorme temor do céu – é quase um mantra, palavras mágicas para chamar o auxílio que vem da dimensão celeste.

Tal recitação ainda ganha significado especial quando relacionamos a aproximação de Ludo com a cultura africana, desencadeada pelo encontro com Sabalu e a importância da palavra falada para a África. Conforme já foi discutido no capítulo anterior, Laura Padilha (2002) explica que, nesse continente, falar não é um ato gratuito, mas uma forma de poder. Também é um mecanismo de memorização e de transmissão de conhecimentos através de

gerações e, nesse sentido, a repetição (como a repetição dos termos por Ludo) é essencial. Assim, além de Ludo aproximar-se do elemento aéreo, ela ainda chega mais perto da cultura africana, mesmo que de forma inconsciente, a partir da força da oralidade para transformar o mundo ao seu redor; para trazer para perto o que lhe fazia falta; para retomar conhecimentos esquecidos, deixados de lado, tais como o de uma forma de viver menos combativa e mais acolhedora.

Sabalu é um menino que chega a Luanda depois de perder a mãe e que passa a viver na rua. Ele é instigado por seu cruel companheiro, Baiacu, a utilizar um andaime, colocado no Prédio dos Invejados para a reforma do imóvel, com o intuito de entrar no apartamento de Ludo e de roubar o que descobrisse de valioso. Portanto, aqui já encontramos uma primeira inversão: aquele que pretendia fazer mal à mulher acaba por se tornar o seu salvador. Ele realmente leva os talheres de prata, sem uso algum para alguém vivendo isolado do resto do mundo e quase sem comida, mas deixa um pão em cima da mesa, bem muito mais precioso na situação de Ludo. Ao enxergar e, mais importante ainda, ao cheirar o alimento a que ela não teve mais acesso desde o dia em que ergueu a parede no lugar de sua porta, a portuguesa chora e começa a fantasiar sobre a identidade da pessoa que havia lhe trazido a comida, assim como a forma pela qual ela conseguiu o feito:

Talvez alguém o tivesse lançado pela janela. Imaginou um jovem de ombros largos atirando um pão para o céu. O pão desenhando uma curva lenta até cair na sua mesa. A pessoa em causa poderia ter atirado o pão para o céu, a partir da lagoa, agora quase seca, como parte de algum misterioso ritual destinado a atrair as chuvas. Um quimbandeiro, campeão de lançamento de pães, pois a distância era considerável. Nessa noite adormeceu cedo. Sonhou que um anjo vinha visitá-la (AGUALUSA, 2012a, p. 98).

É do céu, portanto, que chega ajuda para Ludo – e, ainda por cima, carregada por um anjo, um "bichinho muito filho da puta" (Idem, 2009a, p. 113), como se chegou à conclusão anteriormente. Aqui, porém, esses seres alados voltam a ser impregnados da sua valorização positiva mais usual e, de acordo com Jung (2013b), tais figuras são a personificação dos transmissores dos conteúdos inconscientes que sobem à consciência. Assim como o seu sonho com as pessoas morando no subterrâneo mostrava a preocupação com os africanos não manifestada conscientemente, Sabalu chega para satisfazer uma necessidade de contato humano e de vida que a portuguesa, durante anos e anos trancafiada no apartamento, quis negar e abafar com todas as forças. A criança é o anjo de Ludo, aquele que vem para permitir que a mulher deixe um pouco a vigília, a consciência e a tensão constantes para manter os terrores afastados, a fim de descansar um pouco – e isso mesmo que o seu ex-companheiro

das ruas, Baiacu, afirme: "Não vejo as suas asas, Sabalu. Não tem asas, não é anjo" (AGUALUSA, 2012a, p. 127). Ele pode não ter atirado o pão para os céus, mas galga os andaimes e, para Ludo, sem noção alguma do que acontecia fora de seu apartamento, parece ter chegado voando.

Além disso, por ser uma figura relacionada ao alto e à ascensão, o anjo deveria pertencer ao domínio do Regime Diurno da Imagem. Isso não é o que acontece com o anjo Sabalu, personagem que se encaixa muito mais no Regime Noturno. Ele, primeiramente, não é um homem, imbuído de força física e de virilidade; Baiacu chega a chamá-lo de fraco por não ter coragem de fazer mal aos outros e a dizer que, dessa forma, Sabalu nunca seria rei. O personagem, porém, é uma criança cheia da força do sentimento: ele carrega a potência do pequeno, própria do Regime Noturno, e é capaz, devido ao seu reduzido tamanho, de "penetrar e entender o reverso das coisas" (DURAND, 2002, p. 212) – como ele acaba por compreender Ludo melhor do que ninguém. Além disso, Jung ressalta o fato de a imagem da criança ser de extrema importância, pois antecipa e prepara uma mudança que ocorrerá no futuro – ela é um "propiciador de completude" (JUNG, 2014a, p. 166).

Porém, para que o processo de transformação de Ludo fosse completo, uma queda quase mortal, como indica o título do capítulo no qual esse fato é narrado, apresenta-se como necessária. Durand (2002) explica que, no Regime Noturno, ocorre um processo chamado redobramento, que trabalha com a dupla negação: um ato negativo acaba com o efeito de uma primeira negatividade, como no caso do ladrão roubado ou do enganador enganado. É como se uma primeira negatividade fosse necessária para que, apenas depois disso, pudesse surgir algo de positivo – é forçoso cair, como Ludo cai por estar quase cega, fraturando o fêmur, para depois subir: Sabalu compadece-se com o estado da mulher, compra remédios para ela e acompanha a sua convalescência. Ludo caiu e quase morreu, portanto, para sair de seu estado anterior de uma vida nula, de uma enterrada viva. Talvez, se esse evento trágico não tivesse acontecido, se Ludo não tivesse se aproximado tanto da morte, o menino não tivesse permanecido para ajudá-la.

O garoto também vem trazer paz para Ludo, vem ajudá-la a se reconciliar com o mundo e com a África, vem protegê-la e livrá-la do conflito constante com os elementos que ela julga serem terrificantes, como o céu e o mundo exterior:

Do outro lado dessa parede fica o mundo.
Posso partir a parede?
Podes, mas eu tenho medo. Tenho muito medo.
Não tenhas medo, avó. Eu te protejo (AGUALUSA, 2012a, p. 104).

Ele traz comida para a senhora, enquanto ela o ensina a ler e escuta-o decifrando seus livros em voz alta, com os quais ela não entrava em contato há muito por estar quase cega. A mulher também confessa a Sabalu o assassinato cometido tantos anos atrás, fonte de enorme receio e terror, e o garoto lhe conforta: "Foi há muito tempo, avó. Nem ele se lembra mais disso" (AGUALUSA, 2012a, p. 121). Aqui, portanto, o elemento aéreo surge mais uma vez relacionado ao esquecimento – esse esquecimento, porém, é positivo, pois Ludo precisa deixar de permitir que as memórias ruins assombrem seus dias e que as lembranças do passado acabem com a vida de seu presente. Em *A vida no céu*, outro livro de Agualusa, a definição de voar esclarece a necessidade de não recordar certas coisas pesadas demais: tal ação seria um "esforço de desmemória que consiste em extrair da mente todo o peso do real" (Idem, 2015a, p. 53). Se para Ludo o céu era capaz de a esmagar, isso ocorria também porque seu passado era muito pesado; Sabalu, ao contrário, trouxe leveza ao tirar a importância compressor dos erros de anos atrás.

Entretanto, a mais importante conquista de Ludo com a aparição de Sabalu foi sua transformação em avó, já que não lhe permitiram ser mãe. Ela havia ficado grávida do homem que lhe estuprara. Contudo, seus pais, logo após o nascimento, retiraram a criança de seus braços. O garoto lhe restitui a maternidade perdida, o que fica claro quando ele questiona: "Como posso ser criança longe das mãos da minha mãe?" (Idem, 2012a, p. 122). A resposta de Ludo é a seguinte: "Eu dou-te as minhas" (Ibidem, p. 121). O narrador continua: "Ludo não abraçava ninguém havia muito tempo. Perdera um pouco a prática. Sabalu teve de lhe erguer os braços. Foi ele mesmo fazendo ninho no colo da velha senhora" (Ibidem, p. 121) – e aqui o termo ninho é importante pela sua relação com a maternidade, com a estreada e ainda desajeitada maternidade de Ludo.

A reconciliação de Ludo, portanto, não é apenas com o mundo, mas com o seu próprio passado e com os fantasmas que ela tanto quis combater – o conflito transforma-se, assim, em aceitação. Dessa forma, quando sua filha, ajudada pelo investigador de desaparecimentos, Daniel Benchimol, finalmente reencontra a mãe e lhe convida a voltar para Portugal, sua terra natal, a senhora sentencia: "Filha, esta é a minha terra. Já não me resta outra [...]. Tenho visto crescer aquela árvore. Ela viu-me envelhecer a mim. Conversamos muito" (Ibidem, p. 154). Depois, Ludo ainda conclui:

A minha família é esse menino, a mulemba lá fora, o fantasma de um cão. Vejo cada vez pior. Um oftalmologista, amigo do meu vizinho, esteve aqui em casa, a

observar-me. Disse-me que nunca perderei a vista por completo. Resta-me a visão periférica. Hei de sempre distinguir a luz, e a luz neste país é uma festa. Em todo o caso, não pretendo mais: A luz, Sabalu a ler para mim e a alegria de uma romã todos os dias (AGUALUSA, 2012a, p. 154).

Tudo o que antes lhe causava medo por se identificar com a morte agora é motivo para alegria e para identificação, pertencimento: os africanos; os elementos da natureza tão diferentes e desconhecidos; a mulemba, também conhecida como figueira africana; até mesmo a luz que, segundo ela, não poderia surgir em um céu saudável. A natureza, sempre sentida como hostil pelos colonialistas de uma forma geral e vista por eles como "mato", como algo de pejorativo e de incompreensível, transforma-se em reconfortadora e aliada. Inclusive a sua cegueira aponta para essa transição da personagem Ludo do Regime Diurno para o Regime Noturno da Imagem: como o primeiro é caracterizado pela vigilância constante, a visão consiste em um sentido privilegiado. Aqui, os olhos devem ser mantidos permanentemente abertos a fim de que todos os perigos sejam identificados com antecipação, para que a morte não se aproxime nunca. Depois da chegada de Sabalu e da sua promessa de proteger a senhora, a Ludo é dado o direito de uma trégua, que leva à reconciliação – e essa trégua é concretizada pela falta de visão da portuguesa, pela sua incapacidade de enxergar as coisas nitidamente, apesar de ainda ser capaz de perceber a luz, o que realmente importa para ela afinal.

Além disso, a cegueira é mais um símbolo do processo de se voltar para dentro, para o inconsciente, por que passa Ludo. Como lembra Durand (2002), desde Édipo, nossa parte mais profunda da mente identifica-se com a falta de visão. Também poderíamos resgatar a figura de Tirésias, personagem grego que, por ser cego, devido ao castigo de Hera, a esposa de Zeus, é agraciado pelo principal deus do panteão grego com uma visão mais profunda, com o dom da profecia. Assim como Tirésias, Ludo, ao não conseguir mais distinguir o exterior, passa a compreender melhor seu interior, como fica claro na carta que ela escreve para quem ela havia sido no passado:

Ludo, querida: sou feliz agora.
 Cega, vejo melhor do que tu. Choro pela tua cegueira, pela tua infinita estupidez.
 Teria sido tão fácil abrires a porta, tão fácil saíres para a rua e abraçares a vida.
 Vejo-te a espreitar pelas janelas, aterrorizada, como uma criança que se debruça sobre a cama, na expectativa de monstros.
 Monstros, mostra-me os monstros: essas pessoas na rua.
 A minha gente.
 Lamento tanto o tanto que perdeste.
 Lamento tanto.
 Mas não é idêntica a ti a infeliz humanidade? (AGUALUSA, 2012a, p. 169-170)

Ludo deixa de fugir da morte que poderia estar presente no excesso de vida e que ela tanto temia. Ela passa não só a sair na rua, como também a interagir com todos, com as quitadeiras que a cumprimentam como parentes próximas e com as crianças que brincam com ela. Ela questiona-se sobre o motivo da aproximação dos pequenos: "não sei se por ser muito velha, se por eu ser tão criança quanto elas" (AGUALUSA, 2012a, p. 167). Ou seja: o tempo antes sentido por Ludo como linear, com um nascimento seguido por crescimento, envelhecimento e morte, dá lugar a um tempo cíclico, no qual a idade avançada pode vir seguida de uma nova infância. A fatalidade e a inevitabilidade são substituídas pela esperança, pela circularidade tranquila, por uma forma mais tipicamente africana de sentir o tempo, pois agora há a possibilidade da transformação de Ludo em ancestral: subvertendo a tradição – mas, ao mesmo tempo, resgatando-a –, Ludo, uma portuguesa branca, não teme mais a morte depois que garante a sua hereditariedade a partir dos encontros com a filha biológica e com o filho de coração, Sabalu; transforma-se, além disso, em referência para a comunidade, desde as crianças pequenas, cumprindo alguns dos requisitos mais importantes para essa última transformação.

Depois, mais uma vez em um sonho, em seu inconsciente, Ludo também faz as pazes com esse tempo considerado perdido por ela, ao se ver ainda menina com Sabalu em uma praia – e Jung (2013c), explicando a importância dos sonhos, esclarece também a relevância dos momentos de não vigília da protagonista de *Teoria geral do esquecimento*: em cada um de nós existe um outro de quem não tomamos conhecimento e que fala conosco através de sonhos, podendo nos dar a solução para problemas difíceis desconhecidos para o consciente. São dois sonhos, portanto, aquele sobre as pessoas vivendo no subsolo de Luanda e este em que ela se enxerga criança, que possibilitam a Ludo o contato com esse seu eu desconhecido e sua conseqüente transformação.

No sonho, então, a portuguesa e Sabalu olhavam o mar e "o riso dos dois sacudia o ar, como um fulgor de aves na manhã dormente" (AGUALUSA, 2012a, p. 171). Sabalu diz para a mulher: "Nasceu o dia, Ludo. Vamos" (Ibidem, p. 171). Assim, os dois avançam "[...] em direção à luz, rindo e conversando, como quem entra num barco" (Ibidem, p. 171). O percurso do sol, como já falamos, representa para o ser humano a possibilidade de renascimento e também o começo da vida (ELIADE, 2010b). O astro ainda é considerado como a fonte da vida e como a totalidade a que se pode chegar no fim (JUNG, 2012) – totalidade que Ludo alcança, pois ela é uma senhora, mas, ao mesmo tempo, uma criança; transforma-se em mãe e

avó ao mesmo tempo; é portuguesa, mas também é africana. Portanto, o destaque, no sonho final da mulher, para o fato de ser o início do dia é importante para ressaltar a renovação de Ludo.

Ademais, a narração indica que os dois companheiros dirigem-se para a luz como quem entra em um barco e a simbologia dessa embarcação aquática, de acordo com Bachelard (2002), desde muito tempo, esteve inevitavelmente impregnada das exalações e miasmas da morte. Levando em consideração mitos que tem como exemplar mais famoso o do barqueiro Caronte, responsável por levar os mortos ao seu último destino, percebe-se que uma possibilidade de caminho para se chegar ao mundo dos mortos, ao avesso do mundo dos vivos, é através das águas, em cima de um flutuante veículo. Isso transforma a morte em uma viagem, em algo não tão definitivo: toda viagem pode ter uma ida e uma volta. Dessa forma, o fato de ser em um barco que a velha Ludo transformada em criança entra parece justificar-se, porque, em seu sonho, em seu inconsciente, ela aceitou a morte não como um fim definitivo, mas como mais uma mudança, uma transformação em seu percurso – a morte conforme a tradição africana a concebe.

Ainda podemos pensar nessa incorporação de um pouco da África na personalidade de Ludo em relação aos seus anos de isolamento. Albert Memi (1967) e Amílcar Cabral (1976) falam sobre como os colonizados permaneceram fora da história durante os séculos de domínio colonial, visto que eles não possuíam autonomia sobre o seu presente e sobre o seu futuro, seu destino – a eles não era permitido autogovernar-se. Assim, Memi afirma que restara ao colonizado viver fora do tempo (MEMI, 1976). Relacionando essa constatação com as teorias do imaginário, é possível dizer que os colonizadores, ao combater os colonizados associados a monstros, aos terrores da temporalidade maléfica, tiveram êxito quando conseguiram tirar esses povos do tempo, ao dominá-los e ao taxá-los de "não prometeicos", de incapazes de produzir história (DIAGNE, in: SOW et al, 1977, p. 152). Assim, quando Ludo permanece mais de três décadas isolada e igualmente fora da história, ela aproxima-se, mesmo que de forma não proposital, à trajetória dos africanos. Claro que as situações não se equiparam: o tempo, que, para Ludo, é de décadas e para os africanos, de séculos, é diferente; Ludo se autoencarcera, enquanto os africanos são forçados a isso; a violência ainda é incomparável nas duas situações. Contudo, existe a possibilidade de empatia e talvez tenha sido também essa situação de isolamento, inicialmente negativa, que possibilitou a compreensão do outro para Ludo.

Se é do céu, com Sabalu, que chega a esperança e, conseqüentemente, todas as transformações na vida de Ludo, também vem do domínio celeste a ajuda que modifica positivamente a vida de outros personagens da trama – e essa ajuda concretiza-se na forma de um pombo chamado Amor. Propriedade de Maria Clara, quando ela e Monte se conheceram e se apaixonaram, ainda durante a Guerra de Libertação, o animal fazia parte da criação de pombos-correios do pai da moça. Sua história identifica-se com a jornada do herói, conforme o esquema de Joseph Campbell (2007). Primeiro, o pai deseja sacrificar a ave por ser muito pequena e, depois, por ser grande e gorda demais; Maria Clara, por outro lado, sempre confiou na capacidade de Amor e evitou sua morte, sendo recompensada em sua fé com as inúmeras vitórias do pombo em provas de velocidade. Como o herói, usualmente identificado com o irmão mais novo ou mais fraco, mas com uma força interna desconhecida e revelada ao longo da narrativa, ao surgirem inúmeros desafios e provas (CAMPBELL, 2007), o pombo de fracasso certo transforma-se em campeão. É por meio dele que a jovem tenta enviar um bilhete para o amado, uma vez que seu pai, um português orgulhoso de sua pátria e das colônias, não permitiria nunca o envolvimento da filha com um africano militante do MPLA. Amor, porém, nunca chega ao seu destino – é no terraço de Ludo que ele pousa, atraído pelo brilho dos diamantes, escondidos por Orlando no apartamento e usados pela mulher para caçar aves a fim de se alimentar. Mesmo o bicho tendo engolido uma ou duas de suas pedras, a mulher solta-o, comovida com o bilhete carregado por ele: "Amanhã. Seis horas, lugar habitual. Muito cuidado. Amo-te" (AGUALUSA, 2012a, p. 38). Ao poupar Amor, Ludo salva a vida de um africano, acusado de se opor ao regime e perseguido pelo MPLA desde o fatídico 27 de maio de 1977 – Pequeno Soba.

Recém fugido da cadeia, Pequeno Soba passou a morar na rua e a se fingir de louco. E, quando ele já estava tão magro que qualquer brisa o levava, a salvação vem do céu: "um pombo veio descendo, iluminado, a brancura dele aclarando tudo em redor. Eu pensei, é o Espírito Santo" (Ibidem, p. 55) – e a pomba, como mostra Jung (2012), realmente já serviu muitas vezes na alquimia como representação do Espírito Santo, devido ao seu caráter volátil, o que corrobora o aspecto de quase milagre do ocorrido. Ele afirma: "No meu desentendimento acreditei que fora Deus a dar-me as pedras. Achei até que fora Deus quem escrevera a mensagem para mim" (AGUALUSA, 2012a, p. 55).

Depois de muitas reviravoltas em sua vida, outra prisão, mais torturas, Pequeno Soba consegue vender os diamantes e abre uma empresa de entrega de encomendas chamada

Pombo-Correio, ficando rico. Com sua fortuna, ajuda muitos amigos e conhecidos, como Papy Bolingô e a própria Ludo. Ele ainda abre um negócio de comercialização de artesanato, "movido mais por espírito de solidariedade do que a pensar no lucro" (AGUALUSA, 2012a, p. 147): os artesãos, auxiliados por ele, enterravam máscaras, na época das chuvas, para fazê-las parecer antigas, quase como num processo alquímico de construção de um rosto para o país.

Dessa forma, não é um militante do MPLA, mas um perseguido do partido, o personagem que mais se aproxima do herói da trama, do bom moço que pratica ações pensando nos outros, que ajuda seus compatriotas angolanos e que inclusive colabora para a construção da identidade da nova nação com o incentivo aos artesãos locais. Nesse sentido, seu nome também é interessante: Soba é o termo utilizado para designar as autoridades tradicionais em Angola – mas ele não é um soba comum, mas um pequeno soba, o que o aproxima da figura de Sabalu e da potência do pequeno e mostra que não são os heróis luminosos do Regime Diurno os destaques da narrativa de Agualusa.

Ainda em relação à potência do pequeno, é interessante notar o quanto, no início da narrativa, Pequeno Soba padece: primeiro, sabemos que ele lutou pela independência dentro do MPLA e provavelmente sofreu de todos os problemas enfrentados por aqueles que ousavam ir contra um regime estabelecido há séculos – como vimos em *Mayombe*. Contudo, depois da independência, ele segue tendo problemas e problemas talvez mais graves do que os encarados na primeira situação: por possuir "mais alento do que talento para as tramas políticas" (AGUALUSA, 2012a, p. 54), um pouco após a independência, foi novamente preso, mas dessa vez pelos seus próprios companheiros de luta.

Além disso, o personagem só é capaz de ajudar os outros, porque uma portuguesa, alguém que teoricamente estava ao lado dos inimigos, decide não matar um pombo que havia comido seus diamantes e que consistia em uma ótima refeição em tempos de muita fome. Monte, por outro lado, apesar de seus remorsos, não deixa de ser um matador e torturador a mando do partido que prometera salvar Angola. Em *Teoria geral do esquecimento*, portanto, as linhas separando os bons dos maus, o lado correto e o lado errado, os mocinhos dos vilões, são muito mais tênues e essas relações, muito mais complexas – isso porque, em 2012, ano de publicação do romance, tantos anos após a guerra e a independência, já é possível um distanciamento maior dos acontecimentos que permite uma análise diferente, menos comprometida com causas.

Contudo, a inversão não fica apenas nas identidades baralhadas dos bons e dos maus, mas também pode ser observada no medo de Ludo e no que esse medo transformou-se. Se a mulher temia o céu, seu caráter de verticalização e de heroicização capaz de vencer a finitude, é a partir desse elemento que ela concede a vida a alguém que já estava condenado à morte – assim sendo, mesmo cheia de pavor, ela utiliza-se da matéria ascensional e também ela vira uma heroína, mesmo tendo lutado com todas as suas forças para não ser. É uma mulher, portuguesa, aterrorizada, isolada, distante dos acontecimentos históricos, portanto, quem pratica um ato heroico no romance de Agualusa. Ludo – quase sem querer – utiliza-se das ferramentas e dos atributos do herói solar, celeste, mesmo ela não desejando identificar-se com esses seres – é como se a mulher estivesse experimentando novas formas de se relacionar com a vida e com a morte, em uma preparação para a mudança que vem a seguir com a chegada de Sabalu. Do medo absoluto ela passa a uma (pequena, simples, humilde) tentativa de ultrapassar a finitude para, depois, aceitar com alegria e tranquilidade o fim inevitável de tudo e de todos.

Seguindo com a análise do personagem Pequeno Soba, o narrador mostra ao leitor como a história do jovem, com sua natureza quase mítica, vira uma lenda em Luanda: "Dizem que um pássaro desceu do céu, pousou na sua mão e cuspiu dois diamantes" (AGUALUSA, 2012a, p. 149). Isso reafirma um caráter mítico do personagem e do ocorrido, que a forma como as pedras chegaram até ele e a crença do homem de que seria Deus a lhe enviar uma mensagem já haviam criado. O fato de sua salvação da morte social e da bastante próxima morte física ter chegado através do elemento aéreo, com uma pomba, um ser facilmente desanimalizado em favor de suas qualidades relacionadas à pureza e ao espírito (DURAND, 2002), aponta para uma realidade além da humana. Se a pomba, por seu voo, liga-se à pureza e à moral (BACHELARD, 2001), é como se Ludo tivesse resgatado Pequeno Soba da queda a que Monte e o MPLA haviam lhe condenado com as inúmeras prisões e intermináveis maus tratos. Também é como se o partido estivesse conectado com essa queda moral, enquanto os personagens dissidentes, contrários, identificam-se com a ética do levantar voo. E, como mostra Bachelard (2001), a libertação via imagens aéreas é uma conquista difícil e trabalhosa, como foi a de Pequeno Soba: depois de encontrar Amor com os diamantes, ele ainda é preso e precisa esconder as pedras dos guardas, é perseguido, resgatado, esconde-se no apartamento de Papy Bolingô, ao lado do de Ludo – enfim, passa por inúmeras vicissitudes até conseguir vender seu achado. Ademais, se na alquimia é o pássaro o símbolo que representa o

coroamento da obra de Deus, da sua criação (JUNG, 2012), podemos pensar que foi esse ser quem possibilitou a Pequeno Soba ficar rico e colaborar com o nascimento e com a afirmação, com a solidificação da nação angolana e de sua identidade.

Mais um fato que potencializa o caráter mítico da jornada de Pequeno Soba são suas recorrentes mortes e renascimentos ao longo da trama. Primeiro, em uma de suas prisões, um enfermeiro, Nasser Evangelista, compadece-se de sua situação e bota um plano para a fuga: assina o atestado de óbito de Pequeno Soba, leva-lhe para fora do edifício em um caixão e realiza um velório sem defunto. O homem, depois de seu enterro,

ganhou o hábito de visitar a campa, no aniversário da suposta morte, levando flores a si mesmo: Para mim é uma reflexão sobre a fragilidade da vida e um pequeno exercício de alteridade. Vou lá, e tento pensar em mim como num parente próximo. Sou, na verdade, um parente próximo de mim. Penso nos defeitos dele, nas qualidades dele, e se merece ou não as minhas lágrimas. Quase sempre choro um pouco (AGUALUSA, 2012a, p. 146).

Dessa forma, o personagem utiliza um recurso muito similar aos dos militantes do MPLA, a autocrítica, que é aproveitado por um dirigente do partido em *Mayombe*, André, para se livrar do peso das acusações contra ele – desvio de dinheiro da guerra para interesses próprios e envolvimento com Ondina, a noiva de João. Portanto, é um dissidente do movimento aquele que consegue lançar mão de um recurso próprio do MPLA, utilizado, inclusive, para fins escusos por alguns de seus membros.

Depois, a morte chega novamente para Pequeno Soba relacionada ao elemento aéreo, quando ele percebe que, apenas fingindo-se de louco, ele conseguiria passar despercebido daqueles que queriam lhe prender. Assim, ele passa a viver em um "[...] estado de quase invisibilidade social e semidemência, com a lucidez viajando como passageira clandestina" (AGUALUSA, 2012a, p. 54), sentindo-se como um fantasma, praticamente inexistente (Ibidem, p. 57). É por causa dos diamantes que o personagem consegue uma nova vida após sua morte – por causa, então, daqueles elementos que foram agentes de fenecimento para muitos angolanos quando sua posse estava nas mãos dos portugueses. Por isso é tão significativo o fato de ser uma portuguesa quem, mesmo sem saber, entrega as pedras para Pequeno Soba, quem devolve a riqueza dos africanos para os próprios: na construção de Angola, a contribuição de todos, independente da nacionalidade e da orientação política, deve contar como relevante. Ao contrário do que previa Memi (1967), o ex-colonizador, principalmente aquele que recusara o fato colonial na época anterior à independência, pode ter

sim um lugar na futura nação, como Ludo tem, mesmo que esse lugar não deva ser o de destaque.

Como mostra Mbembe (2014a), em um primeiro momento, a crítica anticolonial incorporou o discurso colonialista da separação radical e irredutível entre africanos e europeus. A diferença da crítica anticolonial para a colonial, por outro lado, é uma valorização positiva conferida à África, que antes era impensável, gerando um ato de subversão de extrema relevância. Depois de algumas décadas das independências dos países africanos, porém, já é possível tapar esse fosso construído entre os dois lados e se dar conta que "o Outro mais não é do que nós mesmos" (Ibidem, p. 95). Aqui, mais uma vez, não é possível pensar em totalidade: os europeus colonizaram e saquearam as terras africanas, mas nem todos eram vilões. Por outro lado, foram os africanos que precisaram lutar para retomar sua soberania, mas eles não são obrigados a fazer isso sozinhos.

Por conseguinte, mesmo que os minerais sejam causa e símbolo de morte, como visto anteriormente, eles também são não só o de vida, como o de regeneração, de germinação. Bachelard (2008a) fala sobre a fecundidade das minas: se cobrimos uma mina já esgotada com terra, um século depois a encontramos em pleno crescimento. Além disso, os alquimistas acreditavam que todos os minerais eram sementes e esse era o principal motivo para as suas incansáveis buscas pela fabricação de elixires baseados nesses elementos, como a Pedra Filosofal: eles seriam capazes de rejuvenescer o ser humano (Ibidem). Portanto, se antes os diamantes trouxeram o fim e o sofrimento para os angolanos, quando eles vão parar nas mãos de Pequeno Soba, seu dono por direito, um africano, acabam por ser revestidos da capacidade de regeneração desse mesmo povo. Essa pode ter sido a verdadeira nacionalização das minas desejada por Sem Medo e seus companheiros em *Mayombe*.

Se chegamos à conclusão, neste segundo subcapítulo, que os heróis, como Sem Medo, também podem aceitar sua morte com resignação e que as mulheres não são apenas símbolos do tempo terrível, mas também podem ajudar a ludibriá-lo, a transformação do jardim de Orlando em fonte de subsistência para Ludo pode resumir bem todas as transições trazidas e comentadas aqui. A fim de relaxar e de se acalmar depois de seus tensos dias de trabalho, o cunhado de Ludo criou para si quase um quintal em seu terraço, com direito a bananeiras – e esse capricho do homem foi essencial para a portuguesa trancada por anos no apartamento, sem outras formas de conseguir alimentos: "Vês? Orlando plantou as bananeiras para que produzissem lembranças. A nós vão matar-nos a fome" (AGUALUSA, 2012a, p. 34). O local

foi projetado por Orlando a fim de se parecer com a casa onde ele cresceu – o quintal, portanto, tinha a função de lembrar a sua origem africana para si mesmo, visto que frequentemente ela era olvidada. Tal esquecimento, entretanto, foi o que venceu no final: apesar de seus discursos acerca da necessidade de ficar em Angola para ajudar seus companheiros, Orlando estava, na verdade, planejando um golpe contra a sua nação.

Percebe-se, finalmente, que o quintal construído por um traidor da pátria configurou-se como o sustento de uma portuguesa, teoricamente também uma inimiga – porém, essa traidora em teoria, na prática, fez, em muitos momentos, mais para a construção de Angola do que, por exemplo, Monte, militante do MPLA. Nem sempre é possível separar a verdade da mentira.

O bom e o mau estão imbricados, o que leva ao reconhecimento da inutilidade de se combater incansável e ininterruptamente um inimigo que pode estar também dentro de nós, já que nós projetamos nossa sombra, o aspecto da nossa personalidade do qual não nos orgulhamos, no adversário (JUNG, 2014b) – e não só o inimigo, como a temporalidade e a morte também, pois a partir de nosso nascimento, a cada dia que passamos vivos, estamos mais perto da morte, como se ela fizesse parte da vida, concepção próxima à banto, que coloca a união vital como estrutura do universo: tudo está conectado, vida e morte, ser humano e cosmos (ALTUNA, 1985). Isso compreende, ao final de *Mayombe*, o Comissário Político, quando explica a crença de Sem Medo sobre a fronteira entre o falso e o verdadeiro ser um caminho de areia no deserto: "Por isso se ria dos que diziam que era um trilho cortando, nítido, o verde do Mayombe. Hoje sei que não há trilhos amarelos no meio do verde" (PEPETELA, 2013a, p. 248). Morte e vida, bom e mau, certo e errado: todos esses aspectos estão, na verdade, amalgamados, misturados ao verde da densa floresta.

4 ONDE ESTAMOS

"Você ficará até passar a confusão.
Pode levar muito tempo até a confusão passar.
Vai passar, camarada. A maldade também precisa descansar." (AGUALUSA, 2012a, p. 59)

Em 1975, com o fim da Guerra de Libertação, um novo capítulo da história do país, o que narra Angola independente, começa a ser escrito e continua sendo produzido até os dias de hoje. A fim de analisar o momento presente de independência dessa nação, em oposição ao seu passado colonial e à forma como a literatura o constrói, foram selecionados romances que retratam duas de suas fases: *Mãe, materno mar*, de Boaventura Cardoso, e *Os transparentes*, de Ondjaki.

Primeiro, *Mãe, materno mar*, obra publicada em 2001, um ano antes do fim da Guerra Civil, portanto, relata uma viagem de trem partindo de Malange, no interior do país, com destino à capital Luanda. Com 375 km separando as duas cidades, o percurso através dos Caminhos de Ferro do país deveria durar em torno de cinco ou seis horas. Inúmeros acidentes, ocorrências não esperadas e sabotagens, contudo, aumentam a duração de tal jornada de poucas horas para mais de uma década – os passageiros esperam inacreditáveis 15 anos para chegarem ao ponto final da viagem. Assim, o leitor acompanha, além do (lento) andamento do trem, também o prosseguimento da vida dos personagens-passageiros: Manecas; a mulher gorda; o homem do fato preto; a noiva, seus pais e sua madrinha, que viajam prontos para o casamento a ser realizado no mesmo dia da partida; o disco-jockey; Ti Lucas, os inúmeros pastores e profetas com suas novas Igrejas e religiões.

Permeada por acontecimentos que parecem fantásticos, como avarias no comboio que não são resolvidas de forma alguma, mulheres raptadas pelo fogo e assombrações, é difícil situar o ano preciso em que a longuíssima viagem inicia. Alguns indícios, porém, ajudam o leitor a estabelecer o período da história de Angola no qual a narrativa se enquadra. Um dos personagens, o pai da noiva, assim como alguns pastores a bordo do trem, possuem inúmeras empresas, o que aponta uma proximidade com a fase de abertura do mercado no país, movimento iniciado nos anos 1990. Ao mesmo tempo, porém, depois de uma manifestação de um homem do partido, o povo grita: "abaixo os comunistas!" (CARDOSO, 2001, p. 53). Por conseguinte, essa ideologia ainda estava, pelo menos, na mente das pessoas. Além disso, a proliferação das igrejas evangélicas, tema abordado no romance a partir das figuras dos pastores e profetas, dá-se a partir dos anos 1980 (SOROMENHO, in: CARDOSO, 2001). A

Guerra Civil também é mencionada. Assim, é possível estimar que a narrativa se passe no pós-independência, mas ainda no século XX.

Já *Os transparentes*, de 2013, retrata um momento posterior da história de Angola independente – o século XXI. Tendo como local privilegiado da narrativa um prédio localizado no bairro da Maianga, em Luanda, com uma piscina de "águas permanentes" (ONDJAKI, 2013, p. 87) no lugar do primeiro andar, a obra apresenta o cotidiano dos luandenses, com obras intermináveis, buracos nunca tapados, calor e muita criatividade por parte da população para superar tais incômodos. Odonato, um dos moradores do prédio e protagonista da história, perde o emprego e, desesperado por não encontrar uma ocupação e por não ter dinheiro para comprar comida para a família, decide deixar de comer. Como consequência da falta de alimentação, ao invés de ficar magro, como era de se esperar, o homem começa a se tornar transparente. Assim como Odonato, vivem na construção Paizinho, NgaNelucha e Edu, Xilisbaba, AvóKunjikise e Amarelinha, MariaComForça e JoãoDevagar. Outros personagens, porém, surgem na trama: o Carteiro, o VendedorDeConchas e o Cego, o Ministro e seu Assessor. O romance, todo escrito com letras minúsculas, retrata o cotidiano de pessoas igualmente minúsculas, tão minúsculas que não são enxergadas por quem está no alto por ter poder e dinheiro – ou tornadas minúsculas por essas pessoas situadas no outro extremo da pirâmide social, como a narrativa tenta mostrar.

Além da pobreza, a corrupção, a ganância dos políticos, assim como o descaso dos mesmos em relação à população, são temas recorrentes na narrativa de Ondjaki. Três grandes assuntos destacam-se ao lado do tema da translucidez de Odonato: o projeto para iniciar a escavação de Luanda a fim de se encontrar petróleo; o processo de privatização da água da cidade e um eclipse, sendo que Angola constitui-se em um lugar ideal para a observação do fenômeno.

Com esses romances, abrangem-se dois períodos da história de Angola no pós-independência: primeiro, o século XX, momento de transição de uma economia planificada para outra de mercado e de intensos combates por conta da Guerra Civil; depois, o século XXI, já com a guerra finalmente terminada.

4.1 SOBRE A MORTE COMO FIM

"Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. [...] Aqui, o céu se tornara impossível. E os viventes se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem de morte." (COUTO, 2007, p. 9)

Se os dois romances trabalham com um novo período da história de Angola, as narrativas primeiramente anunciam o fim de um velho tempo – e, se com esse velho tempo, o colonialismo e a dominação portuguesa encontram um fim, também alguns aspectos considerados positivos pelos personagens, que existiam no passado, deixam de existir no presente. Odonato, de *Os transparentes*, por exemplo, ao caminhar pelas ruas de Luanda, entristece-se com a correria das pessoas com quem cruza e com a falta de atenção dada ao próximo. Ele questiona:

o que é afinal um lugar cheio de gente humana que se preocupa tão pouco com o outro?, o que é um lugar cheio de carros com gente solitária buscando atropelar o tempo e maltratar os outros para chegar a casa e cumprimentar apenas a sua própria solidão?, o que é um lugar cheio de bulício e de festividades e de enterros com tanta comida, se já ninguém pode tocar à porta de outrem para pedir um copo de água ou inventar uma pausa sob a sombra fresca de uma figueira? (ONDJAKI, 2013, p. 170)

No excerto, surge o tempo e, com ele, a pressa, própria do mundo ocidental, como ressalta o historiador Bwenba Bong (in: DIOP & DIENG, 2008): ele coloca, de um lado, a máxima do "tempo é dinheiro" e, de outro, uma concepção de tempo que seria comum na África tradicional e sentiria essa agitação como uma contrariedade. Por isso, por essa imensa afobação sem sentido algum, e por essa falta de contato entre as pessoas e das pessoas com sua terra e com sua cultura, Odonato caracteriza a cidade como um "deserto" (ONDJAKI, 2013, p. 170). Também em *Mãe, materno mar*, a secura está relacionada com essa falta de atenção em relação a um saber anterior à chegada do capitalismo e da modernidade à África. Por muito tempo, não chove no local onde o trem havia parado e Ti Lucas sugere que apenas mulheres férteis poderiam lavrar a terra. Ninguém leva o cego a sério e, além disso, muitas mulheres sentem-se ofendidas. Depois de um tempo, com muita relutância e apenas porque a situação era desesperadora, os passageiros decidem seguir os preceitos tradicionais enunciados por Ti Lucas, que se mostram acertados: a chuva começa a cair com abundância, transformando o cenário de secura e de fome.

Tal debate acerca da ambivalência entre modernidade e tradição não é discutido apenas nos romances aqui estudados, mas é de suma importância para o continente africano como um todo, como ressalta Appiah (1997). Já Ki-Zerbo (2009) explica que, na medida em que se procura jogar a África no mundo do mercado, sem um desenvolvimento gradual ou sem preparativos, perde-se toda a tradição, cultura e civilização africanas. Como o continente não conhecia o princípio do "tudo é mercado", arrastá-lo para essa economia diferente seria como um "suicídio planejado" (KI-ZERBO, 2009, p. 33). Na contramão desse processo,

Fonseca (2008) mostra como a literatura angolana exalta, frequentemente, o passado, que já era desvalorizado desde o colonialismo e parece não ter tido melhor sorte nos tempos atuais, como apontam os romances de Ondjaki e de Cardoso, apesar da enorme vontade mostrada por Ti Lucas e por Odonato de transformar essa situação.

Os lamentos de Odonato ainda são comuns a outros personagens da trama de *Os transparentes*, como o Carteiro, que reclama de nunca receber a oferta de um copo de água dos destinatários das cartas que ele entrega: "alguns até se negam de dar água num Carteiro a suar de cansaço. você já viu isso? *antigamente* diziam que era pecado negar água, uma pessoa de andar na rua, parava em qualquer quintal, batia as palmas, podia pedir água" (ONDJAKI, 2013, p. 73, 74, grifo meu). Depois, é o narrador quem lamenta as mudanças ocorridas, quando relembra um tempo em que "[...] ainda se podia pedir boleia na rua ou um copo de água fresca à porta de algum quintal desconhecido, no tempo em que os carnavais eram dançados sob o sorriso das gentes e o bailar dos corpos" (Ibidem, p. 239).

A diferença entre o antigamente fértil de respeito e de solidariedade e a seca da atualidade é marcada. De um lado, surge um momento presente representado pela secura, pela falta de água, pelo deserto; de outro, uma época na qual as águas eram abundantes, mesmo com a Guerra de Libertação e com a Guerra Civil. Conforme aponta Chevalier (1986), o deserto é um símbolo recorrente, podendo apresentar dois sentidos distintos, mas não excludentes: o primeiro, de esterilidade, de vida sem Deus, sem espiritualidade, de extensão superficial tapando e escondendo a realidade; o segundo apontando para uma indiferenciação do início do mundo, para o caos antes da formação da vida como a conhecemos. De qualquer forma, quando Luanda é caracterizada no romance como um deserto, é a escassa afetividade que a transforma nessa grande extensão de areia estéril. A falta de um ser superior em quem acreditar, a falta de propósito, a falta de paciência e de autoconhecimento, em oposição ao excesso de efetividade, de progresso técnico e científico, os carros buzinando, as máquinas trabalhando, os empregos consumindo todo o tempo – mesma discussão trazida no primeiro capítulo deste trabalho a partir do que aponta, por exemplo, Nicolescu (1999).

Nesse sentido, Bong (in: DIOP & DIENG, 2008) desenvolve um pouco mais a distinção entre a África tradicional e o Ocidente e explica que existe um confronto entre duas atitudes religiosas. Há uma africana, que coloca o ser humano como parte da natureza, e outra, ocidental, que acredita que a natureza é a escrava do ser humano. Apesar de o estudioso considerar ser positiva uma mistura dessas duas tendências para um progresso responsável,

talvez o problema apontado nos dois romances aqui analisados seja o quase total afastamento dos africanos em relação à primeira postura, voltando-se quase que exclusivamente para a que enxerga na natureza algo a ser dominado – causando uma secura metafórica, mas também literal, através da destruição dos recursos ambientais. Ki-Zerbo usa essa imagem do deserto quando menciona os resultados da globalização e do capitalismo para o meio ambiente: "Como queremos não caminhar para o deserto?" (KI-ZERBO, 2009, p. 27). Já quando Ford (1999) explica que o significado do termo "negro" é "povo da água que corre areia adentro" (Ibidem, p. 38), a leitura feita aqui é reforçada: se negros eram os autóctones, os que viviam no continente antes da chegada dos europeus, um resgate de suas tradições seria como a água transformando a secura em fertilidade.

A água, para os personagens de Ondjaki, assim como para os de Boaventura Cardoso, significaria o oposto do deserto e de sua esterilidade – assim como na realidade, fora da dimensão literária, visto que o deserto consiste em uma grande extensão de areia onde falta precisamente a matéria aquática. A água seria o elemento responsável pela vida, pela criação e, se pensarmos que, em muitas religiões, também é o meio pelo qual se batizam aqueles que desejam se converter, a falta da água em Luanda mostra a carência de espiritualidade, a carência de uma atenção maior para o polo do imaginário. Então, a narrativa mostra ao leitor como o país já foi um lugar no qual o imaginário foi valorizado, mas que, com o capitalismo, com a busca desenfreada por dinheiro, por conquistas, por lucro, por realizações, acabou deixando de lado esse aspecto – o que, por exemplo, a menção ao uso de carros na fala de Odonato deixa claro. A história de Odonato e de seus vizinhos também coloca essa mudança como um problema: a ocidentalização de Angola, a adoção dos valores da Europa, trouxeram muitas consequências negativas, como a negligência em relação a costumes locais e a falta de humanidade das pessoas.

Essa falta de uma água mais simbólica, do copo de água solidário, ainda aponta para os constantes problemas de abastecimento de água em Luanda, como denuncia a narrativa de Ondjaki: "habituaados às constantes e mesmo radicais faltas de água, nunca Luanda sofrera, assim em silêncio geral, tanta e tão desordenada ausência do precioso líquido" (ONDJAKI, 2013, p. 77) – e tal agravamento da falta da água é usado como justificativa para a privatização desse recurso natural, como deseja Dom Cristalino, um rico e ganancioso empresário. Quando questionado sobre o problema, o Assessor reage com surpresa: "a sério? não tinha sentido nada" (Ibidem, p. 93). Mais uma vez, temos uma situação de descaso vivida

pela população e outra, bem diferente, desfrutada pelos políticos e pelos poderosos. Isso é esclarecido por Schurmans (2014): como denuncia o autor, a falta de água em Luanda é consequência de um Estado que privilegia a camada rica da população e que negligencia todo o resto. Dessa forma, a maioria das pessoas é abastecida por um sistema de distribuição de água caro e precário, ao passo que poucos usufruem de outro sistema canalizado mais barato e eficaz.

O desprezo pelas tradições e a morte de um pedaço da identidade de Angola e da África também é um dos grandes temas de *Mãe, materno mar*. Ti Lucas, senhor cego que vive no trem há anos, fala repetidamente sobre a necessidade de conhecermos as nossas origens. Ao contrário dos profetas e pastores viajando no comboio, ele não alardeia seus conhecimentos e poderes, mas acaba sendo reconhecido por todos como um homem sábio, capaz de resolver problemas e aclarar situações complicadas – se os religiosos buscam fama para suas igrejas e acabam por se caracterizar pelo antagonismo, como veremos, Ti Lucas representa a conciliação própria dos sistemas tradicionais de crença africanos (APPIAH, 1997). Em suas misteriosas músicas cantadas ao longo de toda a jornada, há, em geral, a figura de um pássaro. Na primeira canção que surge no livro, aparece o tema do pertencimento:

A rolinha-do-cabo voa
voa sem parar
tuu...uu...tuu..uu...
ela não quer poisar numa árvore qualquer
prefere continuar a voar
de tanto voar vai perdendo as suas penas
que voam, voam no ar
mas acabam por cair em Terra
tuu...uu...tuu..uu... (CARDOSO, 2001, p. 69)

Por mais que o pássaro voe e que o ser humano trilhe caminhos diferentes, uma hora os dois devem voltar à terra, ao elemento com contornos maternos, que pode representar a origem. Como na canção de Ti Lucas a ave vai definhando, vai perdendo suas penas, as pessoas também acabam perdendo parte de suas identidades se apenas se guiarem por valores e modas vindos do exterior.

A perda de identidade não aparece somente nas músicas entoadas pelo senhor cego, mas talvez seja uma das principais razões para as avarias do comboio e para as inúmeras e longas paradas. Porém, antes de começar a falar sobre essa questão, é importante ressaltar a simbologia dessa viagem empreendida no romance de Boaventura Cardoso: é possível pensar

no trem de *Mãe, materno mar* como a representação de Angola. O narrador nos explica que cada vagão corresponde a uma classe social:

De entre os passageiros tinha gente de os vários estratos sociais: nas carruagens da frente, primeira e segunda classes, ia gente bem vestida com ares de quem que vive bem ou pelo menos sem grandes dificuldades. Nas carruagens da terceira classe estavam os pés-descalços, gente humilde e simples (CARDOSO, 2001, p. 40).

O fato de o narrador destacar essa distinção, retomando-a mais uma vez, mostra que esse é um dado importante – um dado que o leitor não deve esquecer: "Pela classe da carruagem em que seguia se podia aferir mais ou menos do estrato social a que cada passageiro pertencia" (Ibidem, p. 116). Depois dessa afirmativa, segue-se uma longa descrição sobre quais passageiros viajavam nas duas carruagens da primeira classe, nas quatro da segunda e nas oito da terceira – e o número de carruagens de cada classe social forma o retrato próprio de um país com uma enorme concentração de renda na mão de um número reduzido de pessoas e muitos vivendo com pouco. Além disso, Chevalier (1986), ao discorrer sobre a simbologia do trem, destaca seu caráter social, em detrimento do pessoal: cada passageiro deve seguir horários e regras, a despeito de suas preferências e necessidades, a fim de que o transporte público possa funcionar. Assim, tal meio de locomoção seria uma das representações ideais do coletivo, de uma nação, de um país. Também o fato de o trem sair do interior do país – Malange – e se deslocar para o litoral – Luanda – é significativo, pois, dessa forma, a narrativa apresenta uma grande extensão territorial de Angola, reforçando o caráter nacional do que é apresentado, de suas histórias e de seus personagens. Sobre Malange, Padilha (2007) ainda explica que poderia ser tomada como uma fronteira entre duas Angolas, uma urbana e outra agrária – e, portanto, fica justificada a partida decorrer nesse local divisor e a chegada ser a capital, a maior cidade do país.

Além disso, essa viagem de trem é uma viagem pelas tradições e costumes do país. Manecas, "um menino do liceu, educado nas boas educadas maneiras, que frequentava os bons e os civilizados ambientes" (CARDOSO, 2001, p. 56), ocidentalizado, assimilado à cultura do ex-colonizador, que estranha muitos dos acontecimentos da viagem, acaba por entrar em contato com outra realidade. Assim, a jornada de *Mãe, materno mar* também é uma jornada na contramão do colonialismo e do apagamento das línguas, religiões e crenças angolanas, conforme sugere Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco (2005, in: CHAVES; MACÊDO; MATA, 2005).

Assim sendo, quando se fala em problemas com o trem e paradas da viagem, discutem-se problemas do país que parecem travar o andamento da sua história e do seu desenvolvimento. Quando se fala que o desconhecimento ou a negligência em relação às origens está na raiz das complicações da viagem, é porque essa também é uma questão problemática para a nova nação. De acordo com Secco, no prefácio ao romance de Boaventura Cardoso, "o retardamento da viagem alegoriza o próprio atraso social do país" (SECCO, in: CARDOSO, 2001, p. 23), reforçando a conexão da simbólica viagem de trem com os rumos tomados por Angola no pós-independência. Assim, uma obra que, aparentemente, não trata das questões atuais do país, apenas não os aborda de forma direta e concreta.

Servindo de ilustração da representação simbólica dos problemas do país no livro, é possível citar o caso da Guerra Civil. Um leitor que não conheça a história de Angola pode nem perceber que, no momento da narrativa, esse embate entre diferentes movimentos e partidos lutando pelo poder ocorria no país, pois há apenas uma ou duas rápidas menções ao conflito ao longo da narrativa. Contudo, é possível pensar que a guerra está representada por alguns dos problemas enfrentados durante a jornada, como as brigas generalizadas que ocorrem no trem e que, em uma ocasião, deixam quatro mortos. Também há menção, em uma das paradas, a uma possível sabotagem na linha do trem e a impossibilidade de se sair caminhando, por causa da existência de minas – o que pode apontar para o conflito entre o MPLA e a UNITA. Ou as trocas de mercadorias realizadas entre os passageiros devido à falta de comércio oficial, que aponta para o mercado informal.

Como uma dessas dificuldades que surge durante a viagem de trem e igualmente durante a viagem da nação angolana pelo pós-independência, é possível citar a primeira parada na estação de Cacuso, que dura três anos. Essa avaria tem como causa mágicas estatuetas e amuletos escondidos dentro de uma caverna, colocados lá com o único objetivo de impedir a partida da locomotiva. O fato de se levar três anos para descobrir a origem do problema, assim como o de ele estar escondido em uma caverna, em um lugar secreto, camuflado, mostra o quanto os passageiros estão desconectados da tradição dos povos que deram origem ao país. Além disso, perde-se muito tempo com discussões para se decidir quem tinha razão sobre as possíveis soluções. Assim como os homens do partido, os homens com poder e no comando dos demais passageiros do comboio-país, cada um dos religiosos acredita ser o único a conhecer a saída para os problemas. O desenvolvimento da viagem,

assim como o de Angola, é interrompido porque aqueles que mandam ou aqueles que desejariam mandar não são capazes de unir esforços para enfrentar as adversidades, preferindo competir entre si para mandarem sozinhos.

Outro percalço da jornada é uma chuva "muito diluviana" (CARDOSO, 2001, p. 218) que se abate sobre o meio de locomoção e que deixa as pessoas que aguardavam na estação com "meio corpo na água" (Ibidem, p. 218). A principal preocupação dos passageiros parece ser exclusivamente com seu dinheiro, conforme descrição do narrador:

[...] os passageiros ficaram por ali, cada um a procurar salvar-se e a tentar pôr a salvo os haveres mais importantes e valiosos, documentos, dinheiros e jóias. Decerto que aquelas águas já tinham desfeito muitas notas guardadas nas malas, nos panos das quitadeiras, quem que contava com tão grande desgraça? Quando as águas irromperam dentro das carruagens a primeira preocupação de muitos passageiros foi colocar nos tectos dos compartimentos em que seguiam os maços de notas que traziam nas malas (Ibidem, p. 219).

Depois que o temporal passa, percebe-se que os danos praticamente se resumiram ao plano do material, como se a Deus, a exemplo dos tradicionais mitos do dilúvio, desagradasse essa preocupação exacerbada do ser humano com o dinheiro e como se ele quisesse, com a chuva em excesso, corrigir esse desvio. Seu desejo era matar o indivíduo material para que um mais espiritual pudesse nascer de seus despojos.

Essas constantes avarias também obrigam todos os viajantes a deixarem uma vida a que estavam acostumados para trás e a iniciar uma nova, mais de acordo com a situação. Nesse sentido, o fim do majestoso bolo do casamento do noivo e da noiva é representativo. De um lado, surge a lista imensa de enfeites, comidas e tecnologias levadas no comboio com o intuito de fazer da cerimônia de bodas, que seria realizada em Ndalatando, a maior e a mais fina – apenas o bolo ocupara um vagão inteiro, precisando ser carregado por dez homens. Quando o pai da noiva percebe que o problema no trem não seria resolvido tão rapidamente, porém, decide vender a iguaria. Contudo, "[...] já era tarde demais: as formigas, as baratas e os ratos já tinham iniciado o delicioso banquete" (Ibidem, p. 64). O bolo, com seus inúmeros andares e camadas que lhe conferem altitude e imponência, é comido por seres inferiores, por seres do subsolo, visto que não havia espaço ou função para ele na situação em que a família da noiva se encontrava. Não haveria mais casamento e eles precisariam se adaptar a um local mais simples, com menos comodidades. A vida no trem exige maior contato com a natureza, com as tradições e do ser humano com ele mesmo – tudo o que é supérfluo, excessivo, acaba se desintegrando.

Também a vida do pai da noiva precisou ser modificada: ele foi obrigado a deixar suas empresas nas mãos de outros, já que não havia nenhuma forma de ele se comunicar com o exterior, e morre de medo de elas já estarem "à deriva, falidas" (CARDOSO, 2001, p. 103). Ele também precisou se adaptar devido ao seu gosto pelo fumo e à inexistência de um comércio nos pontos de paragem forçada do trem: "Quem diria que ele que só fumava os finos americanos fumos, os ingleses, os holandeses e os dinamarqueses, fosse sujar seus cachimbos de marca com aquelas ruins fumaças?" (Ibidem, p. 72). Igualmente as passageiras da primeira classe são obrigadas a se adaptar depois da primeira parada do trem: "elas não estavam habituadas a cozinhar ao ar livre, sem fogão a gaz, água canalizada" (Ibidem, p. 46) e também não estavam dispostas a comer sentadas no chão. Os senhores ainda "mantinham os seus fraques apesar do calor" (Ibidem, p. 46).

É interessante notar que todos os quatro elementos são utilizados na narrativa a fim de demonstrar essa mudança de uma vida anterior para uma nova vida durante a longa e atribulada viagem: o ar com os cachimbos do pai da noiva; a água nas empresas do homem e na falta de canalização; o fogo no calor que atrapalha a elegância do vestuário dos mais ricos e que, por não estar domesticado em uma chama de fogão, não pode ser utilizado pelas mulheres acostumadas com essas facilidades; a maior proximidade com a terra, visto que não poderiam mais viver em casas e em apartamentos, passando um tempo muito maior e precisando realizar as tarefas do dia-a-dia ao ar livre. Tendo em vista o fato de o caos poder ser dividido nos quatro elementos para que, posteriormente, ocorra o início de uma nova ordem a partir da massa confusa e tendo em vista também que o número quatro representa a totalidade (JUNG, 2013b), podemos pensar que a jornada de trem representa uma escatologia seguida de uma cosmogonia – cosmogonia que será abordada na próxima sessão. Todo um mundo precisa ter um fim para que algo de novo surja. Como a viagem de *Mãe, materno mar* representa os rumos tomados por Angola no pós-independência, percebe-se a necessidade dessa morte drástica e total em uma outra interpretação: talvez as paragens do trem sejam propositais e, até mesmo, necessárias; talvez tenham sido causadas por um ente supremo preocupado com a falta de conexão das pessoas com sua terra, com a natureza, com suas raízes ou pelos espíritos dos antepassados clamando por atenção, como sugere o narrador.

Também o esquecimento das origens, da tradição, é a raiz de um dos grandes problemas de Luanda narrado em *Os transparentes*. Um dia, os moradores da cidade são surpreendidos com cartazes nos quais se lê a sigla CIPEL, que significa Comissão Instaladora

do Petróleo Encontrável em Luanda. Tal Comissão tem por objetivo iniciar escavações para encontrar petróleo, ignorando o aviso de cientistas e de estudiosos, como DavidAirosa, jornalista, explica: "fiz vários trabalhos sobre isso, a cidade não tem sustentação, se lhe tirarem o *seu chão*, as consequências são imprevisíveis, mas no mínimo haverá desabamentos" (ONDJAKI, 2013, p. 118, grifo meu). A expressão *seu chão* é importante, por indicar a base da cidade, a Terra Mãe que representa e que guarda a origem, o passado, o alicerce por cima do qual se construiu o edifício da nação e que agora os políticos querem destruir a fim de obter lucros, riquezas, dinheiro. Aquilo que Ana Paula Tavares (in: LEITE et al, 2012) coloca como marca da angolanidade, a pertença à terra angolana, é ignorada em favor de ganhos materiais para um segmento muito limitado da população.

DavidAirosa, nessa conversa na qual menciona os estudos sobre a exploração do petróleo em Luanda, fala em tom premonitório, como confirmaremos mais adiante, mesmo sem ter intenção de fazer uma profecia ou sem ter consciência de que estaria fazendo: "sabes quem eu vi hoje, nesta cidade que os incêndios hão de comer?" (ONDJAKI, 2013, p. 118). Já o Esquerdista, personagem que consome seus dias no bar do Noé, conversando com os amigos ou escrevendo não se sabe bem o quê em maços e maços de folhas que ele carrega sempre consigo, também dá o aviso sobre as possíveis consequências de se mexer com o elemento terrestre sem se preocupar com a tradição ou com o passado:

durmam enquanto vos anestesiaram com doses de suposta modernidade!, é carros lindos, é internetes que nem funcionam, é marginal nova com prédios construídos em areias dragadas sem pedir licença à Kianda, é furar o corpo da cidade sem querer ouvir os outros que já furaram o corpo da cidade deles, onde não deu certo (Ibidem, p. 237).

Além de culpar os políticos, que apenas "fingem que são políticos" (Ibidem, p. 237), o personagem ainda joga a responsabilidade das possíveis devastadoras consequências sobre o povo, que, segundo ele, dorme enquanto lhe tiram o petróleo, a água e a dignidade.

O fato de ser o solo, a terra de Angola que está sendo roubada dos angolanos é interessante, visto que, no capítulo anterior, discutiu-se como o colonialismo foi traduzido e representado, em *Mayombe* e em *Teoria geral do esquecimento*, como a tomada, a partir da força, da matéria telúrica, que precisou ser recuperada, também pela força, com a Guerra de Libertação. Depois de tanto esforço, de tantas vidas sacrificadas pela causa, de tanta esperança na libertação, no futuro, no socialismo que daria oportunidades e alegrias iguais a todos, parece que muito pouco muda nessa situação: um número reduzidíssimo de pessoas possuem as riquezas e o poder de tomar decisões acerca dos rumos do país. E esses líderes

ainda deliberam sem considerar a identidade da nação, seu passado e suas origens – e, assim, não pedem permissão para a Kianda, entidade que representa, aqui, a tradição africana, antes de interferir, de modificar cursos de água. A única meta no seu horizonte é o despersonalizante e impessoal capitalismo selvagem, a preocupação somente com maneiras de se obter mais dinheiro. Os líderes angolanos, portanto, optaram pela posição caracteristicamente ocidental de dominação da natureza que comentávamos anteriormente.

Nesse sentido, Adolfo Maria fala sobre o presente de Angola independente como um apodrecimento:

Parece que o Povo Angolano verteu sangue demais para as conquistas que vai obter: uma independência podre. Mas, se assim suceder, a culpa terá sido dos revolucionários angolanos que, tendo meios nas mãos para ter endireitado o Movimento, não o fizeram na devida altura. A podridão era patente em 1969, à vista de todos em 1970, gritante em 1971. E então, o que se fez? (MARIA, 2014, p. 103, 104).

Se é o corpo morto que apodrece e se o apodrecimento apenas ocorre após a morte, Maria prevê um futuro que já nasce cadáver. Se a ideia era acabar com o colonialismo para construir algo novo, muitos aspectos parecem ter permanecido os mesmos. Durante a colonização portuguesa em Angola, o princípio seguido era o de fazer o mínimo necessário pela população (MENEZES, 2000) e isso seguiu norteando muitos políticos após a independência, como mostra *Os transparentes* e também *Mãe, materno mar* e *Teoria geral do esquecimento*. Se não houve completa destruição dos valores e princípios colonialistas, não é possível haver renascimento, reconstrução. Um velho ciclo precisa ser completamente aniquilado para que um novo tenha início (ELIADE, 2011).

O Esquerdista e DavidAirosa, como se fossem Cassandras a anunciar desgraças que acabam por se realizar, acertam em suas previsões. Um pequeno curto-circuito no Largo da Maianga transforma-se em tragédia, pois ocorre ao lado de onde estavam quilos de explosivos que seriam utilizados para um espetáculo de fogos de artifício. O incêndio poderia ter se restringido a essa área, se não fossem os túneis escavados para a procura de petróleo:

faíscas velozes acenderam o fogo, os túneis escavados, as horas de trabalho, os canos já instalados, a perigosa mistura de gases explosivos, todos estes materiais formavam um perfeito labirinto para os caminhos e a vontade do fogo. em poucos minutos o oxigénio foi conduzindo a chama e o calor foi descobrindo vias para se expressar (ONDJAKI, 2013, p. 385).

É relatado, em *Mayombe*, como Deus entregou o fogo aos humanos, o elemento com poder suficiente para provocar a combustão do colonialismo, da dependência, das injustiças.

Porém, esse poder acaba sendo monopolizado por alguns poucos, que não o utilizam da maneira adequada. Se Prometeu, assim como a domesticação do fogo, são elementos simbolizadores do progresso, da tecnologia, do avanço (ELIADE, 2010b), é interessante notar que é justamente a preocupação exclusiva e exagerada com esse tipo de desenvolvimento, da técnica e da ciência, da razão e do enriquecimento monetário, o causador do incêndio em Luanda. É por conta da irresponsável escavação para encontrar petróleo no solo da cidade que o elemento ígneo espalha-se de forma descontrolada e perigosa.

É como se o ente superior, arrependido de ter fornecido o fogo para os mortais, visto que eles não aproveitaram a matéria de maneira generosa e positiva para o coletivo, decidisse por um fim à humanidade – dessa vez não pela água, como nos mitos do dilúvio e como em *Mãe, materno mar*, mas a partir da matéria ígnea. Isso posto, a escolha pelo fogo como elemento aniquilador deve ser pensada, uma vez que Bachelard explica que "a morte nas chamas é a menos solitária das mortes. É realmente uma morte cósmica, em que todo o universo se aniquila com o pensador" (BACHELARD, 2008b, p. 29). O fato de o narrador do romance de Ondjaki, como se estivesse munido de uma câmera, focalizar cada um dos personagens e seus tormentos pelo fogo, atesta o caráter cosmicizante desses sofrimentos: mesmo que alguns estejam sozinhos no momento em que o incêndio e as explosões aterrorizam a cidade, a verdade é que todos estão passando juntos por aflições idênticas, não importando se vivem na zona nobre da cidade ou nos musseques. Além disso, alguns trechos da narrativa mostram como esse não era um acontecimento isolado:

tremiam as fundações da cidade, os mais antigos edifícios começaram a ruir, outros inclinavam-se para uma iminente implosão, botijas de gás e bombas de gasolina acenderam a noite de Luanda envenenando a cidade de fumos e odores (ONDJAKI, 2013, p. 389).

todos os horizontes eram um mar de chamas amarelas e fumos confusos (Ibidem, p. 395, grifo meu).

O trecho mais contundente da narrativa, porém, o mais expressivo de todo o horror vivido pelos luandenses, é o que fala na "cidade ensanguentada", "forçada a inclinar-se para a morte" (ONDJAKI, 2013, p. 398), e que surge duas vezes no romance, com apenas algumas modificações – em seu início e final, uma vez que a explosão abre a narrativa e é retomada em seu fecho, mesmo que o evento apenas aconteça ao final da trama. Sua primeira aparição merece ser transcrita na íntegra devido à sua força e a alguns elementos relevantes:

a cidade ensanguentada, desde as suas raízes ao alto dos prédios, era forçada a inclinar-se para a morte e as flechas anunciadoras do seu passamento não eram

flechas secas mas dardos flamejantes que o seu corpo, em urros, acolhia em jeito de destino adivinhado (Ibidem, p. 11).

Não é apenas uma personagem dentro do seu apartamento ou vagando pelas ruas que é pega de surpresa; não é apenas uma que tenta, com todas as forças, correr e fugir das labaredas ou que sufoca com a fumaça – a cidade como um todo morre uma morte cósmica, como se Luanda tivesse se transformado no Inferno – o "inferno distentido" (Ibidem, p. 11), como indica a narrativa. "Corpos" e "crânios" (Ibidem, p. 11), restos do que um dia foram pessoas com amor ou brutalidade no coração, é o que sobra do que foi a população da cidade. Mesmo que a narrativa acabe sem que o leitor saiba quais personagens morreram e quais sobreviveram, inúmeras passagens do romance, como as assinaladas neste trabalho, apontam para o fim, para a dissolução, para a destruição. O narrador cita, por exemplo, "corpos em cremação involuntária" (Ibidem, p. 10) e o Cego fala para o VendedorDeConchas: "não demora, candengue, nossa vida está quase grelhada" (Ibidem, p. 10).

Além disso, como ressaltam os trechos sobre o incêndio trazidos aqui, o problema vem desde as raízes de Luanda, desde o seu solo, o elemento que deveria dar sustentação e firmeza tanto real, literal, quanto simbólica. Além de todas as questões já examinadas no capítulo anterior em relação à maternidade do elemento telúrico, à afinidade dessa matéria com o pertencimento, com o acolhimento, Smith (1997) ainda aponta a importância do espaço territorial para a formação e o conceito de nação. A terra de um povo não pode ser qualquer extensão de terra, mas uma específica, a terra natal, "depósito de memórias e associações históricas, o local onde viveram, trabalharam, oraram e lutaram os 'nossos' sábios, santos e heróis" (Ibidem, p. 23). Foi essa matéria tão importante para a solidificação da nação – tão importante nesse momento histórico de Angola, portanto, no qual o país recém independente busca reforçar sua identidade – aquela conspurcada pelos motivos mais mesquinhos, torpes e egoístas.

Na narrativa de Boaventura Cardoso, o petróleo também surge como um fator negativo, que traz discórdia quando deveria ser o responsável pelo enriquecimento dos angolanos e pela melhoria das condições de vida do povo: "Eram duas regiões em que durante anos nunca tinham tido nenhum problema, a paz era sossegada até ao dia em que se começou a falar que nos terrenos vizinhantes tinha petróleo" (CARDOSO, 2001, p. 51). Essas duas regiões mencionadas no trecho não são identificadas, mas seriam as localidades de origem de dois dos mortos de uma briga generalizada no trem e o fato de as duas regiões serem inimigas

complicou a escolha pelo tipo de rito fúnebre a ser realizado para os quatro falecidos – ou seja, até mesmo quando amigos morrem, não se consegue deixar de lado a competição pelo dinheiro, pelo petróleo, por essa substância que, por se originar debaixo da terra, liga-se aos valores do sub-humano, do infernal, do caos, do obscuro (GONZÁLES, 2016). Se, na Idade Média, as pessoas já sabiam das consequências nefastas do uso desmedido dessa substância, parece que na atualidade, em proveito do lucro, esqueceu-se ou ignorou-se esse dado e se transformou tal elemento em principal motor da sociedade moderna:

De este modo – y violado el entredicho que pesaba sobre este pestilente y venenoso líquido, destructor de vida en los reinos naturales superiores (vegetal y animal) – el hombre ha llegado a crear un sofisticado mundo mecánico, pseudo-animado y pseudo-vivo, ha creado una poderosa ilusión de movimiento y velocidad en el plano físico que no deja de ser, por inferior, la más evanescente y peligrosa como claramente hoy podemos verificar, por el agotamiento de sus reservas que ya vislumbramos, y las crisis económico-políticas fatales, a que su misma escasez está dando lugar (Ibidem, [s.p.]).

Logo é possível afirmar que o ser humano construiu um mundo e uma vida baseados em um recurso natural não renovável, cujo simbolismo conectado ao infernal, ao caos, à destruição, acabou por se confirmar devido ao uso irresponsável do elemento. Além de causar conflitos entre nações, o petróleo, em Angola, como fica claro nas narrativas aqui estudadas, assim como nos textos teóricos examinados anteriormente, foi um incentivo a mais para o governo não investir em agricultura, indústria ou comércio, uma vez que os políticos obtêm receitas fáceis da exploração do óleo, deixando, assim, o povo à sua própria sorte. Esse recurso natural representa a nova forma de extração e predação no continente africano após toda a exploração colonialista, como salienta Mbembe (2014a).

Sobre essa relação entre o petróleo e a exploração, pode-se acrescentar mais um dado, agora no que concerne especificadamente à realidade angolana. Lara Pawson, jornalista e investigadora inglesa, entrevistou vários angolanos sobre a história do país e um de seus entrevistados vai ainda mais longe e associa o petróleo à morte dos africanos, desde a escravidão até os tempos atuais:

Ao longo dos séculos – diz – os restos mortais desses homens e mulheres [os escravos e as escravas], cujos cadáveres foram atirados ao mar, transformaram-se em petróleo. E, como tivemos muitas guerras, mais carne e mais ossos foram atirados ao mar. É por isso que o petróleo continua a jorrar: porque nós continuamos a matar. Quando o petróleo secar, será bom sinal (PAWSON, 2014, p. 269).

Ou seja, desde a sua origem, o petróleo está associado à morte. Porém, a aceleração e a velocidade da vida moderna, consequência do uso do petróleo, pode indicar a rápida

aproximação do fim de uma era, de uma civilização: sua origem a partir de elementos mortos, de dejetos, seu caráter noturno e imanifesto, além do fato de que um processo de combustão pode fazer com que esse elemento, após ter sido modificado pelo ser humano, volte a seu estado original, apontam para a possibilidade de uma escatologia (GONZÁLES, 2016).

Essa sinalização do término de uma época relacionada ao petróleo pode explicar as constantes e misteriosas avarias no trem de *Mãe, materno mar*: o comboio, movido a diesel (como enfatiza seu mais antigo passageiro, Ti Lucas), é um indicador do progresso do país, mas também do esquecimento do povo, de seus costumes e da sua tradição. Enquanto aqueles com poder procuram impor uma religião, uma crença a todo custo – os líderes religiosos com suas novas igrejas, os homens do partido com seu socialismo messiânico, sempre prevendo uma vida boa e harmônica em um futuro que nunca chega –, os saberes mais antigos da África são negligenciados. Dessa forma, os estragos poderiam indicar um tempo que, depois de ter conhecido um progresso exorbitante, já não funciona mais e deve acabar para que uma nova era surja. Por isso, Ti Lucas, em tom de aviso, canta: "Quando o fogo está distante / é preciso apagá-lo / porque ele pode chegar rápido / ao tecto da tua casa" (CARDOSO, 2001, p. 182) – lembrando que casa e terra são elementos afins para o imaginário, visto que remetem para a origem. É necessário lidar com o petróleo de forma cuidadosa, pois uma substância tão inflamável é como se fosse um fogo que ainda está distante, mas que pode se aproximar a qualquer momento.

Surge, então, nas duas narrativas aqui analisadas, a transformação da água e da terra em mercadorias – e tal mudança vai na contramão da tradição na África: retomando o que já foi mencionado, como explica Ki-Zerbo (2009), esses recursos naturais não se constituíam como bens mercantis no continente, sendo obrigatório o oferecimento de um pedaço de terra e de um pouco de água a qualquer visitante. Ademais, tanto o elemento telúrico, como rios e lagos, continham uma força espiritual, transcendental, que, a princípio, impediria sua venda ou troca. Por isso, os personagens de *Os transparentes* ficam tão melancólicos por já não se ver mais o gesto de oferecer um copo de água – não é apenas o copo de água que lhes falta, mas toda a tradição escamoteada que lhes entristece. Pelo contrário, o progresso e o avanço do capitalismo transmutam a natureza em meros bens, em condição de produção (SANTOS, 2013), e, em Angola, como mostram as duas narrativas literárias, acabou por se enfatizar um valor tido como universal – o dinheiro, a busca pelo lucro, pela riqueza –, deixando de lado valores locais, como a sacralidade das matérias aquática e terrestre. Tal universalismo,

conforme denuncia Mata (in: FONSECA & CURY, 2012), nada mais é do que o eurocentrismo disfarçado, visto que o conceito de universal equivale aos valores e princípios ocidentais, rasurando e destruindo o local, o específico. Mais uma vez, essa perda é representada como a ausência do solo, da base: a autora menciona o fato de se "celebrar um poeta como *universal* pela ausência de 'chão' na sua poesia ou a origem dos seus referenciais, numa celebração dos diálogos com atores culturais europeus e ocidentais" (MATA, 2012, p. 127). É essa falta que é lamentada em *Mãe, materno mar* e em *Os transparentes*.

Em *Mãe, materno mar*, como em *Os transparentes*, também ocorre um grande incêndio, apesar de o da narrativa de Cardoso não estar diretamente relacionado com o petróleo. Em um sonho, Manecas vê o comboio a correr em uma velocidade muito alta, fugindo dos "fogos todos acesos" (CARDOSO, 2001, p. 136) e dos animais selvagens que perseguiam a locomotiva, até que as carruagens caem em um rio. Apesar disso, o fogo continua a se alastrar e o personagem é capaz de ver "[...] os fantasmas a virem em direcção ao comboio lançando as línguas de fogo" (Ibidem, p. 137). Tal visão surge para o jovem quando o trem se imobiliza, por conta de avarias na via férrea, entre as estações de Canhoca e de Luinha, em plena mata – o que Manecas mais temia que pudesse acontecer nessa acidentada viagem, como indica o narrador. Esse sonho também vem logo após a conversa do homem com Ti Lucas, na qual descobrimos o passado do mais velho, que acaba por se misturar com a história da própria linha de trem. Seu pai, no início do século XX, já havia trabalhado na construção do trecho que liga Lucala a Malange e o senhor afirma: "ainda miúdo, fui tomando conhecimento das difíceis condições em que o meu pai ganhava a vida" (Ibidem, p. 133). Com 12 anos, Ti Lucas já era um "pequeno soldador-mecânico" (Ibidem, p. 133) e, mais tarde, trabalhou para as Brigadas de Salazar, tendo testemunhado as mudanças ocorridas no meio de locomoção: de tração a vapor, os comboios passaram a funcionar com diesel. Portanto, mais uma vez, temos uma tecnologia, uma invenção ligada ao progresso, à civilização, em contraste com a falta de conhecimentos dos próprios angolanos em relação ao seu país – Manecas não conhecia as terras de Angola e, por isso, temia. E foi quando esses dois fatos – o passado de Ti Lucas e a paragem no meio do mato – foram ressaltados que o personagem sonhou com o fogo e com os animais, elementos da natureza, que corriam atrás do comboio, invenção, em contraste, criada pela mão do ser humano. Se, na alquimia, o tormento pelo fogo é utilizado para provar ou para se chegar à autenticidade (JUNG, 2013b),

talvez a matéria ígnea assustadora do sonho de Manecas possa mostrar a necessidade de se retornar a uma determinada origem, de se retroceder para reforçar a identidade da nação.

É interessante notar que, na narrativa de Cardoso, há vários fins de mundo anunciados, mas não levados a cabo: o incêndio do sonho de Manecas, o dilúvio prometido, a seca. Também em outro romance do escritor ocorre o mesmo processo de anúncio de fim que acaba por não se concretizar: em *O signo do fogo*, aquela história sobre um grupo de jovens lutando pela independência de Angola, os noticiários falam de "nuvens da cor do fogo" (CARDOSO, 1992, p. 44) que arrasariam a cidade de Luanda. A população fica desesperada e os bombeiros trabalham incansavelmente a fim de encontrar uma solução para o problema vindouro – nada disso, contudo, se justifica, pois, antes de a onda de calor chegar, cai uma grande chuva, que dura duas semanas e, mais uma vez, *quase* destrói a cidade. Portanto, nos livros do autor, aparecem quase fins de mundo que são anunciados desde a Guerra de Libertação, mas que não se cumprem, apesar de, mesmo assim, causarem dor e sofrimento.

Esse esquecimento das origens, em *Mãe, materno mar*, remete para a negligência em relação à tradição, em relação a um passado longínquo. Já em *Os transparentes*, essa história olvidada, apesar de também ter relação com a tradição africana existente antes da chegada dos europeus, relaciona-se ainda com um passado mais recente, com o passado de Angola em seus primeiros anos de independência, de Angola socialista, no qual parece que as pessoas ainda podiam sonhar e ter esperanças em um tempo melhor. Percebemos essa saudade em inúmeros trechos, mas um exemplo bastante elucidativo é o episódio no qual a ideologia, personificada na personagem Senhora Ideologia, morre: "antes de ser oficial já todo o país sabia, uma onda de tristeza e melancolia invadiu sobretudo o rosto dos mais-velhos, os mais-novos não ficaram indiferentes mas pouco alteraram o seu dia a dia" (ONDJAKI, 2013, p. 307). Poderíamos pensar esse episódio e a imagem da morte da Senhora Ideologia como o que Bachelard chama de "imagens muito claras" (BACHELARD, 2008c, p. 132), que bloqueariam a imaginação: "vimos, compreendemos, dissemos. Tudo está terminado" (Ibidem p. 132). O leitor já poderia ter percebido, a partir da própria ação da narrativa, o estado de desesperança e de desalento da população em oposição ao sonho de um país melhor para todos quando da luta pela independência – não era necessária essa cena alegórica do óbito, pois ela acaba deixando tudo muito explícito.

Apesar disso, é possível pensar em alguns aspectos relacionados a esse trecho do romance. Por exemplo, o fato de os mais velhos lamentarem o falecimento de forma mais

intensa demonstra a maior familiaridade deles com a morta, o que nos faz pensar que, mesmo viva, ela já não estava muito presente no cotidiano do povo e, por isso, os mais jovens nem sentiram a sua falta. Alguns personagens, no bar do Noé, ainda fazem comentários elucidativos nesse sentido: "era uma senhora de respeito, conheço bem a família... realmente, são tempos de mudança, não sei o que vai ser de nós" (ONDJAKI, 2013, p. 310), ressalta um. Enquanto isso, justamente o personagem conhecido como Esquerdista, fala sobre a necessidade de não esquecê-la, de imortalizá-la a partir da escrita: "é preciso que os mais-novos saibam do passado e tenham outras referências" (Ibidem, 2013, p. 310). Outra declaração feita por um frequentador do estabelecimento ainda relaciona a senhora Ideologia com o movimento socialista: "Vamos de *Mao* a pior" (Ibidem, p. 310, grifo meu). E se, como afirma Frye (1976), o marxismo é uma utopia, visto que coloca o ideal em uma sociedade ainda por construir, então, além da ideologia, são a utopia e a crença em um sonho que esses personagens e que os angolanos perderam.

Um personagem que representa e ilustra bem essa perda da ideologia, de um sonho, de um ideal, de algo a ser perseguido, é Odonato. Depois de ter pago o dispendioso funeral de sua sogra e de ter contraído dívidas para "[...] que a senhora tivesse os merecidos comes e bebes em sua honra" (ONDJAKI, 2013, p. 15), o homem, com pouquíssimo dinheiro para comprar comida para a família, decide se alimentar cada vez menos para que a mulher e a filha possam comer melhor e se torna cada vez transparente. Ele mesmo explica a sua condição e, devido à importância do personagem para a trama e para a análise aqui realizada, é necessário trazer o trecho, apesar de longo, na íntegra:

um homem, para falar dele mesmo, fala das coisas do início... como as infâncias e as brincadeiras, as escolas e as meninas, a presença dos tugas e as independências... e depois, coisa de ainda há pouco, veio a falta de emprego, e de tanto procurar e sempre a não encontrar trabalho... um homem para de procurar para ficar em casa a pensar na vida e na família. no alimento da família. para evitar as despesas, come menos... um homem come menos para dar de comer aos filhos, como se fosse um passarinho... e aí me vieram as dores de estômago... e as dores de dentro, de uma pessoa ver que na crueldade dos dias, se não tem dinheiro, não tem como comer ou levar um filho ao hospital... e os dedos começaram a ficar transparentes... e as veias, e as mãos, os pés, os joelhos... mas a fome foi passando: foi assim que comecei a aceitar as minhas transparências... deixei de ter fome e me sinto cada vez mais leve... estes são os meus dias... (Ibidem, p. 187, 188).

Ele também procura entender e explicar sua nova condição de homem aparentado ao ar afirmando sofrer da "doença de mal-estar nacional" (ONDJAKI, 2013, p. 167): "o país dói-me... a guerra, os desentendimentos políticos, todos os nossos desentendimentos, os de dentro e os que são provocados por aqueles que são de fora" (Ibidem, p. 167). Portanto, apesar de a

transparência ter sido causada pela falta de comida, fica claro o aspecto social da nova condição de Odonato.

Relacionada ao caráter social do problema do protagonista, não são poucos os estudiosos que revelam a situação de descaso e de transparência na qual se encontra a população. Hodges (2003), por exemplo, fala sobre a corrupção dos políticos e o desvio de verbas que deveriam ser destinadas para a população e Oliveira (2015) menciona a expressão "parcerias públicas-para-privados" (Ibidem, p. 104) a fim de se referir ao dinheiro do governo utilizado para lucros pessoais; Cruz (2016) revela o autoritarismo do MPLA em relação à imprensa e à veiculação de informações para o povo; Marques (2014) denuncia as torturas, exploração e assassinatos que acontecem regularmente nas áreas de garimpo de diamantes e que são incentivadas e acobertadas pelo governo.

Secco (in: FONSECA & CURY, 2012) disserta sobre essa mutação ideológica ao analisar os rumos tomados pela poesia angolana e moçambicana no artigo "De afetos, memórias e esquecimentos: alguns rumos da poesia angolana e moçambicana hoje". Ela abre seu texto com a seguinte sentença: "Tanto em Angola, quanto em Moçambique, a década de 1980 representou uma virada significativa em relação ao sonho libertário" (Ibidem, p. 345). Essa virada não é positiva: o sonho transforma-se, muitas vezes, em pesadelo e esses poemas são escritos sob o signo do desencanto, da decepção, da melancolia ou da revolta. Aquelas poesias esperançosas escritas durante a guerra transformaram-se por conta da imposição da realidade adversa – a tranquilidade do Regime Noturno abre novamente espaço para o terror do Regime Diurno. Alguns dos fatores apontados por Secco para tal mudança são: a guerra civil, o caos instalado no campo e nas cidades por conta da luta armada, a emergência do neoliberalismo.

Ondjaki explica, de outra forma, como tudo mudou desde o início do sonho de libertação:

São formas diferentes de relatar a cidade, porque passou tempo, e porque a cidade mudou. A política mudou e os políticos sobretudo mudaram e muito. Não são apenas as influências externas (a globalização...) que foi chegando, mas também as coisas de dentro (as nacionais) que transformaram o país e a cidade de Luanda. *Os transparentes* falam de uma época menos inocente, talvez, e penso que nisso estou de acordo com o narrador (e até com alguns dos personagens): a indiferença, a incompetência, a corrupção, o egoísmo estão a vencer. Sobretudo os políticos, mas também o cidadão comum foi-se vestindo de uma capa de indiferença que é muito perigosa. [...]

Luanda, os personagens, neste livro, são mais duros sim. É um narrador nada inocente, talvez magoado com o que vê no "corpo da sua cidade" [...].

Eu não pude escrever outro livro com os materiais que eu tinha dentro de mim. Tentei agarrar-me à beleza do VendedorDeConchas e de Odonato, mas vence a crua

estória de Paizinho ou a da indiferença dos nossos dias. Eu não pude escrever outro livro e também me doe fazer aquele, mas era a minha escrita a ir de encontro aos ecos internos (ONDJAKI, 2017, p. 93).

A lista de denúncias poderia estender-se muito mais, mas Odonato sente, em resumo, falta de um tempo em que as pessoas preocupavam-se mais umas com as outras e não tanto com o dinheiro, em que "não havia linhas telefônicas estáveis mas as conversas eram abençoadas pelos tardios ventos da madrugada" (Idem, 2013, p. 168) – um tempo mais humano e menos voltado para o capitalismo.

Sua transparência não era apenas um aspecto relacionado à cor, como se Odonato estivesse somente perdendo seu colorido, mas ainda existindo. Ele realmente começa a desaparecer, a virar partículas de ar, a ficar cada vez mais leve, a perder massa corpórea e, por isso, seus amigos e sua família são obrigados a amarrar uma corda em seu pé e a carregá-lo como se fosse um balão, a fim de que o corpo não voe. Quando o grande incêndio tem início, ele está sozinho, amarrado no terraço do prédio e decide soltar-se após escrever um bilhete e deixá-lo no chão, na esperança de que a sua esposa o encontrasse depois. Quem assiste a toda a cena é um galo, o Galo Camões, que vivia no terraço de uma construção próxima:

o galo viu Odonato progredir nos céus, solto, livre, abanando o corpo conforme o vento, primeiro para os lados, sobrevoando o prédio onde o galo espantado e quieto se encontrava, depois subindo repentinamente, deixando no ar, descaído como uma bola imperfeita, o amarrotado bilhete que o galo, por falta do que mais fazer, aliado a um certo apetite, debicou, abriu, e visto que a matéria empapada se revelava mole e tragável, acabou por ingerir letra por letra, palavra por palavra (Ibidem, p. 395).

A ascensão do personagem poderia indicar uma mudança positiva, já que, como foi discutido, o céu é o local privilegiado dos deuses e dos heróis – dos indivíduos que se destacam por feitos grandiosos. Odonato, porém, é o contrário desses indivíduos que se destacam: apesar de se sacrificar pelos seus, ele é invisível e sua invisibilidade não é exclusivamente metafórica. E, se Odonato não é um deus e não é um herói solar e divino, o céu não deveria ser o seu lugar, como explica Jung: "Somente os deuses passam sobre a ponte do arco-íris; os mortais, porém, caminham sobre a terra, estando sujeitos às suas leis" (JUNG, 2012, p. 125). Assim, o processo de transformação do personagem em ar e a sua consequente subida aos céus não é algo natural, esperado ou desejado e o voo do homem não é como o sonho de voo descrito por Bachelard (2001), cheio de felicidade, de tranquilidade, de embalo, de perfeição, de leveza, no qual toda a alma entraria em movimento. Ao invés de a subida à abóboda celeste apontar para a redenção de Odonato, para a sua ida ao paraíso, ela apenas

indica a incerteza do destino do homem, assim como a matéria aérea é instável se comparada com a estabilidade fornecida pelo elemento telúrico, por exemplo. Ao fim do romance, o leitor não sabe ao certo qual o destino do personagem: será que ele morreu? será que ficou transparente por inteiro, mas continua, de alguma forma, vivo? será que ele vagará conforme a direção dos ventos infinitamente? O único dado certo é que não resta memória sua na terra – o que também se constitui em um forma bastante cruel de morrer por não ser lembrado. Seu desaparecimento é construído a partir do Regime Diurno da Imagem.

E a maneira como seu bilhete foi destruído, por um galo sem nada para fazer, aponta para a inutilidade de qualquer gesto ou atitude de permanência, para uma grande desesperança. Dessa forma, não apenas o fato de Odonato ter subido aos céus sem a possibilidade de um retorno por causa de sua extrema leveza – como quando uma criança perde seu balão e nunca mais pode recuperá-lo devido à enorme distância – aponta para um desaparecimento irremediável. O fato de o bilhete do homem, escrito no papel amarrotado, ter sido comido pelo animal também remete para um fim, além de conferir um tom melancólico e pessimista para a cena. Suas palavras, que poderiam constituir-se como uma herança sua, como uma lembrança de quem ele foi, um legado da sua vida, são destruídas da forma mais banal e mais sem glória possível. Mbiti (1969) explica como, para as religiões africanas de uma forma geral, o fato de alguém não ser lembrado faz com que sua imortalidade seja destruída e com que entre em um estado de não existência.

Dessa forma, percebemos que, como em *Teoria geral do esquecimento*, romance no qual os valores do alto despencam e acabam por se tornar o que de mais baixo existe, em *Os transparentes*, há um processo semelhante, visto que o voo de Odonato relaciona-se com o descaso em relação à população pobre por parte das autoridades, e não com a sua valorização, como a simbologia do domínio celeste poderia indicar. Além disso, todo o processo de se tornar transparente por que passa o protagonista da narrativa, assim como o seu final, em que, de tão leve, ele voa, lembram o título de um capítulo desse romance de Agualusa – aquele, discutido anteriormente, que diz que "tudo o que é sólido se desmancha no ar". Em *Teoria geral do esquecimento*, tal frase refere-se ao fato de o socialismo não ter dado certo em Angola, de os ideais de um tempo não terem vingado e terem sido tão facilmente deixados de lado em proveito de interesses particulares, e, em *Os transparentes*, esse sentido é similar. Odonato, de pessoa sólida, transforma-se em ar e isso ocorre por uma decepção pela perda da ideologia do passado, pelo esquecimento de valores importantes. Ademais, alguns dos

teóricos trabalhados ao longo da presente pesquisa falam sobre a utopia e sobre a necessidade de utopia em determinados momentos. Boaventura de Sousa Santos (2013), por exemplo, afirma que utopias são necessárias em períodos de grandes transições – como foi o da Guerra de Libertação e o da conquista da independência. Isso possibilita uma comparação de *Os transparentes* com *Mayombe*: se Pepetela escreve sobre tal conflito e também nesse momento histórico, fica clara a necessidade da esperança, o que vai se diluindo conforme as temáticas dos romances ou o período histórico da escrita afastam-se desse primeiro momento.

Nesse sentido, é interessante a relação feita por Smith (1997) entre o elemento terrestre e a ideologia. Como já discutimos, a ligação a uma terra natal, mesmo que tal ligação seja mais do plano da invenção e da mitologia do que propriamente da realidade, é um dos elementos fundamentais da formação de nações. O sentimento de pertença a uma terra pode dar origem ao nacionalismo, a uma ideologia que abarca toda a nação. Se os responsáveis por dirigir Angola perderam de vista uma ideologia e uma preocupação com o país como um todo, a terra também deixou de importar, de ter sentido e poder. Isso pode explicar o fato de, no final da narrativa, Odonato sair voando pelos céus: ele perdeu seu chão, sua raiz, sua história, sua base – ou melhor, seu chão lhe foi arrancado. Essa conclusão é reforçada pela resposta do próprio personagem à indagação da mulher se ele estaria bem amarrado no terraço: "é a saudade que me amarra a esta cidade" (ONDJAKI, 2013, p. 351). Se depois é ele quem morde a corda até ela rebentar e seu corpo sair flutuando, isso aponta para uma possível desistência até mesmo de seu grande amor: sua cidade, seu lugar de origem. Além disso, o próprio personagem sentencia que "um homem pode ser um povo, a sua imagem pode ser a do povo [...]. acho que a cidade fala pelo meu corpo" (Ibidem, p. 265). O povo não é visto, não é enxergado pelas autoridades e, por isso, torna-se transparente.

Assim, a denúncia de maior destaque da narrativa de Ondjaki – aquela relacionada à transparência da camada menos privilegiada da sociedade – é uma denúncia muito parecida com a do socialismo: a exploração dos trabalhadores; o abismo existente entre as classes sociais dos ricos e dos pobres e o estado de miséria vivido pelos últimos. O trabalhador, em *Os transparentes*, não é livre: ou ele vende seu trabalho por muito pouco ou permanece desempregado como Odonato ou também como os trabalhadores de *Mayombe*. Assim, parece surgir, das páginas do romance, uma tristeza pelo fim do socialismo e pelo mau emprego dessa ideologia enquanto ela existiu.

Uma descrição de Mbembe acerca da situação da população pobre da África alia a invisibilidade e a morte e parece explicar teoricamente o que Ondjaki ficcionaliza:

Para milhões de pessoas como essas, a globalização não representa o tempo infinito da circulação, é o tempo das cidades fortificadas, campos e arames farpados, cercas e enclaves, fronteiras que se interpõem e que, cada vez mais, servem de obstáculo ou pedra tumular – a morte desenhada sobre a poeira ou as ondas; onde jaz no vazio o corpo-objecto largado (MBEMBE, 2014b, p. 24).

A esses milhares de indivíduos, deixados do lado de fora da globalização, do desenvolvimento e da segurança de um mundo fortificado e seguro, resta a dissolução, a transformação em coisa, a perda da humanidade. Essa classe, nomeada pelo teórico de classe de "supérfluos" (Ibidem, p. 26), corresponde a um grupo com o qual o Estado e o mercado não sabem lidar: essas pessoas não podem mais ser vendidas como escravas ou obrigadas a trabalhos forçados, portanto são impossíveis de serem aproveitadas pelas instituições corruptas e parasitárias. Dessa forma, tornam-se "carne humana subjugada à lei do desperdício, da violência e da doença" (Ibidem, p. 26). Sobre a situação específica de Angola, Oliveira (2015) menciona uma tentativa de desaparecer com a camada mais pobre da população não pela sua ascensão social e consequente extinção, mas por um processo de escondê-los das vistas dos mais ricos – como quando, conforme relato do teórico, um alto funcionário expulsou algumas empregadas da limpeza e seus filhos que descansavam sentados nos degraus da estação de trem dizendo: "Sai daí que é feio" (Ibidem, p. 113). Provavelmente, esse homem preferiria que tais pessoas fossem transparentes para não ser obrigado a olhá-las e a encarar de frente os problemas do país.

Outra morte relacionada a um dos quatro elementos fundamentais e envolta por mistério ainda pode ser citada: a de CienteDoGrã, também de *Os transparentes*. Ciente, filho mais velho de Odonato, foge de casa, entra para o mundo do crime e acaba morrendo depois de uma tentativa de assalto a uma loja. O dono do estabelecimento, tendo percebido movimentos estranhos no local, volta armado e acerta um tiro no jovem. Ciente consegue chegar ao prédio da Maianga e seus familiares o socorrem, mas, no dia seguinte, apressado para sair de lá e, mais uma vez, abandonar os parentes, o rapaz acaba sendo preso. Odonato, dessa forma, inicia uma longa jornada de questionamentos em delegacias, de respostas vagas e desencontradas, de suborno, de frustrações. Quando está saindo para mais um dia de buscas, AvóKunjikise previne: "vai de olhos abertos. aí, onde pensas que está a árvore, só há uma sombra... são os teus olhos de pai que não querem ver a verdade..." (ONDJAKI, 2013, p. 256). Depois de muito esforço, Odonato descobre, como a senhora havia antevisto, que seu filho

falecera. Ele e Paizinho, jovem morador do Prédio, vão ao cemitério em busca de Ciente, mas, mais uma vez, encontram dificuldades em resgatá-lo e em trazê-lo para a família, pois seu corpo adquire pesos não demonstrados em vida:

no preciso instante em que a palavra "casa" foi proferida, o corpo de CienteDoGrã, já de si pesado, tombou com força no chão, escorregando das mãos sujas de Odonato e de Paizinho, os três puseram-se a olhar entre si, como quem espreita a gruta do mistério, cada um com o leve pressentimento sabido e a desconfiança oca de que o corpo pudesse ter estremecido por vontade própria (Ibidem, p. 317).

Quanto mais próximo do Prédio, mais densidade adquire o corpo de Ciente e Odonato relembra uma frase do filho ainda vivo, afirmando que nem morto voltava para a casa paterna. Os vizinhos cogitam a possibilidade de ser um feitiço e AvóKunjikise sentencia: "pesado na vida e pesado na morte" (Ibidem, p. 319). A morte de Ciente é pesada como pesado é o fim da vida no Regime Diurno. Quando o corpo é depositado no apartamento de Odonato e da família, ocorre um estranho acidente:

o morto foi pousado com brusquidão sobre a enorme mesa que havia sido deslocada para a cozinha, o chão cedeu ao receber o peso, uma fenda evoluiu desde o canto inferior da principal janela, passou debaixo da mesa, traçou uma linha paralela à zona do lavatório e dirigiu-se à sala como uma cobra que fugisse da luz da cozinha. [...] o chão engoliu CienteDoGrã como se a gravidade se concentrasse num grito que o ordenava descer (Ibidem, p. 319-320).

O corpo vai abrindo buracos em cada um dos seis andares do Prédio com o seu peso, até tombar no térreo, na entrada principal da construção. Também em *Os vivos, o morto e o peixe-frito*, peça teatral de Ondjaki, há, na narrativa, um morto que, misteriosamente, adquire peso, o que faz um de seus carregadores questionar-se: "Mas a morte acrescenta peso às pessoas ou eu tou a precisar de comer?" (ONDJAKI, 2014, p. 79). Se pensarmos nos mitos da queda, comuns entre os banto, talvez possamos entender melhor o enorme peso do corpo de Ciente. Entre esses povos, o ser humano, originalmente, não morria; ele apenas passou à condição de mortal como castigo pelo mau comportamento (ALTUNA, 1985). Assim, o jovem, como ser humano, já tinha o fardo do pecado; depois de sua morte, porém, seu corpo passou a carregar mais erros ainda: os seus, por sua vida de roubos e de esquemas, e os das autoridades, dos policiais corruptos que o prenderam sem quaisquer motivos, mesmo com um ferimento grave, sem prestar nenhum tipo de socorro e sem permitir que a família o visitasse ou tivesse notícias suas, como era de direito – apenas subornando os oficiais, Odonato foi capaz de obter informações sobre o paradeiro do filho.

Ainda para os banto, a morte sempre traz e significa desordem, desagregação, dor, ofensa, perturbação, destruição, como se fosse uma falha, uma imperfeição no mundo (LEITE, 2008), que permitiu o aparecimento da mortalidade, o que está de acordo com os mitos da condição mortal do ser humano como um castigo, e não uma condição natural – sobretudo tratando-se de um assassinato, de uma morte não natural, anormal (ALTUNA, 1985). Além disso, como ressalta Leite (2008), a fim de que um morto possa se transformar em um antepassado (e para que, conseqüentemente, a morte possa ser tomada, a partir do Regime Noturno, como uma transformação, como uma passagem, e não como uma dissolução, um fim definitivo), há uma série de requisitos a serem cumpridos. Mesmo que já tenham sido citadas, é necessário retomar algumas dessas condições para se entender a gravidade da morte de Ciente: uma pessoa, a fim de se tornar um ancestral e adquirir a imortalidade, deve morrer depois de ter vivido longos anos, constituir uma grande família, ser respeitado pela comunidade e ganhar os ritos fúnebres apropriados após o falecimento. O personagem de Ondjaki é o oposto disso: perde a vida quando é jovem, é visto com maus olhos pelos vizinhos e amigos e, além de não ter constituído família, ainda se afastou da sua, renegando-a. Ademais, a forma como Odonato encontra o corpo do filho no cemitério, quase a ser enterrado como indigente, na vala comum, com certeza não se caracteriza como os ritos e cerimônias fúnebres adequados: "na margem extrema daquele mar de corpos fedorentos, abraçado em moscas, o seu filho repousava sobre as raízes de uma gigantesca figueira" (ONDJAKI, 2013, p. 315). Apenas as moscas e a árvore velam pelo corpo de Ciente, assim como pelo de centenas de outros que compõem um inusitado mar.

Sua morte é pesada, pois não ocorre de forma ideal, seguindo os preceitos da tradição; os atos corruptos de quem deveria proteger a população, os policiais que lhe prendem sem nenhum motivo evidente e sem deixar a possibilidade de a família saber como o filho baleado estava, igualmente conferem peso ao falecimento. O próprio narrador explica a natureza da morte de Ciente: "a morte é dura e, o mais das vezes, duradoura, disso sabem os homens há milênios, embora teimem em alimentar uma qualquer esperança de retorno" (Ibidem, p. 317). No romance de Ondjaki, fica claro que a possibilidade de esperança é mínima, apesar de seu tom por vezes cômico e por vezes lírico – talvez as cenas engraçadas e poéticas venham para dar leveza a um livro que, de outra forma, seria bastante carregado, lúgubre. Muitos estão condenados ao desaparecimento, principalmente o povo, os mais pobres: como Odonato, eles

já não aparecem muito enquanto vivos e, depois de mortos, sua dissolução pode ser completa ou quase – ninguém mais se lembra deles.

Ainda se deve ressaltar o fato de pai e filho sofrerem mortes ou desaparecimentos parecidos, pois ligados ao elemento aéreo, volátil e inconstante, ao Regime Diurno e à tristeza, ao pessimismo e à má conduta de indivíduos com poder. Odonato, como já discutimos, afirma sofrer "da doença de mal-estar nacional" (ONDJAKI, 2013, p. 167); ele padece com os rumos tomados em Luanda, com a falta de sensibilidade e de compaixão pelo próximo e sua tristeza aumenta ainda mais quando percebe que não encontrará facilmente o filho preso. Já Ciente acaba falecendo por conta do ferimento e da falta de cuidados médicos dentro da prisão. Contudo, ao mesmo tempo, os fins dos dois também se apresentam como opostos: se Odonato voa para os céus, para o alto, Ciente desaba e apenas para quando a queda não é mais possível.

Mas, se a subida aos céus de Odonato não representa sua redenção, a queda de Ciente caminha para o mesmo sentido, porém com o caráter negativo intensificado ao máximo, visto que, de acordo com Durand (2002), a queda seria o ápice de toda a dinâmica das trevas, seu ponto culminante. O antropólogo afirma que essa descida brusca está do lado do tempo vivido e acompanha a criança desde o seu nascimento, sendo a primeira experiência de terror sentida por todos nós, devido às mudanças de nível bruscas experimentadas pelo recém-nascido. Quando começa a aprender a caminhar, a queda passa a fazer parte do cotidiano da criança: "para o bípede vertical que somos, o sentido da queda e da gravidade acompanha todas as primeiras tentativas autocinéticas e locomotoras" (Ibidem, p. 113). Enquanto que a ascensão ressaltaria nosso aspecto não humano, nosso lado divino, a queda nos relembra nossa mortalidade e, mais do que isso, nossas falhas, erros e pecados, já que o ato de cair é frequentemente moralizado e confundido com a possessão do mal (Ibidem).

Assim, a relação da queda com os aspectos do crescimento da criança e da falta de moralidade, do excesso de pecados que pesa e força o pecador para baixo, pode ajudar a explicar o fim de Ciente. Muito cedo o jovem deixou a casa dos pais, não completando aquela primeira formação que se dá na infância: o personagem não aprendeu a caminhar sem tombos, ou seja, não consegue ainda viver em sociedade sem praticar atos idôneos, sem cair em erros. O fato de ele, em vida, ter jurado nunca mais retornar ao prédio da Maianga, que representa, no romance, seu local de origem, além de ter deixado às pressas, ferido e escondido, o apartamento, aponta para a sua falta de vontade de se corrigir. Como AvóKunjikise nota,

quando os moradores do prédio chegam carregando o corpo de Ciente, sua vida pesada, vida que era um fardo para os próximos, sempre precisando livrá-lo dos problemas, só poderia resultar em uma morte também pesada, difícil e sofrida para aqueles ao seu redor.

A mesma senhora, conforme trecho destacado anteriormente, avisa que, onde Odonato vê árvores, há apenas sombras. Além de poder significar uma premonição em relação à morte de Ciente, a simbologia da árvore, próxima daquela concernente à casa, ainda aponta para o fato de ser o desenraizamento a causa dos males do jovem. Bachelard (2003), em suas explicações sobre a terra e os devaneios do repouso, depois de mostrar como a casa representa abrigo, refúgio e origem, ainda afirma que a árvore seria uma casa onírica, uma verdadeira morada. Para Ciente, não há volta possível para casa, para o passado, para a infância, para o regaço materno, para o princípio, nem depois de morto: ele arrancou completamente suas raízes e não há maneira possível de replantá-las novamente e, por isso, seu fim é inevitável.

A perda da casa, da origem, do pertencimento a um passado, do reconhecimento de uma tradição, parece ser o ponto central do romance de Ondjaki. A cena na qual o Carteiro é impedido de voltar para a sua é mais uma comprovação de tal constatação. Entre montes de lixo e um pequeno curso de água poluído, ele sempre encontrava um caminho para o seu lar, até o dia no qual esse caminho desapareceu: "a impossibilidade do acesso configurava-se cada vez mais peremptória" (ONDJAKI, 2013, p. 372). Seu sofrimento é grande:

respirou fundo interpretando todos os odores, deixou-se invadir por uma estranha tristeza, uma dor que era ao mesmo tempo uma profunda saudade de casa e um medo de nunca chegar até ela, poderia dar a volta, era uma volta enorme, mas não era tanto a impossibilidade de se reencontrar com o seu lar, era mais uma ofensa que a cidade e o lixo proferiam contra a sua pessoa, impedindo-o de usar o mesmo caminho de sempre, a mesma via térrea, suja e estranha, mas um trilho que era também um pouco seu, e assim triste, mudo por dentro, sentou-se num tronco cambuta [...] (Ibidem, p. 373).

O labirinto até sua casa que não pode ser vencido é a objetivação de sua sensação de opressão, angústia, medo e estreitamento, conforme explica Bachelard (2003). Ironicamente, apenas com o fogo que destruiu toda a cidade, ele finalmente é capaz de entrar em casa:

horas mais tarde, com os cabelos e as roupas chamuscadas, ainda rindo chegasse a abrir a porta da sua casa, desfeita ao seu toque, e pudesse olhar as cinzas em brasa de tudo o que havia queimado no seu lar, inspirando profundamente os ares da desgraça para afirmar a pulmões abertos
– finalmente posso dizer que cheguei em casa (ONDJAKI, 2013, p. 394).

O uso dos verbos no pretérito imperfeito do subjuntivo, indicando condição, é importante, uma vez que a narrativa não trazia esse tempo e modo verbais antes da chegada

do Carteiro em sua casa, como se essa ação não fosse mais a descrição do que realmente aconteceu, mas do que poderia ter acontecido se, por exemplo, o homem não tivesse morrido no incêndio. De qualquer forma, ele somente consegue chegar ao seu lar quando esse não mais existe. Se a morada constitui-se como um microcosmo em relação ao cosmo e ao corpo, um redobramento da personalidade de quem a habita (DURAND, 2002), o Carteiro já não pode mais se relacionar com a realidade ao seu redor, pois perdeu esse ponto intermediário de comunicação do pequeno ser humano com o grande universo. Ele perdeu seu eixo no mundo.

Depois de analisarmos a morte de um tempo antigo denunciada pelas duas narrativas aqui em questão, assim como as consequências negativas desse fim, é preciso que nos detenhamos naquelas pessoas que assumiram o poder, nos líderes, naqueles responsáveis por guiar os angolanos nessa nova etapa da história do país. Para isso, é interessante relembrar as avarias sofridas pelo comboio de *Mãe, materno mar* ao longo do seu percurso do interior ao litoral de Angola, assim como as diversas soluções relacionadas com tradições e crenças do continente africano. Tal retomada serve para demonstrar a posição dos homens com poder, pertencentes ao MPLA, e o total descompasso entre o que o partido prega e o que realmente acontece na África, assim como o preconceito em relação aos valores tradicionais, manifestado através do uso pejorativo do termo "feitiçaria", como no trecho a seguir:

Que o Chefe da Estação então falou que sim senhor, que fossem contactar o ceguinho, mas não em nome dele, que ele enquanto representante da autoridade, por isso um revolucionário consequente, não podia se envolver abertamente em casos de feitiçaria, que os camaradas do Partido recomendavam que a realidade fosse encarada sempre com objectividade científica. Haka! (CARDOSO, 2001, p. 85)

Sobre tais pessoas, em *Os transparentes*, ainda surge um comentário que seria proveniente da "voz do povo" (ONDJAKI, 2013, p. 305):

– mas quem manda em tudo isto?
– gente muito superior.
– superior...como Deus?
– não. superior mesmo! aqui em Angola há pessoas que estão a mandar mais que Deus (Ibidem, p. 305).

Como em *Teoria geral do esquecimento*, quando Monte, o torturador, recebe ordens "lá de cima" (ordens, portanto, que não podem ser desobedecidas mesmo sendo criminosas), o poder, no livro de Ondjaki, relaciona-se com os valores do alto, como indicam os vocábulos "superior" e "Deus". Como na narrativa de Agualusa, o alto, ao invés de possuir uma valorização positiva, está entre o que de mais torpe, injusto e prejudicial aos interesses do povo existe também em *Os transparentes*. O Ministro, seu Assessor e Cristalino, por

exemplo, não hesitam em tomar as decisões do governo baseados apenas em seus interesses pessoais, como vimos no caso da CIPEL. Esses personagens e suas ações conferem uma representação literária às colocações teóricas de Ki-Zerbo (2009) sobre o "capitalismo darwinista" (Ibidem, p. 29), sobre a evolução e o enriquecimento de uns poucos às custas da maioria e sobre o fato de o Estado, no continente africano, ser um Estado patrimonial, tomando bens públicos como bens privados. O teórico (Ibidem) ainda denuncia a falta de preocupação dos dirigentes africanos com a cultura local, que seria desprezada em favor de valores ocidentais – como os de *Os transparentes*, que perfuram o solo de Luanda procurando o lucro e desprezando as figuras sagradas ligadas à terra ou como os de *Mãe, materno mar*, designando crenças africanas por feitiçaria.

É necessário retomar aqui a situação denunciada por Memi (1967), abordada e desenvolvida no capítulo anterior, de que a colonização só existe porque existe a antítese entre colonizado e colonizador, o primeiro estando necessariamente embaixo para o segundo estar em cima e prosperar. Pode-se concluir que tal circunstância perdura, apesar de os sujeitos não serem mais os mesmos: agora são os próprios angolanos que assumiram o poder, os grandes empresários e pessoas influentes, que oprimem cada vez mais o restante da população e a empurram para baixo.

Ainda há outra cena exemplar dos mandos e desmandos de um governo representado como autoritário na narrativa de Ondjaki: um eclipse ocorreria e o local privilegiado para assisti-lo seria justamente Angola. Para isso, diversos cientistas estrangeiros viajam ao país. Contudo, o presidente cancela o "evento": "o Partido declara inteiramente cancelado o tão esperado eclipse total!" (ONDJAKI, 2013, p. 338). Em um primeiro momento, todos riem por não acreditar que um fenômeno natural pudesse ser cancelado por vontade humana; a NASA, porém, acaba por confirmar que "algo no movimento planetário se havia alterado" (Ibidem, p. 339) e que de fato o eclipse não ocorreria mais.

Por ser um fenômeno muito raro, mas bastante marcante e, até mesmo, assustador quando se desconhece sua causa e funcionamento, existem inúmeras crenças tentando explicar esse passageiro sumiço do sol. Para os povos do antigo Peru, por exemplo, o eclipse é um sinal de mau augúrio e teria anunciado a chegada dos espanhóis e a derrocada do grandioso império Inca (CHEVALIER, 1986) – como o eclipse em Angola, que não foi um sinal, mas a causa do desembarque em massa de estrangeiros desejosos de analisá-lo e de estudá-lo. O cancelamento do eclipse, por decreto governamental, pode mostrar o receio em

relação aos que vêm de fora depois de séculos de colonialismo; pode mostrar, porém, um certo descompasso do governo, ao punir cientistas que poderiam trazer benefícios para o país, assim como aos angolanos que também estavam esperando pelo eclipse.

Outra possível explicação para o acontecimento celeste bastante comum entre diferentes povos da antiguidade é que a morte temporária do sol seria o primeiro de muitos desarranjos cataclísmicos e indicaria o fim de um ciclo. O reaparecimento do astro anunciaria o início de uma nova etapa, com um novo mundo e com novos indivíduos renovados, purificados de seus pecados (CHEVALIER, 1986). No caso da narrativa de Ondjaki, há uma morte não prevista pelo partido, que acabaria antecedendo o eclipse e que poderia passar a ideia ao povo de que o tempo do MPLA no governo realmente estava acabando: o já comentado falecimento da senhora Ideologia. Não é apenas a ideologia de um tempo que desaparece, mas a Ideologia em si, qualquer tipo de crença acerca do que seria correto, elevado – e as ações dos dirigentes, ao longo do romance, mostram serem eles os grandes responsáveis por tal morte ao se preocuparem sempre em enriquecer, em obter vantagens e benefícios, quando deveriam pensar no coletivo, no povo já quase transparente para eles, incapazes de enxergá-lo.

Todas essas mudanças, no entanto, não são desejadas pelos homens do MPLA, no poder desde a independência: manter a ordem, manter o *status quo* é o seu anseio. Por isso, decidem cancelar o eclipse, um fenômeno que, a princípio, não poderia ser influenciado por decisões de seres humanos, revelando o poder ilimitado do partido, assim como a arbitrariedade de suas decisões – tudo isso para não correr o risco de que o desaparecimento, mesmo que momentâneo, do astro rei anuncie o fim do tempo do partido no comando do país. Porque apenas a morte de um astro celeste, do maior e mais importante dos astros para o planeta Terra, poderia indicar o fim de um poder tão grande, de gente muito superior – superior, inclusive, a Deus, como indica a narrativa.

O cancelamento do eclipse indica o poder do MPLA não só para manipular, mas de fato para alterar a realidade, como denuncia Domingos da Cruz (2016), quando revela que o número de aparições do MPLA nos jornais, estatais ou privados, ultrapassa a passos largos o dos outros partidos que, quando são notícia, recebem uma valoração negativa. Isso acaba por distorcer a realidade ao favor do partido no poder, impedindo uma concorrência leal entre os diferentes movimentos. Já Oliveira (2015), comentando acerca das inúmeras unidades secretas criadas pelo governo – quase como a fictícia CIPEL, sobre a qual a população não

tinha nenhuma informação –, brinca acerca da onipotência do presidente, capaz de saber tudo a todo momento. Parece mesmo que o MPLA controla a realidade, desde os fenômenos naturais até os rumos tomados pela nação.

Já em *Mãe, materno mar*, além dos homens do partido, são apresentadas outras figuras de poder: os profetas e pastores, que lideram com mão de ferro seus seguidores e fiéis. Essa é, na verdade, uma realidade na África, como explica Appiah (1997): de acordo com o teórico, a partir das décadas de 1970 e 1980, organizações religiosas frequentemente assumem funções do Estado, como o financiamento de obras, a manutenção da saúde e da educação, etc. – e isso acaba por lhes conferir uma imagem de autoridade. Porém, no romance de Boaventura Cardoso, em contraste com o poder aparentemente ilimitado dos líderes religiosos, que proibem os crentes de ingerir bebidas alcoólicas, quando eles mesmos tomam escondidos os melhores e mais caros vinhos, surgem índices de impotência: o Profeta Simon Ntangu António, por exemplo, é capaz de curar doentes e de ressuscitar mortos, mas é anão e fica inválido quando perde o bastão dado a ele pela Senhora das Boas-Águas.

Em um momento de confusão, por exemplo, quando todos os pastores e o Profeta decidem ir até o local onde os fiéis da Igreja do Bomfim se reúnem, o Profeta Simon não consegue impor-se e falar à multidão por causa da sua estatura, precisando, na sua perspectiva, humilhar-se e pedir auxílio ao inimigo: "Como nem se pondo na ponta dos pés podia ver e falar para aquele mar de gente, o Profeta Simon Ntangu António saltou para cima dos ombros do seu maior adversário" (CARDOSO, 2001, p. 175). Contudo, apesar de ser anão, o Profeta compensa o pequeno tamanho com uma imensa arrogância: "E o Profeta então desceu com as suas arrogâncias messiânicas, apumado na sua estatura anânica, os enfunados ares" (Ibidem, p. 105). Além disso, o Profeta do Bomfim, que ganha importância e destaque entre os passageiros do trem ao longo da viagem e passa a competir diretamente com o Profeta Simon, também é anão, o que nos leva a pensar que essa não é uma simples característica escolhida ao acaso pelo autor como uma forma de tornar a narrativa peculiar.

A fim de se caracterizar como um salvador, tudo no Profeta deveria apontar para o alto, conforme disserta Durand (2002) acerca do herói solar, masculino, vertical, iluminado do Regime Diurno. O antropólogo explica que o ideal moral e a completude metafísica associam-se de forma natural, para a imaginação, com os símbolos ascensionais e que a principal questão dessas imagens é combater a morte e o tempo – como procurava fazer o Profeta, com suas curas e milagres. Assim, grandes figuras, como deuses, monarcas e políticos são

gigantizados, uma vez que "a sensação de soberania acompanha naturalmente os atos e posturas ascensionais" (DURAND, 2002, p. 137). Talvez por isso, para compensar sua reduzida altura, o Profeta se faça acompanhar sempre de um bastão, de um elemento que aponta para o alto, para o elevado, e que possui contornos fálicos, próprios de um herói viril e masculino – ainda segundo o teórico (Ibidem), elevação e ereção acabam por se confundir.

Mais uma prova de que o bastão do Profeta apontaria tanto para o seu poder como líder quanto para a sua virilidade pode ser encontrada nas conclusões da mulher do líder religioso: "[...] a mulher do Profeta sabia confirmado que desde há algum tempo as funções dele como homem dependiam muito da eficácia do bastão" (CARDOSO, 2001, p. 170) e "Não é que aquela alma danada, filho duma cabra, até crescia em altura nas falofolias?" (Ibidem, p. 170). O próprio Profeta refere-se ao bastão como sendo o "princípio masculino" (Ibidem, p. 199). O bastão, contudo, possui outras funções: é apenas ao encostá-lo nos doentes, por exemplo, que o Profeta consegue curá-los – parece que seus poderes estão limitados pelo objeto ou concentrados nele. Mas, apesar dessa limitação, ele praticava todos os tipos de milagres:

travar a chuva, desviar os cursos das águas de um qualquer rio, aplanar montanhas, curar doenças, reabilitar diminuídos físicos, tornar fecundos ventres estéreis, seduzir mulheres e homens, fazer fortunas, arranjar empregos, reduzir penas de prisão, fazer desaparecer processos judiciais, anular julgamentos [...]. (Ibidem, p. 255)

O religioso, inclusive, oferece como dádiva uma coleção completa de discos novos para o disco-jockey, e toda essa extensa lista de realizações de Simon beiram o absurdo e, pela enorme variedade, soam como ironia, como deboche ou piada. Ou as capacidades do Profeta não são tão grandes e a propaganda que se faz delas é muito mais eficaz do que os próprios milagres; ou o homem desperdiça uma dádiva celeste, sagrada, elevada, para lidar com os problemas mais baixos, mundanos e profanos, como fazer fortunas, anular julgamentos e comprar discos.

Além dessas propriedades do bastão, é importante explicar a forma como o objeto foi parar nas mãos de Simon Ntangu António. Quando o Profeta ainda era um pescador e chamava-se Lukau, uma santa, a Nossa Senhora das Boas-Águas, apareceu em uma de suas pescarias, lhe revelou que ele seria um grande homem e lhe entregou o objeto com poderes mágicos, a fim de que ele produzisse milagres e convertesse as pessoas à nova religião. Portanto, o Profeta acaba por se cercar de mais de um elemento fundamental, como que tentando compensar a falta de um poder ou divindade naturais: da matéria aérea, através do

bastão, de um objeto que aponta para o alto; da aquática, que, como já foi discutido, é considerada o receptáculo da vida, remetendo ao fato de que, no dia em que a santa surgiu para Lukau, ele se transformou em um novo homem, mudando, inclusive, de nome, e passou a ter como missão criar uma religião nova e pregar um mundo novo, com novas regras e fiéis renovados através do batismo.

Porém, ao mesmo tempo em que Simon é capaz de ressuscitar um homem, a narrativa nos mostra o quanto seu poder é frágil e circunstancial. Por duas vezes, ele perde ou roubam seu bastão e o homem fica tão fraco que todos temem por sua vida, como se o objeto fosse a sua força vital, o segredo para a sua potência, sexualidade e poderes – o segredo da sua caracterização como herói, como salvador de almas, como líder poderoso. Se, na primeira ocorrência, Ti Lucas é capaz de resolver a questão e encontrar o precioso bastão, ao final da narrativa, quando a fama do Profeta alastra-se, ultrapassando as fronteiras nacionais, e uma multidão espera por ele em Luanda, não há uma forma de salvar o líder religioso e a multidão grita com raiva:

A multidão, irritada e muito excitada, começou então a lançar impropérios contra o Profeta, a apedrejar o comboio onde tinha ainda muitos passageiros. Morte ao Profeta! Morte ao Profeta! A maior parte da segurança do Profeta já tinha desaparecido, e os poucos que permaneciam fiéis ao posto estavam feridos e a sangrar. Os gritos de angústia da mulher do Profeta, apesar de lancinantes e estridentes, quase ninguém ouvia no meio da gritaria, nem mesmo Nfumu-Nzambi, lá nos altívagos ares lhe prestava atenção. Morte ao Profeta! Morte ao Profeta! (CARDOSO, 2001, p. 288)

Se o Profeta Simon Ntangu António representa um verdadeiro guia ao povo angolano, carente de líderes políticos que olhem por eles e que cuidem de seus interesses, fica clara a precariedade de seu poder e da sua liderança. Fica claro também o estado de quase desamparo da população de Angola, dependendo de homens com falsos poderes e com interesses igualmente falsos: quando o já referido temporal despenca sobre o trem, a verdadeira natureza dos pastores e profetas que participam da viagem é revelada. O narrador explica: "Profeta e pastores, se até aqui faziam crer que não tinham dinheiro, se mostraram visivelmente preocupados em pôr em lugar cimeiro as suas malas de mão" (Ibidem, p. 219). O ridículo extremo da reação dos religiosos é ressaltado, tendo o Profeta caído "três vezes seguidas no chão da carruagem" (Ibidem, p. 219), apenas para salvar as riquezas escondidas na sua bagagem. Mesmo que alguns procurem disfarçar, dando desculpas e inventando conteúdos diferentes para suas malas, o narrador é categórico: "Quem que pode esconder a nudez do seu corpo à água?" (CARDOSO, 2001, p. 220).

Se é o elemento aquático que fornece o poder para o Profeta, através da figura da Senhora das Boas-Águas, também é essa matéria que desmascara suas verdadeiras intenções. É como se a própria narrativa respondesse a um questionamento levantado anteriormente – "quem que pode limpar a água suja?" (Ibidem, p. 238) –, mostrando que nem uma santa saída das águas é capaz de modificar a mesquinhez, a mundanidade e a ambição dos homens.

Essa crítica feita aos líderes religiosos no romance torna-se mais contundente quando lembramos do papel dos messianismos negros na luta contra o colonialismo: desde o século XIX, surgem movimentos desse tipo na África Austral, muitos tendo por lema "a África para os africanos", misturando dogmas do cristianismo com crenças tradicionais africanas, como explica M'Bokolo (2011). Há uma dessas igrejas, surgida em 1921 no Congo belga, que tem por líder o catequista Simon Kimbangu – nome assemelhado ao personagem de Cardoso, Simon Ntangu. Em Angola, também existiram igrejas separatistas ou nativistas que influenciaram o início da Guerra de Libertação, como mostram Wheeler e Pélissier (2016). Em relação à função desses movimentos sobre o ânimo do povo, os historiadores esclarecem: "o facto de olharem para o futuro como um tempo de maior felicidade para os africanos era significativo" (Ibidem, p. 226). Assim, importantes movimentos de combate à exploração e à colonização parecem, pelo que a narrativa aqui estudada evidencia, ter tomado, muitas vezes, um rumo diferente após a independência: o da continuidade da exploração do povo em benefício próprio.

Em *Os transparentes* e em *Mãe, materno mar*, pelo que observamos até aqui, a população está distanciada dos valores e da cultura tradicionais, além daqueles ligados à afetividade e à solidariedade. Os líderes de Angola, que deveriam ajudar a guiar o povo rumo a uma vida melhor, usam seu poder para beneficiarem a si próprios. Morte e desesperança são a consequência dessa destrutiva forma de guiar o país. Os novos tempos, no pós-independência, não correspondem, portanto, aos sonhos de todos os que participaram da Guerra de Libertação. Será que essas duas narrativas, entretanto, apontam também para uma possibilidade de melhoria, de redenção, de esperança?

4.2 SOBRE A MORTE COMO PROCESSO

"O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro." (COUTO, 2007, p. 5)

Tanto *Os transparentes* quanto *Mãe, materno mar* anunciam a morte de um tempo antigo, no qual a preocupação com a origem e com a tradição era maior, e colocam em destaque as consequências negativas desse esquecimento, dessa negligência. Os dois romances, porém, começam a se distanciar quando analisamos as possibilidades anunciadas em cada uma das narrativas de se ultrapassar os problemas enfrentados no presente e de se construir uma Angola melhor, mais preocupada com sua essência, com suas tradições e com seu povo: se, no livro de Boaventura Cardoso, são grandes as esperanças, no de Ondjaki, parece que um pessimismo maior embaça a visão e impede a descoberta de possíveis soluções.

Mesmo assim, nem tudo aponta para a morte, para a destruição e para a dissolução em *Os transparentes*. Assim como os quatro elementos eram os meios utilizados pelos mais poderosos para explorar o povo e acabaram por ser a causa da destruição de Luanda, essas mesmas matérias ainda se constituem como o único refúgio possível para aqueles que já perderam as esperanças e as forças para lutar na sociedade moderna com sua extrema competitividade e impessoalidade. De um lado, há o petróleo, representando a terra e sua exploração irresponsável; a água e a intenção de privatizá-la, de cobrar por um recurso natural; o fogo, com a explosão, e o ar, com o desaparecimento de Odonato. De outro, o mar e o céu de Luanda como salvação, refúgio, transitando-se do Regime Diurno para o Noturno da Imagem.

Assim, o mar da cidade é motivo para poesia, para sonhos: "era de noite na cidade de Luanda. com as suas marés plácidas, em extensa beleza horizontal, como sugerem os poemas calmos escritos por gente sonhadora [...]" (ONDJAKI, 2013, p. 249). Também é construído como o oposto da morte: "a vida é como um mar, você vê, você mergulha" (Ibidem, p. 142). É do mar que o VendedorDeConchas tira seu singelo e poético sustento: vender conchas, como seu próprio nome indica, mergulhar "de ir buscar as mais bonitas" (Ibidem, p. 60), "profissão de pedir ainda no mar e na Kianda para retirar as conchas...que são como brinquedos da Kianda" (Ibidem, p. 184) – ao contrário dos políticos, que esqueceram a necessidade de cultuar as divindades. As conchas oferecidas pelo jovem chamam a atenção de todos: dos ricos com os seus finos e caros pertences, mas também dos pobres com as suas necessidades mais urgentes. De acordo com o menino, é isso o que importa mais na vida: ser feliz, estar bem e, para ele, estar bem é mergulhar e encontrar as conchas mais bonitas. Cada aventura no mar é como se fosse uma nova experiência de alegria e deslumbramento: "mergulhava

devagar – tocasse uma mulher –, provava o sal e revivia o espanto de sempre" (ONDJAKI, 2013, p. 16). A comparação do mar com o feminino faz bastante sentido por ser estabelecida pelo VendedorDeConchas: as conchas que ele vende, por sua profundidade, simbolizaram, em muitas sociedades, o órgão sexual feminino – elas são a matriz da mulher, o nascimento da deusa Atenas do interior de uma concha é seu modelo mais conhecido e remetem para o nascimento ou para a libido (CHEVALIER, 1986).

A cena em que o VendedorDeConchas e Amarelinha, a filha de Odonato, têm relações sexuais pela primeira vez no terraço do prédio da Maianga realça o caráter sexual das conchas: o jovem diz para Amarelinha que ela não deveria se assustar, pois ele é "o mar a chegar perto duma concha" (ONDJAKI, 2013, p. 343). Portanto, aqui o homem é o mar, enquanto a mulher, a concha, reafirmando seu simbolismo usual relacionado ao feminino e, mais precisamente, à sexualidade feminina.

Chevalier ainda explica que "la concha está así ligada a la idea de muerte, en el sentido de que la prosperidad que simboliza, para una persona o para una generación, procede de la muerte del ocupante primitivo de la concha, de la muerte" (CHEVALIER, 1986, p. 333). Portanto, talvez a narrativa aponte para uma certa esperança para os mais novos: se para Odonato e para os de sua geração a vida foi muito dura e se Angola não se configurou como uma mãe, como um local onde se pode trabalhar dignamente e descansar, essa situação complicada pode ser transformada no futuro. O fato de a sexualidade dos dois jovens ser despertada justamente no final do romance – o que remete para a vida e para a criação de novas vidas quando tudo é destruição –, assim como a ocupação do rapaz ser justamente a de vender conchas – elemento representante tanto da libido quanto do fim de uma geração para o início de outra –, são aspectos que remetem para essa possível promessa de uma realidade diferente nos anos vindouros.

Outros dois elementos fundamentais podem ser relacionados com a sexualidade no romance de Ondjaki: a água – no caso, as águas milagrosas do prédio da Maianga – e o fogo.

Primeiro, em relação à matéria aquática, é possível afirmar que as águas mágicas e misteriosas do térreo do prédio são o aspecto mais importante de contraponto à destruição e à exploração abundantemente desenvolvidas em *Os transparentes*. O primeiro andar alagado, resultante de canos quebrados, tem inúmeras propriedades benéficas: aqueles que entram em contato com o elemento sentem o pensamento mais arejado, tranquilizam-se das agruras do dia-a-dia, sentem-se reconfortados e felizes. As águas, porém, ainda despertam a libido de

quem as atravessa, como as seguintes passagens comprovam: "quando se ia encostar à porta do que antigamente fora um elevador, sentiu que um calor interno lhe nascia nos testículos, há muito tempo que não sentia a sensação assim tão nítida" (ONDJAKI, 2013, p. 26) e "[...] sentiu-se molhada, com um suor quente nas mãos e entre os seios, a sua pele eriçou-se e a frescura do lugar fê-la deixar-se deslizar até o chão: via tudo melhor agora" (Ibidem, p. 153). Aqui, a água é construída a partir das estruturas sintéticas do Regime Noturno e da sua dominante sexual: mesmo os mais cansados, com anos de dura vida nas costas, podem voltar a se sentir jovens em um movimento de eterno retorno.

O fogo, concretizado no calor sentido pelos personagens quando perto das águas, é mais um elemento relacionado à sexualidade. De acordo com mitos de criação arcaicos, é da união dessas duas matérias que se configuram como opostas, da água e do fogo, que o mundo foi criado (ELIADE, 2010b). Esse caráter cosmológico da soma dos dois princípios, mais a relação com a sexualidade presente no romance, permite-nos pensar que as águas misteriosas do Prédio tem como finalidade a criação de um novo cosmos, mesmo que pequeno e reduzido – um cosmos no qual só são admitidas pessoas boas. O fato de as águas representarem o indiferenciado (Ibidem), assim como o inconsciente e os instintos (JUNG, 2012), reforça essa ideia da criação de um mundo, visto que todos esses fatores apontam para o princípio, para o primitivo. Além disso, a união dessas duas matérias simboliza a conciliação dos contrários, que, de acordo com Jung (2013b), seria a essência do processo de individuação. Como ficará claro ao longo desta seção, os moradores da construção, as pessoas mais simples e mais pobres, são as mais sábias no romance de Ondjaki. Elas, por exemplo, são capazes de desenvolver os dois lados da psique humana, a razão e o imaginário: trabalham, ganham dinheiro e vivem nesse mundo de eficiência, mas também sonham, conversam olhando nos olhos, valorizam o contato humano e as tradições – seu processo de desenvolvimento da personalidade, assim, está mais avançado em relação ao de outros.

Jung (2012) ainda comenta acerca da fonte ardente da vida, procurada incessantemente pelos alquimistas: a fonte, além de ser o fluir da existência, também é o seu calor, seu ardor. As águas milagrosas do Prédio da Maianga são, portanto, como a fonte ardente da vida, encontrada nos locais mais simples e menos esperados.

Ademais, moradores e amigos fazem do molhar as pernas nas águas frescas do térreo uma rotina ao final de um difícil dia – quase como se fosse um ritual purificador de todas as tristezas e decepções que deveriam ficar do lado de fora de seus lares e, por isso, a

necessidade de se lavar na entrada do prédio, antes de cada um dirigir-se para seu apartamento. Todos automaticamente passavam a se sentir melhor, pois ganhavam vida e energia dessa fonte milagrosa.

O narrador, contudo, ressalta o fato de o elemento aquático não aceitar qualquer um: "o prédio tinha este dom de acolher quem entendesse dever acolher, banharam-se como se fossem os últimos cidadãos do mundo" (ONDJAKI, 2013, p. 173) – o que lembra a floresta do Mayombe que expulsava os portugueses. O episódio no qual dois fiscais, DestaVez e DaOutra, resvalam e caem ao tentar entrar no edifício mostra como as águas selecionam aqueles que têm acesso ao interior. Os fiscais, retratados como corruptos e exploradores do povo, reclamam muito do tratamento recebido – na opinião deles, não digno de tão grandes e importantes autoridades: "mas você está a brincar ou o quê? isto aqui é uma armadilha, este prédio vai ser denunciado pelas nossas pessoas [...]. então o senhor não vê que este prédio anda a deixar cair os camaradas fiscais aqui do bairro?" (Ibidem, p. 126). Além disso, os moradores iniciados podem auxiliar os de fora a desvendar os mistérios das águas, como acontece quando um médico, disposto a ajudar sem cobrar nada, vai examinar Ciente com uma bala alojada em seu corpo: "[...] o delicado modo como os moradores, em segurança, atravessavam as águas expostas do primeiro andar, indicando a pessoas como ele onde era o possível corredor de passagem" (Ibidem, p. 148).

Enquanto os moradores reconhecem as águas como necessárias, tendo em vista os frequentes problemas de abastecimento em Luanda, e as aproveitam de inúmeras formas, os dois fiscais asseveram o contrário, já que, para eles, a água estaria a ser desperdiçada. Esse conhecimento que só os habitantes do edifício da Maianga possuem, assim como a permissão que as águas dão a eles para atravessá-las, transformam-nos em heróis iniciados. Como explica Ford (1999), a trajetória e a aventura do herói africano inicia com um grande primeiro limite. No mito achanti narrado pelo teórico para explicar essa questão, que relata as peripécias do herói Kwasi Benefo, essa barreira inicial é o elemento aquático e o autor ressalta que apenas àqueles que preenchem os requisitos para se tornar um herói é permitido vencer os obstáculos: "a jornada do herói não é para o caminhante medroso, curioso mas inconsciente do destino, nem é uma viagem que se realize sob o domínio da raiva, mas sim uma viagem para ser apreciada com o espírito da grande aventura" (FORD, 1999, p. 52). Essa jornada ainda simboliza algo muito mais profundo do que uma simples caminhada pelo mundo afora: a jornada do herói, como ensina Campbell (2007), além de Ford (1999),

representa a viagem de cada um em direção ao autoconhecimento. As barreiras encontradas são como as forças da psique a serem vencidas para que nos aprofundemos em nossa própria personalidade, em nosso eu. Por isso a importância de ser a matéria aquática, representante do inconsciente, a barreira: ao atravessá-la, o indivíduo mergulha dentro de sua psique mais profunda.

Assim, os heróis de *Os transparentes* são os indivíduos menos privilegiados, com menos dinheiro e poder. Eles são, entretanto, heróis diferentes daqueles heróis apresentados por Durand (2002) em seu Regime Diurno e semelhante àqueles de *Teoria geral do esquecimento*, pois não são seres iluminados, em ascensão e nem são reconhecidos pelos seus feitos – vivem, mais do que no completo anonimato, no total esquecimento. Eles são mais como os heróis dos quais fala Campbell (2007), desprezados pela sociedade, caracterizados como sendo os mais fracos, o irmão mais novo, o menor, etc. Nos mitos tradicionais, porém, os protagonistas transcendem tal condição, executando grandes feitos em prol da sociedade, e, em *Os transparentes*, isso não ocorre de forma total ou absoluta – sendo que o desaparecimento de Odonato representa o máximo da negação dessa transcendência. Por outro lado, nem todos os personagens encontram o mesmo destino do homem transparente: quando do mortal incêndio, os moradores do prédio da Maianga não só descobrem um refúgio nas águas milagrosas, como são guiados por elas, pelo "ruído salvador que as águas, agora mais fortes, transmitiam a quem procurasse por elas" (ONDJAKI, 2013, p. 392). Se o incêndio é um castigo divino por todos os erros e pecados dos luandenses, os eleitos para sobreviver e continuar a espécie parecem ser os mais pobres, os mais humildes.

A narrativa apresenta o Ministro, sua mulher e seu Assessor, os fiscais DestaVez e DaOutra, assim como DomCristalino, um grande empresário, como pessoas essencialmente ruins. Preocupadas apenas com seu próprio bem-estar, mesquinhas, indiferentes ao destino dos mais pobres, dedicados e atenciosos quando se trata de superiores e arrogantes e grosseiros com subordinados. As pessoas do povo, pelo contrário, apesar de viverem com poucos recursos, nunca deixam de ajudar o próximo e conseguem enxergar poesia e encantamento na dura vida levada. Apenas elas são capazes de desvendar os caminhos seguros pelas águas do térreo, como anteriormente eram os escravos que atravessavam Kalunga. Apenas elas detêm uma espécie de sabedoria que não se encontra mais em qualquer lugar, pois apenas elas venceram os obstáculos colocados para que um indivíduo comum transforme-se em herói: a sabedoria de olhar para o mar e aproveitar oportunidades com

respeito, com a autorização das divindades ancestrais; a de deixar de comer para que as pessoas amadas possam alimentar-se de forma mais adequada; a de falar umbundo, como AvóKunjikise, e ter a consciência de que "cada um fala a língua que lhe ensinaram" (ONDJAKI, 2013, p. 162), a que vem desde as origens, e não uma imposta a partir do exterior; o de trabalhar como jornalista sempre tentando fugir dos esquemas e das imposições dos políticos e empresários corruptos, como PauloPausado. Mais um vez surge, nas narrativas estudadas aqui, a potência do pequeno. Por isso, as águas do prédio da Maianga abrem-se para eles. De uma forma um pouco esquemática e maniqueísta, apresentam-se dois lados bem definidos na narrativa de Ondjaki – e talvez tal didatismo seja necessário, nesse momento, para chocar e para forçar uma mudança.

Nesse sentido, ainda é interessante trazer o que disserta Bachelard (2002) acerca do poder de purificação do elemento aquático. O filósofo ressalta a diferença entre limpeza e purificação, sendo que a primeira seria restrita ao plano físico, à higiene do corpo, e a segunda, por outro lado, refere-se ao banho da alma: "[...] a água pura é tão valorizada que nada, parece, pode pervertê-la. É uma substância do bem" (Ibidem, p. 147). Ele também explica que, a fim de purificar, a água deve ser viva e estar em um constante jorro, em uma constante renovação, característica com a qual a piscina do térreo do prédio de *Os transparentes* se identifica: "a água abundava, incessante" (ONDJAKI, 2013, p. 14); "a água acontecia por corredores invisíveis" (Ibidem, p. 25); "as águas misteriosamente imparáveis jorravam, ora mais forte ora mais devagar" (Ibidem, p. 173); "esta água está muito categórica de nem mais parar" (Ibidem, p. 174). Essa capacidade de purificação, mais o fato de os moradores do Prédio e dos amigos tirarem um tempo de seus atribulados dias para parar e simplesmente conversar uns com os outros, contemplar, pensar na vida, torna-os diferentes das demais pessoas – seres talvez não puros, mas mais purificados do que os demais, como a narrativa insiste.

Falando agora sobre a relação entre o elemento ígneo e a sexualidade, é possível citar a morte da Noiva, de *Mãe, materno mar*, que é bastante estranha, assim como estranho é seu casamento, antevisto por Ti Lucas com seus olhos de enxergar o futuro: "[...] ele estava a ver a noiva a flutuar no espaço, sem Terra para pisar, depois de casada, mas um casamento estranho, muito estranho mesmo" (CARDOSO, 2001, p. 103). Depois de o comboio chegar, com um atraso de três anos, a Ndatalando, local onde seria o casamento da noiva e do noivo, a noiva e sua família descobrem que o noivo havia partido para Luanda e, por isso, a jovem

decide seguir viagem sozinha. Contudo, em uma noite na qual todos os passageiros estavam reunidos em volta da fogueira em homenagem aos antepassados, em mais uma das infinitas paradas forçadas do comboio, a mulher é raptada por uma chama em forma de falo. Os profetas, pastores, mais-velhos e homens do partido discutem e não conseguem chegar a um consenso sobre o significado da chama: ela seria a representação do deus do fogo, Nzambi ia Túbia? Ou seria resultado da sexualidade exacerbada das 13 mulheres que se prostituíam, conhecidas como divas kamasutras? A chama representaria algo de positivo ou de negativo? Vida ou morte?

Como o narrador mesmo indica que "todos esperavam dele [Ti Lucas] uma última palavra sobre o assunto" (Ibidem, p. 201) e como a narrativa constrói o personagem Ti Lucas como sendo o mais sensato e o verdadeiro conhecedor da tradição e dos mistérios, levarei em conta a sua explicação para o estranho desaparecimento da mulher: "Meus caros senhores, o que eu posso dizer sobre este caso é que a noiva se casou com o Deus do Fogo. É um estranho casamento, mas foi o que realmente aconteceu. É melhor esquecermos este caso porque não vejo solução possível. Ela não reaparecerá nunca" (Ibidem, p. 201). Ti Lucas foi o responsável por resolver problemas aparentemente insolúveis ao longo da história, como a seca prolongada que flagelou os passageiros do trem na parada de Cacusó, as avarias não resolvidas nem pelos experientes operários do Caminho-de-Ferro de Luanda e a perda do bastão e consequente quase morte do Profeta. Portanto, se ele sentencia ser impossível trazer a noiva de volta, isso quer dizer que o desaparecimento da jovem é irremediável.

Contudo, seu desaparecimento não se configura como uma morte definitiva do Regime Diurno da Imagem: todos, mesmo Ti Lucas, chamam-no de casamento. Logo antes do rapto, a noiva participa de uma cerimônia religiosa, na qual ela leva, a pedido do Profeta, o vestido que deveria usar nas bodas, que, ao contrário da tradição, era vermelho. O homem, ao mesmo tempo em que toca seu bastão no embrulho com o vestido, diz as seguintes palavras: "Em nome do Profeta Simão Mukongo eu faço-te mulher, casada e feliz! [...] Vai em paz, minha filha, não tenhas medo de ser feliz!" (Ibidem, p. 181). Então, acontece o inesperado: a noiva, moça virgem que, mesmo com o enorme número de pretendentes e os prolongados atrasos da viagem, mantém-se fiel à memória do noivo, sente estar grávida. Ela questiona:

E quando, à noite, lhe ressoavam aquelas palavras do Profeta ela afagava o ventre e lhe sentia algo volumoso. Podia ser? Mas como se ela não tinha tido contacto com nenhum homem? *Eu faço-te mulher!* Mas a verdade é que eu sinto qualquer coisa de estranho dentro de mim. Não há dúvida nenhuma. Estou grávida! Eu sou mãe! Eu sou mãe! (CARDOSO, 2001, p. 184)

O vestido vermelho, a benção com o bastão, o anúncio de um estranho casamento, a gravidez sem contato físico, o rapto pelo Deus do Fogo, a forma fálica da chama: todos esses elementos apontam para a sexualidade e para a fecundidade, para a continuação da vida, em uma outra forma e em um outro plano. Na Índia e na Grécia Antiga, por exemplo, depois da morte de uma pessoa, colocava-se seu corpo em cima de uma fogueira, pois se acreditava que ela voltaria a existir, que adquiriria imortalidade (ELIADE, 2010b) – e a verdade é que a noiva estava quase morta em vida, não saía de sua cabine, não tinha amigos ou namorados, emagreceu devido à tristeza:

A noiva tinha envelhecido, estava magra e continuava a chorar, cada vez mais o que tinha era o todo desespero. Se lhe viam já alguns precoces fios de cabelo branco, as rugas na testa e os olhos encovados de tantas brancas noites, apesar de esses finos cremes que usava para disfarçar os traços da cavernosa dor. Só o pai, a mãe e a madrinha é que ainda tinham paciência para lhe aturar (CARDOSO, 2001, p. 93).

Dessa forma, é como se o fogo, inicialmente com a benção do Profeta e depois com o rapto, fosse o elemento a lhe dar vida nova: um casamento, mesmo que estranho – visto que, para ela, como fica claro na narrativa, a única coisa que importava era a união matrimonial –, e uma gravidez, a geração de uma nova vida. Fora isso, foi mesmo a noiva quem afirmou sobre o estranho casamento anunciado por Ti Lucas: "se se tratava de um casamento, tinha de ser um acontecimento feliz" (Ibidem, p. 120). Ela também é vista pelo seu fiel amigo, o Dêjó, arrumando as malas antes de os dois irem para a cerimônia ao redor da fogueira, quando ela some. Isso aponta, talvez, para o conhecimento prévio da noiva do que aconteceria e para o seu consentimento.

Ademais, outra ocorrência envolvendo a noiva e o elemento ígneo pode ressaltar o aspecto positivo desse desaparecimento. Um dia, ela se depara com uma cobra "pronta para lhe atacar" (Ibidem, p. 125) e, instintivamente, olha "[...] para o Sol ardente, como se estivesse a lhe pedir intervisse naquele momento, mandasse um raio que fulminasse a serpente, quando repara que no ponto em que o Sol brilhava com intensidade – o olho do fogo –, surge uma águia" (Ibidem, p. 125). O pássaro ataca o ofídio, que pega fogo e desaparece. O fato de a palavra sol estar grafada com letra maiúscula pode levar a crer ser essa uma entidade, um deus, e não uma simples estrela – talvez o deus do fogo que se casa com a moça, Nzambi ia Túbia. Ti Lucas explica o estranho caso como sendo uma vitória das forças do bem em relação ao diabo.

Durand (2002) ainda resalta as funções dos "senhores do fogo", figuras movidas pela paixão e capazes de curar, de reconstituir pela matéria ígnea. Esse processo de reconstituição

está ligado com o ato sexual: desde a sua produção, a partir da fricção da madeira, já se aponta para a sexualidade (Ibidem), além de a faísca poder ser considerada como um germe ou como uma semente (BACHELARD, 2008b) – e, curiosamente, era sobre a produção do fogo por fricção que girava uma das histórias contadas, ao redor da fogueira, e trazida pelo narrador logo antes do sumiço da noiva: Deus ensinara Kaimba a fazer fogo por fricção e o homem decidiu não contar para ninguém esse segredo. Uma mulher muito bonita, porém, consegue descobrir o método de Kaimba a partir da sexualidade: ela se dirige à cubata dele, mas sentencia nem poder pensar em fazer amor de tanto frio que sentia, implorando, desse modo, que ele produzisse o fogo naquele momento, na frente dela, "para lhe fazer quente no coração" (CARDOSO, 2001, p. 195). É dessa forma que a moça descobre como se gera o fogo por fricção. Assim, se Durand se vale de inúmeras crenças e mitos com o intuito de comprovar a estreita relação entre o fogo e a sexualidade, aqui é a própria narrativa de Boaventura Cardoso que dá respaldo a tal aproximação.

Também se deve mencionar a importância da oralidade na cultura tradicional africana como um todo e neste trecho da narrativa em particular: a oralidade serve como sacralizadora do sujeito e, por esse motivo, falar, na África, nunca é um gesto gratuito, como enfatiza Padilha (2002) e como já foi desenvolvido nos capítulos anteriores. A pesquisadora explica que, quando alguém, preferencialmente um mais-velho, um portador e transmissor da oralidade, fala, desencadeia forças criadoras de um novo mundo, visto que o cosmos, a partir da oralidade, supera o caos (Ibidem). Em *Mãe, materno mar*, a noiva desaparece depois de dois fatos relacionados à oralidade: Ti Lucas, senhor sábio, prediz seu sumiço, que, por sua vez, ocorre no momento especial de contação de histórias ao redor da fogueira. O título de um livro de contos de Cardoso relaciona a oralidade com o elemento ígneo: *O fogo da fala*, publicado em 1980. Portanto, nas narrativas do autor, fogo, fala, vida, nascimento, regeneração, são elementos em estreita conexão.

O rapto da noiva, contudo, não é o único elemento dos dois romances aqui analisados relacionando a matéria ígnea com a sexualidade. Primeiro, quando se abordou as propriedades das águas mágicas do Prédio da Maianga, em *Os transparentes*, expressões como "calor" e "suor quente" já surgiram, apontando para tal ligação. Outras ainda podem ser mencionadas: "Olhares cheios de fogo" (ONDJAKI, 2013, p. 336); "quente vontade de beijar" (Ibidem, p. 383); estrear "nos ventres um fogo" (Ibidem, p. 384); "capim foi pegando fogo" (CARDOSO,

2001, p. 126); "noite do diabo" (Ibidem, p. 170); "escondidos fogos se ateavam logo ao mínimo contacto" (Ibidem, p. 193).

A relação entre fogo e sexualidade estabelecida nessas passagens é atestada por Bachelard, por Durand, por Eliade e por vários estudiosos do mito – mas, na verdade, nem precisaríamos procurar tão longe, visto que outro romance de Boaventura Cardoso também traz a conexão entre esses dois elementos. Em *Signo do fogo*, como já comentado, o autor constrói a luta pela independência a partir da simbologia do elemento ígneo. As pessoas que estão lutando pelo fim do colonialismo, chamadas de "bota-fogos" pelos a favor da continuação da dominação lusa, explicam suas ações da seguinte forma: "[...] um dia a terra seria fecundada pelo fogo, um fogo de muita força, muita chama, como já acontecera em vários países" (CARDOSO, 1992, p. 64). Portanto, aqui o fogo remete para esperança, para a destruição de uma situação a fim de que uma nova, melhor e mais justa, possa surgir das cinzas da anterior. Além disso, o verbo "fecundar" confere a conotação sexual ao movimento pela independência.

É claro que os dois livros analisados neste capítulo tratam de um período posterior à independência, ao contrário de *O signo do fogo*; a aproximação com essa outra narrativa de Cardoso, contudo, justifica-se na medida em que demonstra uma certa continuação daquela esperança em tempos melhores: mesmo que os planos e os sonhos de uma vida mais digna e de uma igualdade entre todos não tenham se concretizado, o fato de os personagens de *Os transparentes* e de *Mãe, materno mar* continuarem a fecundar pelo fogo mostra sua vontade de perseverar. Mesmo que Luanda tenha se transformado em uma cidade-deserto e mesmo que o esquecimento das tradições impeça o desenvolvimento do comboio Angola, seu povo, qual Fênix que ressurgir das cinzas, não desiste.

Também é o elemento ígneo aquele que ajuda os passageiros do trem a reorganizarem e a reconstruírem suas vidas após o enorme temporal já comentado. Para muitos deles, a "[...] única preocupação era de no dia seguinte houvesse sol para pôr a secar a roupa" (CARDOSO, 2001, p. 221). Eles também acendem fogueiras com o intuito de se aquecerem. Mais uma vez, o fogo surge como matéria capaz de conferir nova vida ao que estava já praticamente morto. Apresentando propriedades semelhantes a essa, ainda podemos citar a fogueira acesa para celebrar, homenagear e acalmar os antepassados. Ao redor do fogo, todos passaram a se reunir, a cada noite, para contar histórias, dançar e conversar. Em uma canção entoada em um desses momentos, percebemos o objetivo dessas cerimônias:

Mais-velhos que habitais no país dos mortos / Aí onde vocês estão / Façam qualquer coisa por nós aqui em baixo / Tenham piedade de nós / Nós vos respeitamos / Por isso vos rendemos homenagem / Trouxemo-vos galinhas, cabras, ovos e muito mais / Para saciar a vossa fome / Para que em troca façam este comboio andar / Tenham piedade de nós / Mais-velhos que habitais no país dos mortos / Vocês que estão aí, mais próximos de Deus / Digam-Lhe que tenha piedade de nós (CARDOSO, 2001, p. 202-203).

Já discutimos a questão dos ancestrais: depois de morta e tendo recebido as cerimônias fúnebres corretamente, uma pessoa pode se transformar em um ancestral. O que ainda não foi comentado é o fogo como elemento para comunicação entre vivos e mortos, visto que, em *Mãe, materno mar*, o narrador afirma que "[...] se decidiu então acender uma grande fogueira no meio do largo para homenagear os antepassados" (Ibidem, p. 191). Em nenhuma das duas obras aqui estudadas que tocam no tema da ancestralidade de forma mais aprofundada – *A questão ancestral*, de Fábio Leite, e *Cultura tradicional banto*, de Raul Altuna –, é mencionada ou explicada essa questão. Eliade (1991), porém, ressalta o fato de não ser possível ou não ser permitida a narração de mitos a qualquer hora ou de qualquer maneira, em sociedades tradicionais: a fim de que o tempo profano se suspenda e de que se adentre no tempo mítico, deve-se narrar essas histórias à noite, na mata e ao redor de uma fogueira. Além disso, ainda de acordo com o teórico (2010b), o fogo frequentemente se associa aos espíritos divinos em inúmeras religiões. Suas propriedades de purificação, de renovação e de libertação da condição humana, assim como o seu papel fundamental em ritos de passagem em sociedades agrárias (CHEVALIER, 1986), ainda podem ajudar a elucidar o papel da fogueira para o contato entre vivos e mortos. Padilha (2007) ainda ressalta o fato de as fogueiras constituírem-se como elemento marcante da noite africana, estando conectadas com a vida dos mortais e também com a ressurreição. Portanto, o elemento ígneo pode ser considerado como o veículo e o mensageiro, a ponte entre o mundo dos vivos e dos mortos (CHEVALIER, 1986): auxilia os vivos a se aproximarem dessa outra realidade mais elevada ao purificar e ao suspender o tempo profano.

Depois, o narrador ainda afirma:

Até mesmo Manecas e os camaradas do Partido cantaram, acreditando ou não na eficácia daquela evocação à memória dos antepassados. Que eles começavam a compreender, no fundo, que naquela viagem tudo podia valer desde que fosse para pôr o comboio em marcha. Que ganhariam eles com a visão científica do mundo se ali, naquela viagem, era mais do que evidente que o carvão nunca tinha medo do fogo? (CARDOSO, 2001, p. 203)

Neste trecho, o fogo aparece como símbolo de uma sociedade na qual o raciocínio cientificista e causal não funciona e não se aplica sempre. Os fenômenos também funcionam a partir de outra lógica – uma lógica na qual o carvão não sente medo do fogo, mesmo que o último cause a sua combustão e o seu fim ou uma em que não exista fim, mas apenas transformação, como a do carvão em fogo e do fogo em cinzas. Essa matéria também ajuda Manecas e os camaradas do Partido a compreenderem que a sua forma de ver o mundo não é a única correta, a verdade absoluta e que outras maneiras de perceber a realidade também são válidas – em algumas situações, inclusive, mais válidas.

Não é apenas o fogo relacionado à sexualidade que aponta para novas vidas e para a vontade de seguir apesar de todos os sofrimentos e dificuldades. Em *Mãe, materno mar*, já havíamos discutido como alguns passageiros foram obrigados a abandonar velhos hábitos e a se acostumar com uma nova realidade devido aos atrasos da viagem e à falta das comodidades da vida moderna, como água encanada, um comércio abundante e variado, fogão a gás, etc. Entretanto, a cada nova parada inesperada e frustrante do trem, os passageiros mostram uma capacidade imensa de adaptação e de construção de novas rotinas de acordo com as realidades que vão surgindo. São diversas as passagens que comprovam tal resiliência, principalmente por parte daqueles que ocupavam os vagões da terceira classe. Manecas, por exemplo, na primeira parada forçada do trem, aflige-se por não saber fazer nada que pudesse ser útil naquela imprevista situação:

O que é que ele podia fazer naquela estação que se transformara num grande mercado, ele que tinha acabado de sair do Colégio Veríssimo Sarmento, sem ter ainda, portanto, qualquer profissão? [...] Outros passageiros como ele, sobretudo os das carruagens da frente, estavam também na mesma situação, passavam os dias estavam deambular por ali (CARDOSO, 2001, p. 67).

Outros, ao contrário, já "[...] tinham começado a fazer qualquer coisa: iam nos matos para caça miúda, pássaros e galinhas do mato, ou nos rios para pesca ocasional" (Ibidem, p. 67). Portanto, existe um descompasso entre os passageiros ricos e os mais pobres, com menos recursos financeiros, materiais, mas com mais recursos de um outro tipo, mais adequados para o momento: eles sabem tirar da própria terra e da própria natureza o seu sustento; sabem lidar com esses elementos naturais, pois têm uma relação mais estreita com eles. Assim como em *Os transparentes*, os mais pobres, apesar de não serem privilegiados do ponto de vista material, são eleitos pela narrativa como os privilegiados espiritualmente.

A viagem de trem continua testando-os a todo o momento: quando as pessoas já estão habituadas a um determinado local de paragem do comboio, resolve-se o estrago do meio de

locomoção, eles são obrigados a se organizar para seguir viagem – mas uma viagem que dura pouco tempo, pois logo surge outro problema e os passageiros devem, novamente, criar as condições mínimas para viverem, em um trabalho, como o de Sísifo, interminável. A segunda parada, em Ndalatando, ajuda a ilustrar esses infinitos recomeços a que os passageiros são submetidos:

A vida em Ndalatando lhes fazia esquecer mais ou menos aquela inevitável paragem. A praça da cidade tinha um movimento inusitado pois fora invadida pelas quitadeiras de Luanda e muitos vendedores ambulantes que também viajavam naquele comboio. De modo que, como o espaço daquele mercado municipal era pequeno, tinha muitos vendedores nos terrenos adjacentes, uma área de quase meio quilómetro em volta do mercado, os produtos da terra em sacos, em cestos e quindas, aos molhos, alfaias, ervas medicinais, medicamentos, o ar pleno de os muitos fumos, churrascos, milagrosas fumaças, as furtivas cachimbadas [...] (CARDOSO, 2001, p. 108, 109).

Neste trecho, além de retomarem a sua vida, os passageiros ainda emprestam energia a uma pequena e pacata cidade. Após a grande chuva que se abate sobre o comboio, os passageiros também limpam as carruagens e lavam as roupas sujas no rio para, terminada a faxina e a organização de seus pertences, passear pela vila próxima.

Assim, novamente cada um dos quatro elementos está associado a uma mudança na vida dessas pessoas: o fogo com o churrasco e os fumos; o ar com as milagrosas fumaças; a terra com as ervas medicinais; a água com a limpeza do comboio. Quatro é um número que corresponde à totalidade e à quaternidade, um esquema ordenador por excelência, uma forma quase instintiva de organizar os elementos e fenômenos do mundo, como as quatro estações, os quatro pontos cardeais ou as fases da lua (JUNG, 2013e). Logo, tais transformações da narrativa de Cardoso podem ser encaradas como cosmogônicas, como um novo amanhecer após uma longa noite escura: "Amanhecer do dia era o despertar para uma nova vida, embora para muitos a vida recomeçada nada trouxesse de novo. Mas sempre renovada era a natureza, se clareando nas suas intimidades" (CARDOSO, 2001, p. 44, 45). O orvalho, os pássaros, as fragrâncias: todos esses elementos passam por uma renovação. Antes as pessoas foram obrigadas a esquecer um estilo de vida e aqui elas adotam um novo, transformando-se em novos seres. Na alquimia, por exemplo, acredita-se que o ser humano originário era formado pelas quatro matérias (JUNG, 2013b) e, portanto, em *Mãe, materno mar*, todas as novas retomadas a cada problema na viagem apontam para a regeneração do ser humano ou para a criação de um novo ser humano. Esse novo ser constituir-se-ia, como aponta a totalidade relativa ao número quatro, como um indivíduo mais integrado, que valoriza e que se preocupa

tanto com seu consciente quanto com seu inconsciente, com a racionalidade e com os instintos, com a ciência e com a religião, com a lógica e com o imaginário (JUNG, 2013e).

As inúmeras catástrofes com caráter escatológico que acometem os passageiros ainda reforçam essa interpretação: há um dilúvio, uma seca e, no sonho de Manecas, fogo, animais selvagens e água unem suas forças para destruir tudo – todos elementos primitivos perseguindo pessoas especialmente orgulhosas de sua maneira cética e racional de encarar a realidade, obrigando-as a mudar, pois, nessa jornada, como indica o narrador, o carvão não tem mais medo do fogo. Após todos esses fins de mundo, deve sempre surgir uma nova forma de viver – e uma forma melhor, visto que, como explica Jung (2013b), na alquimia, é a passagem pelos quatro elementos primordiais que purifica e clarifica algo ou alguém. A interpretação de Secco (in: CHAVES; MACÊDO, MATA, 2005) sobre o romance de Cardoso também vem para reforçar o olhar aqui desenvolvido. Para a autora, a viagem de *Mãe, materno mar* é uma viagem contra o colonialismo, visto que essa dominação baseava-se na destruição da cultura local e a trajetória do comboio, ao contrário, parece retomar tradições, crenças e costumes dos mais variados cantos de Angola. Se o romance luta contra o colonialismo, pode-se afirmar que ele luta a favor do nascimento de uma nação independente não apenas do ponto de vista político, mas também do ponto de vista simbólico, cultural. Por isso, a necessidade de um pouco de desapego dos valores ocidentais para lembrar aqueles tradicionais da África.

Outro ponto dessa discussão acerca da aproximação com a tradição é o meio de transporte empregado para esse deslocamento, visto que a linha-de-ferro de Angola foi construída, no final do século XIX, como uma forma mais rápida e prática de escoamento dos produtos do interior (WHEELER & PÉLISSIER, 2016). Ou seja: o trem é um projeto do colonialismo para uma exploração mais eficaz. Russel Hamilton denuncia que essa construção deu-se às custas do trabalho e do sangue de milhares de africanos, o que beneficiou uns poucos europeus (HAMILTON, 1975, p. 96). No romance de Cardoso, ao contrário, quem está no comando do trem são os africanos, que se apropriaram de um mecanismo de exploração colonial para transformá-lo em instrumento de conhecimento e de reconhecimento de Angola e de suas múltiplas realidades – ao invés de ser uma viagem para fora, de exportação de matérias-primas para países estrangeiros, transforma-se em uma viagem para dentro, para o interior, para o centro (ou melhor, os centros) de identidade do país.

Tal processo é necessário para uma completa libertação nacional, pois, como sentencia Amílcar Cabral (1999), apenas tomando as rédeas da sua própria história, preservando e valorizando seus valores culturais e sua tradição, um país pode ser verdadeiramente livre: "a libertação nacional é, necessariamente, um *acto de cultura*" (Ibidem, p. 105). Ademais, Manuel Ferreira (1989) pondera que o processo de retomada das raízes é um processo de rejuvenescimento e revitalização – como se o tempo, de repente, passasse a correr para trás, possibilidade do Regime Noturno. Já Sow (in: SOW et al, 1977) salienta que a afirmação da identidade nacional e o resgate dos valores tradicionais – realizados, por exemplo, a partir da representação literária de Angola através da viagem de trem que corta o seu território – são imperiosas "[...] face à desintegração que a mecanização desumana e a industrialização generalizada e selvagem inevitavelmente acarretariam" (SOW et al, 1977, p. 14). Mais uma vez, o afetivo, o simbólico vem para resgatar da efetividade em demasia.

Retomando a questão da quaternidade, esse número, além de apontar para a totalidade, também sugere centralidade (JUNG, 2012) – e tanto em *Mãe, materno mar*, quanto em *Os transparentes*, surgem imagens de centro. Primeiro, no romance de Ondjaki, é possível pensar que o prédio da Maianga funciona como o centro de um mundo: além de ser o local onde todos os vizinhos e amigos se reúnem, ao final do dia, para conversar e descansar, ainda, como já discutimos, existe uma incrível força regeneradora dentro dele, que são as mágicas águas de seu primeiro andar. Eliade (2010a) explica esse poder do centro a partir da sua proximidade com o sagrado, da sua ligação direta com o divino, pois é a partir do centro que se dá a transformação do caos em cosmos. O centro é como uma cópia de algo que existe em um nível cósmico mais elevado e a estrada que levaria até lá é caracterizada como difícil e acidentada (Idem, 1992), visto que "o sagrado é sempre perigoso para quem entra em contato com ele sem estar preparado" (Idem, 2010a, p. 298). Tal dificuldade é exatamente o que as águas milagrosas do edifício onde vive Odonato conferem ao térreo: nem todos são capazes de desvendar os caminhos seguros por entre a abundância aquática, mas aqueles que descobrem o trajeto, aqueles que possuem o dom para encontrá-lo, tornam-se seres especiais, em contato com o religioso, com o psíquico, com o espiritual e emocional, e não apenas com o material. É como se as águas estivessem lá para selecionar os merecedores de adentrar no centro.

Além das águas milagrosas, o terraço do prédio também aponta para a centralidade: "[...] no cimo do seu prédio, ali, no bairro esburacado da Maianga, no *coração* da sua querida

cidade" (ONDJAKI, 2013, p. 203, grifo meu). Quando os personagens dirigem-se ao terraço para pensar e arejar as ideias, eles não se encontram em qualquer ponto de Luanda, mas no seu coração, no seu núcleo. A construção ainda "tinha sete andares e respirava como uma entidade viva" (Ibidem, p. 14) – o prédio, portanto, não é qualquer prédio, pois respira, vive e sente. Os sete andares também são significativos: nos mistérios de Mithra, por exemplo, a escada cerimonial que levava ao céu continha sete degraus, cada um feito de um metal diferente (ELIADE, 2010a). Portanto, o prédio da Maianga constitui-se em um centro de onde se poderia alcançar o mundo celeste, a redenção, a elevação. Seus moradores são, mais uma vez, colocados como privilegiados espiritualmente, quase como uma compensação para as faltas materiais – ou quase como se fosse o excesso de dinheiro, a preocupação exacerbada com o material que sufocasse esse outro lado do ser humano.

A configuração do centro deve ser a ideal e planejada e executada de acordo com regras e tradições, segundo um arquétipo copiado daquele que foi revelado no início dos tempos (ELIADE, 2010a). Dessa forma, quando um vizinho modifica o arranjo dos móveis e objetos do seu terraço, Odonato fica desapontado:

sofre, portanto, quem se deixa ficar, de lembrança e coração, no desértico lugar a que chamam passado, o "seu" terraço, a "sua" decoração, tudo havia sido alterado – e é sempre assim que sucede quando num terreno coletivo usamos plantar raízes da nossa singular intimidade (ONDJAKI, 2013, p. 182).

Parece que muitos dos elementos simbólicos de *Os transparentes*, mesmo aqueles que inicialmente indicavam positividade e otimismo, acabam por ser corrompido. Se no prédio havia um terraço que estava mais próximo do céu que qualquer outro ponto da cidade, sua perfeição é atrapalhada por alguém mais preocupado com dinheiro do que com assuntos espirituais. Por isso, Odonato voa a partir do terraço, mas não encontra sua redenção – o topo do prédio já não se configura mais como um centro privilegiado.

Em *Mãe, materno mar*, por outro lado, em uma das paradas do trem, os líderes religiosos escolhem seus locais de culto e tais espaços são caracterizados como centros. Cada igreja estabeleceu seu ponto para a realização das cerimônias embaixo de uma árvore: "parecia que as árvores simbolizavam para essas igrejas uma comunicação mais estreita entre o Céu e a Terra" (CARDOSO, 2001, p. 66). A descrição da criação de cada um desses locais também é interessante:

Se instalaram assim os altares debaixo das árvores, se improvisaram cruzeiros com paus e se aspergiram as benzidas águas bantas em toda a proximidade de cada árvore ao ritmo de os litúrgicos cânticos. Antes, para se exorcizarem os possíveis maus espíritos ofereceram às árvores galinhas, patos, cabritos e os variados alimentos

naturais. *Cada espaço criado ordenava assim o caos existencial, passava a ser um espaço sagrado.* Cada local de culto tinha de ser respeitado como tal, apesar de implantado em plena natureza. E assim, as pessoas quando passavam diante de cada altar debaixo de uma árvore, se reverenciavam respeitosamente (CARDOSO, 2001, p. 66, grifo meu).

Esse trecho, em especial a frase grifada, assemelha-se a uma explicação de Eliade acerca do tema:

Para garantir a realidade e a durabilidade de uma construção, existe uma repetição do ato divino da construção perfeita: a Criação dos mundos e do homem. Como primeiro passo, a "realidade" do lugar é garantida por intermédio da consagração do terreno, isto é, por sua transformação em um Centro [...]. Naturalmente, a consagração do Centro ocorre num espaço de qualidade diferente do espaço profano. Por meio do paradoxo do ritual, cada espaço consagrado coincide com o centro do mundo, da mesma forma que a hora de qualquer ritual coincide com o momento mítico do "princípio". Através da repetição do ato cosmogônico, o momento concreto, no qual a construção tem lugar, é projetado para o tempo mítico, *in illo tempore*, quando ocorreu a fundação do mundo (ELIADE, 1992, p. 28, 29).

A água benta, as cruzes, os cânticos e as oferendas – todos esses elementos do trecho do romance de Cardoso fazem parte do ritual que suspende o tempo profano para instaurar o sagrado. Só assim é possível repetir a cosmogonia ocorrida naquele tempo primordial; só assim pode-se criar um novo Centro do Mundo; só assim o caos existencial é ordenado, transformando-se em espaço sagrado. Além disso, esses lugares eleitos por cada Igreja também merecem ser observados, pois não são escolhas aleatórias. Todos optam por se instalar embaixo de árvores, visto que esses são elementos que simbolizam o universo, como se fossem uma coluna a sustentar o mundo; encontram-se no centro por serem fonte de vida e a representação da realidade absoluta (ELIADE, 2010a). Retomando o que já se mencionou, Tutikian (in: CHAVES; MACÊDO; MATA, 2005) ainda chama atenção para o fato de a árvore estar imbuída de grande importância na cultura africana. Nas suas raízes vivem os espíritos inferiores; o tronco representa os mortais e a copa, os espíritos superiores – e, por essa representação, o simbolismo da árvore aponta para a morte provisória, para a comunicação dos mortais com os espíritos, com o transcendente, e, conseqüentemente, para o entendimento dos vivos que a morte não seria o fim.

Assim como a árvore, outros símbolos significativos relacionados com o centro são a casa, o palácio e a montanha. Os passageiros dessa longa viagem não poderiam possuir casa: estavam fadados a fazer do comboio uma espécie de lar enquanto durasse a jornada. A montanha, entretanto, surge como ponto de referência para todos na parada de Ndalatando:

No cimo da colina, bem lá no alto, que ela dominava todo aquele panorama. Ninguém podia lhe ignorar na sua posição cimeira. Os olhares dos que estavam lá

em baixo, mesmo até distraidamente, esbarravam na sua figura. Como não podiam lhe ver se era de lá que partiam os primeiros raios solares? Mesmo nas horas vespertinas, não era lá em cima que o Sol se reflectia agonizante, se indo? (CARDOSO, 2001, p. 171)

Além do sol nascer e se por perto desse local, contrariando a lógica do movimento dos astros em favor da sacralidade da colina, é lá de onde caem os primeiros pingos da chuva; é lá onde se forma o arco-íris e onde o vento afrouxa em sinal de respeito; é de lá que partem os bandos de pássaros. Toda essa longa lista de elementos da natureza, relacionados às quatro matérias fundamentais, que conhecem sua origem, seu princípio, no cume da montanha, atesta o carácter cosmogónico de tal relevo na paisagem – ela não é qualquer colina, mas uma colina sagrada, uma colina que participa da primordialidade e, por isso, ela se transforma em ponto de referência para todos os passageiros:

Acontecia também que todos os que implorassem a Deus se voltavam para ela, veneradamente, na esperança de uma bênção. Quem que quisesse jurar pela sua honra se virava na direcção em que ela estava, onde quer que estivesse. Que ela era a melhor testemunha de as solenes promessas e apostas. Quem passasse diante dela se reverenciava, se ajoelhava, crente ou desconfiado, temeroso de tantas estórias ouvir contar. Que se dizia era que quem não lhe respeitasse teria problemas tarde ou cedo. Que era lá em cima que se faria o Juízo Final. Que a melhor solução para resolver qualquer problema era ir até lá no cimo da colina (Ibidem, p. 171, 172).

A longa lista dos poderes da montanha aponta para um aspecto religioso: implorar a Deus por uma bênção; jurar e prometer; ajoelhar-se; respeitar por medo do Juízo Final. Além disso, essa descrição da colina constitui-se como o primeiro parágrafo de um capítulo, conferindo para o relevo, portanto, inclusive na narrativa, a função de instaurar o processo de transformação do caos em cosmos. É da montanha que o sol nasce e que os primeiros pingos de chuva começam a cair na terra e também é a montanha que reinaugura a história. Mesmo que a função da montanha se perca no restante do capítulo e ela não exerça mais um papel de importância, apenas o fato de se ter mencionado a colina como Centro do Mundo, assim como os locais de culto de cada uma das Igrejas terem sido transformados em centros, já é significativo: a cada parada, assim como a cada problema enfrentado, em Angola, ao longo da recente história do país independente, os angolanos são obrigados a se reinventar e a reinventar seu mundo. Se a Guerra Civil separou famílias, destruiu aldeias, matou militares e civis, gerou problemas de abastecimento de comida e água para grande parte da população, a narrativa de *Mãe, materno mar* mostra a força dos angolanos e a possibilidade clara de recomeço, de vida após a morte. Os passageiros se adaptam a todas as situações inesperadas e desagradáveis a que o comboio, com seus caprichos, lhes obriga a enfrentar e criam diferentes

formas de comer, de se relacionar, de dormir, de realizar as tarefas do dia-a-dia. A cada nova parada do trem, é necessário uma nova cosmogonia.

Ainda é no pico dessa colina onde se instalam o Profeta do Bomfim e seus fiéis – e é nesse momento da história que, de um seita com pouquíssimos seguidores que não representava ameaça alguma para os outros pastores, a Igreja do Bomfim cresce, muitos passageiros passam a frequentá-la, visto que a fama dos poderes de cura do Profeta se espalha. Desse modo, a colina representa, também para esse culto, o início da sua vida – e não apenas esse culto, mas os cultos em geral, as inúmeras igrejas evangélicas que proliferam no país a partir dos anos 1980, simbolizam, para a população, uma possibilidade de esperança de salvação concreta, nesta vida, e não após a morte, no além (SECCO, in: CARDOSO, 2001). Tais igrejas, com suas promessas de cura e de milagres, são como um bálsamo para as camadas mais pobres da sociedade, sem condições adequadas de vida. Em uma das descrições de como os passageiros foram capazes, mais uma vez, de refazer suas vidas quando o comboio novamente parou, ressalta-se a função do sagrado e do transcendente nesse processo a partir da pregação de um homem que sentencia "que o Salvador desceria dos céus para salvar os miseráveis, os pobres, para acabar com as desgraças e os infortúnios" (CARDOSO, 2001, p. 65).

Secco (in: CHAVES; MACÊDO; MATA, 2005) explica que o fato de existirem mais de sessenta Igrejas diferentes em Angola não é gratuito. A adoção dessas religiões por seus fiéis liga-se a uma busca para reparar a falta de condições ideais de vida e, principalmente, uma busca por uma identidade que, ao longo de séculos de colonização e de apagamento, de mutilação da cultura autóctone, foi fraturada. Por isso, esses cultos misturariam mitos e crenças tradicionais da África com elementos cristãos – um pouco de cada povo que acabou, por bem ou por mal, fazendo parte da identidade do angolano. Para a teórica (Ibidem), o que os convertidos a esses diferentes credos buscam e aspiram, no fundo, é recuperar, nem que seja apenas através da memória, essa maneira de ser no mundo há muito perdida. Appiah (1997) ainda ressalta a função social da qual as igrejas revestem-se em grande parte do continente africano, suprindo carências deixadas pelos estados, muitas vezes, pouco preocupados com o povo e suas necessidades – o que é denunciado nas narrativas aqui trabalhadas.

Dessa forma, por mais que os céticos integrantes do partido e os meninos educados em liceus, como Manecas, descartem e, até mesmo, ridicularizem o religioso, o mágico, o

místico, em favor da ciência e da razão, é impossível negar a importância que esse aspecto tem para os angolanos. Retomando um trecho do romance já citado, o narrador explicita a necessidade de não se renegar nenhum aspecto do ser humano: "entre nós africanos o profano e o sagrado andam de mãos dadas, são as mesmas águas. Afinal tudo se resume na captação de forças visíveis ou invisíveis e da sua integração na vida quotidiana" (CARDOSO, 2001, p. 224).

A partir dessa capacidade dos cultos de apontarem perspectivas melhores para pessoas que, de outra maneira, poderiam desesperar com sua situação, podemos pensar e explicar a ambivalência da construção dos personagens dos líderes religiosos no romance. Por mais que eles sejam mesquinhos, falsos e por mais que, muitas vezes, eles se utilizem de sua influência e de seus dons de oratória para enganar os fiéis e para enriquecer às custas dos crentes, há vários momentos em que surge verdade e boa fé em meio ao lamaçal de mentiras. O Profeta, por exemplo, é capaz de, com seus poderes, deter as águas que matariam a todos no trem, salvando os passageiros. O religioso também realiza a façanha de devolver à vida um morto: ele explica que a alma dos mortos voa perto de seu corpo, por alguns dias, sendo possível capturá-la e reuni-la novamente com sua carcaça física nesse tempo limitado – o que ainda demonstra o conhecimento do transcendente que o homem detém.

Somado a isso, podemos notar como alguns elementos da natureza acompanham o líder religioso e anunciam a sua chegada. Uma chuva fraca, por exemplo, começa a cair de forma inesperada, visto que era época de cacimbo, de seca: "Para aquela impressionante multidão esse fora o primeiro sinal de que Luanda estava a partir de então sob a influência extraordinária do Profeta" (Ibidem, p. 276). Assim, todos agradecem pelas "benignas e benditas chovidas águas" (Ibidem, p. 276). Antes disso, na estação de Beira Alta, a chegada do Profeta é anunciada com o revoar de muitas pombas: "muitas centenas de pombas vindas não se sabe de onde começaram a esvoaçar cobrindo todo o espaço em que tinha gente à espera do Profeta. E foi o todo delírio!" (Ibidem, p. 260, 261). Esses dois elementos, a chuva e os pássaros, por seu caráter de surpresa, de inesperado, de quase insólito, e porque o seu movimento se dá do alto, dos céus, para baixo, para a terra, podem ser avisos divinos de que o Profeta não seria um homem comum, mas alguém tocado pelo sagrado.

Porém, independentemente se o passageiro se volta para a Igreja do Bomfim ou para a Igreja de Jesus Cristo Salvador de Angola; se procura Ti Lucas e seus poderes e conhecimentos pouco alardeados e propagandeados; se busca nos mais-velhos, nos seus

conhecimentos tradicionais e na sua relação com os antepassados o bálsamo para os problemas – percebemos, a partir de todos esses movimentos em direção ao religioso e ao sagrado, que sempre há uma vontade de mudança de paradigma, uma vontade de abarcar, dentro da personalidade do ser humano e da sua vida, um outro aspecto além do lógico e do racional. Se, de acordo com Santos (2013), a expansão da ideologia cientista no século XIX colaborou para a construção de um ambiente hostil à formação de um pensamento utópico, pode-se inferir que, quanto mais valorizada a razão em uma sociedade, menos espaço há para os sonhos. Portanto, *Mãe, materno mar*, ao procurar ir contra a supremacia da razão, poderia estar apontando para a busca de novas utopias, necessárias em um país onde os ideais da Guerra de Libertação não se concretizaram e onde grande parte da população sofre e vive em condições precárias.

Assim, as referências à preocupação com o espiritual permeiam o texto inteiro, o que os seguintes trechos atestam: "Mas quem quealaria então para encomendar aos céus as almas dos mortos?" (CARDOSO, 2001, p. 54); "Entretanto, família de Kinbulu ainda sacrificou três galinhas brancas sobre a campa do recém-defunto para purificar a sua alma" (Ibidem, p. 60); "[...] muitas oferendas que lhes tinham sido dadas para salvação das almas" (Ibidem, p. 111); "[...] todos vieram na expectativa de salvarem as suas almas" (Ibidem, p. 249). Além disso, o Profeta decide retornar à Angola, depois de muitos anos vivendo no exterior, porque "[...] na sua terra o terreno era fértil, um gesto, uma palavra dita com muita emoção, e os frutos estariam logo ali para serem colhidos [...]. Que ele já tinha ouvido falar que do outro lado do Kinzwanu a evangelização era uma chuva que chovia bem" (Ibidem, p. 246, 247) – o que ressalta a quase necessidade do angolano de crer em algo. As referências ao relevo dado ao lado espiritual do ser humano, ligado sempre ao elemento aéreo, são muitas mais, mas essas poucas já evidenciam o quanto os passageiros preocupavam-se e levavam a sério um tipo de conhecimento diferente do científico e racional – e isso mesmo que todos aqueles que ocuparam lugares de poder em Angola, desde os portugueses colonialistas até os políticos do MPLA, tentassem abafar o que, para eles, era sinônimo de magia, superstição, atraso, causando o epistemicídio africano.

Na narrativa de Boaventura Cardoso, portanto, há um movimento no sentido contrário: uma vontade de reviver essa forma anterior de se relacionar com o mundo que, por tantos séculos, foi abafada, tanto pelos colonizadores quanto pelos líderes do MPLA, depois da independência, movidos pela lógica cientista. Tal constatação vai ao encontro do que conclui

Tutikian (in: CHAVES; MACÊDO; MATA, 2005) em relação ao projeto do escritor angolano: "[...] a tradição resgata seu esgotamento para provocar seu renascimento – esse é o projeto de Cardoso – para um modelo nacional cujo cultura se faz de mitos, de símbolos, de representações" (TUTIKIAN, in: CHAVES; MACÊDO; MATA, 2005, p. 182).

Esse retorno à origem, a uma tradição do continente africano que existia antes da chegada dos europeus, tem a sua representação máxima no personagem de Manecas e no seu intenso desejo de conhecer o mar. O personagem sai de Malange, sua cidade natal, de onde nunca se havia afastado, e viaja em direção a Luanda a fim de conseguir um emprego – pensamos, em um primeiro momento que o jovem estaria fazendo uma viagem de ida, saindo de sua origem e chegando a um destino diferente. Com o desenrolar da narrativa, contudo, percebemos que essa seria, na verdade, uma jornada de volta, de retorno, contrariando a lógica de que não se poderia retornar para um local para onde nunca se foi, que não se conhece – e essa ideia será desenvolvida ao longo dos próximos parágrafos.

Primeiro, é necessário citar a gravidez da mãe de Manecas e os estranhos acontecimentos que acompanharam a gestação e o nascimento: a mulher, sofrendo de lancinantes dores, decidiu procurar um kimbanda, que lhe respondeu que ela daria à luz "uma sereia ou qualquer monstro aquático" (CARDOSO, 2001, p. 213). Muito preocupada com o vaticínio do adivinho, ela decide por em prática ações para reverter a premonição: oferendas para Kianda, orações e rituais no rio Kapopa. E a mulher tem sucesso, pois "[...] todas as águas correram secundinas. Manecas nasceu rapaz normal, mas desde então começou a se comportar como um menino-das-águas" (Ibidem, p. 214).

A paixão de Manecas pela água, anunciada desde a gravidez, era intensa. Quando criança, o menino gostava muito de brincar com a água, desenhava apenas "mares, rios, lagos, os navios, barcos, portos, todas as águas" (Ibidem, p. 214), tinha longas conversas com o tio pescador e conhecia todos os "enciclopédicos marítimos saberes" (Ibidem, p. 213) – o elemento aquático era uma obsessão para ele. Sua mãe assusta-se um pouco com esse amor tão desmedido, porque ele remete à gestação de Manecas e a uma possível natureza diferente da humana do filho: "Embora fosse uma criança normal, ela cedo notara que ele tinha olhos de água. Os olhos de Manecas tinham a mobilidade e a profundidade das águas" (CARDOSO, 2001, p. 214). Ademais, a progenitora suspeita que o filho seja um "menino-das-águas" ou um "menino-feminino" (Ibidem, p. 216), pois ela sempre mimara-o muito e, na sua opinião, Manecas era demasiado dengoso, além de não ter namorado meninas até conhecer Xana, seu

primeiro amor. Homem-feminino é uma imagem comum na alquimia, que está relacionada com a água permanente e com o Todo, com a totalidade, com um ser dotado de duas naturezas (JUNG, 2013b) – e essa caracterização do homem ou do menino feminino será importante para a interpretação da figura de Manecas e do sentido da sua viagem mais adiante.

Durante toda a jornada, surge, de forma recorrente, representando e concretizando o amor quase obsessivo de Manecas, alusões a águas e, em especial, ao mar: "Manecas, as ondas se refluindo marulhentas" (CARDOSO, 2001, p. 74); "Manecas, donde vinha aquela azulmaresia?" (Ibidem, p. 98); "Manecas, aquelas montanhas em volta de Ndalatando lhe pareciam ser as marítimas ondas" (Ibidem, p. 107). Esse elemento marítimo está, em inúmeros trechos, relacionado à maternidade: "azular mãe de sonhos" (Ibidem, p. 36); "passou toda a noite a pensar na mãe, a mãe e o mar" (Ibidem, p. 42); "Manecas estava assim a descansar [...] no ventre oceânico" (Ibidem, p. 142). Assim como o mar representa, para o jovem, sua mãe e as saudades dela, o elemento aquático também se torna significativo na relação de Manecas com o filho: "Dedicava-lhe [ao filho] muitas horas, lavava-o, lhe lavava, lhe vestia e trazia-o ao colo durante muito tempo, e então, assim, que Manecas se refluía ainda na barriga da mãe dele" (Ibidem, p. 90). A relação com o filho é colocada como equivalente a de Manecas com a mãe e, apesar de a esposa se preocupar com uma atenção tão exagerada do pai para com o filho, o narrador questiona-se se "não seria essa expressão de paternidade a outra face de o materno-mar" (Ibidem, p. 90). O amor e o cuidado do jovem com o filho surpreendem a esposa – talvez porque não fosse tão comum os homens preocuparem-se com suas crianças dessa forma, ficando tais tarefas sob responsabilidade da mulher. Manecas, porém, é um menino-feminino: ele é capaz de transitar pelas duas naturezas em uma sociedade que marca e distingue claramente o que se deve esperar de cada um dos sexos (ALTUNA, 1985). Sobre esses papéis distintos, explica Jung: o pai estaria ao lado dos valores do espírito tradicional e da consciência coletiva; já a mãe figuraria o inconsciente coletivo e a fonte da água da vida (JUNG, 2012). O pai seria o conhecido, o estabelecido, as regras e o poder; a mãe, o desconhecido, as profundezas, o imaginário. Dessa forma, Manecas assemelha-se ao ser andrógino primordial, que reúne dentro de si valores opostos, presente nos mitos de muitas culturas – no início do mundo, todo ser humano era homem e mulher ao mesmo tempo, apontando para uma perfeição primeira que se perdeu (JUNG, 2012).

Portanto, em *Mãe, materno mar*, o elemento aquático aparece em relação com o feminino e com a maternidade em inúmeros momentos – e tal aproximação é comum a várias

tradições. Como já foi explicado, Kalunga apresenta mais de um sentido: a imagem pode representar o mar da morte e da destruição, mas também o da vida. Kalunga simboliza as águas cósmicas, a água da vida, o líquido amniótico no útero (FORD, 1999). Para os congos, o mundo seria dividido em duas partes principais, a partir de uma lógica semelhante à separação dos princípios do masculino e do feminino já comentada: um norte masculino, carregando os valores do dia, da maturidade e da responsabilidade, da ascendência, do sol, da consciência desperta e da realidade comum; uma outra, o sul, com os princípios do feminino, do renascimento, da lua e da noite, da consciência onírica e da realidade do outro mundo. Ford (Ibidem) explica que essa metade inferior do cosmos também seria chamada de Kalunga. Portanto, a água, aqui concretizada por Kalunga, estaria aproximada dos valores do feminino na tradição africana, mas não só: Durand (2002), valendo-se da análise das crenças e mitos de diversas culturas, afirma que o simbolismo da Grande Mãe oscila entre o elemento aquático e o terrestre – enquanto a terra seria responsável pelo princípio e fim da vida de seres vivos e de pessoas, a água estaria incumbida de iniciar e terminar acontecimentos cósmicos.

Essas menções ao elemento aquático surgem nos mais diversos contextos, nem sempre relacionados com a paixão do personagem. Em um determinado momento da narração, por exemplo, o jovem está refletindo sobre o enterro dos quatro mortos na estação de Cacusó e sobre a discussão em relação ao rito fúnebre mais apropriado, quando, de repente, submerge a vontade de conhecer o mar. A passagem mostra o quanto esse desejo permanecia nos pensamentos de Manecas pela forma abrupta e aleatória como aparece: "Manecas, quando havia de ver o mar?, também não estava perceber porquê se estava perder tanto tempo com um assunto que lhe parecia tão simples de se resolver, que ele nunca tinha entendido nem se preocupado com as populares tradições" (CARDOSO, 2001, p. 52).

Contudo, há um problema nesse amor de Manecas pelo mar, que é percebido pelo jovem durante a longa viagem de trem com destino a Luanda:

Mas, agora adulto, sentia que a memória que ele tinha do mar tinha um grande vazio, uma distância abissal que não era só a dos fundos mares, era um afastamento que ele sentia e que só podia ser ultrapassado com o contacto físico com as marítimas águas. Assim, Luanda não só lhe daria a oportunidade de emprego, o prazer da descoberta de um novo ambiente, mas sobretudo lhe transformaria em realidade o sonho que ele acalentava desde as suas primeiras águas: ver o mar! (CARDOSO, 2001, p. 215)

É significativo o fato de Luanda representar a realização de sonhos com naturezas muito distintas. Por um lado, a chegada à capital de Angola pode representar um emprego, a possibilidade de ganhar dinheiro e de se sustentar, de viver adequadamente sob o signo da

razão e da efetividade. Por outro, também vai possibilitar o encontro com o mar, um encontro todo voltado para a afetividade, para os sonhos, para o imaginário. Esse duplo objetivo da viagem conecta-se com a natureza igualmente dupla do personagem: ele é um menino-feminino, está relacionado tanto com o dia, quanto com a noite, com a consciência desperta e com a consciência onírica, com esse e com o outro mundo, com o Norte e com o Sul. Por isso, Manecas inicia a narrativa mostrando ser um "menino do liceu" (Ibidem, p. 56), cético em relação aos conhecimentos tradicionais do continente africano e apenas confiante na razão, na ciência e na lógica ocidental. A viagem do trem até Luanda e o consequente avizinhamo do jovem com o mar, porém, geram uma transformação no personagem já apontada aqui: na paragem de Ndalatando, ele conclui que, na África, o carvão não tem medo do fogo, que a lógica de causa e consequência nem sempre é a mais adequada para explicar e esclarecer os acontecimentos do continente e, conseqüentemente, da viagem. Portanto, a aproximação de Manecas do mar, da água, representa a aproximação do jovem com seu aspecto feminino e com uma lógica diferente da racional e masculina.

Sobre a obsessão de Manecas com o mar, deve-se salientar que esse é o símbolo maior da dinâmica da vida, pois é o local privilegiado dos nascimentos, transformações e renascimentos – é onde o indistinto transforma-se em distinto, onde ocorre a criação de todos os seres vivos habitantes da terra (CHEVALIER, 1986). Já Jung (2012) explica que a natureza do mar relaciona-se com o inconsciente coletivo, "[...] porque sob sua superfície espelhante se ocultam profundidades insondáveis" (Ibidem, p. 60). Dessa forma, o mar é um lugar onde costumam vir à tona conteúdos do inconsciente, o lugar onde os opostos, sempre separados de forma radical no mundo ocidentalizado, podem se unir novamente:

Mas, para sabermos quem somos, temos de nos conhecer a nós mesmos, porque o que se segue à morte é de uma amplitude ilimitada, cheia de incertezas inauditas, aparentemente sem dentro nem fora, sem em cima, nem embaixo, sem um aqui ou um lá, sem meu nem teu, sem bem, nem mal. É o mundo da água, onde todo vivente flutua em suspenso, onde começa o reino do "simpático" da alma de todo ser vivo, onde sou inseparavelmente isto e aquilo, onde vivencio o outro em mim, e o outro que não sou, me vivencia (JUNG, 2014a, p. 30).

Jung fala, no trecho acima, em uma morte figurada, em uma morte do que pensávamos que éramos antes do mergulho no inconsciente e da descoberta de conteúdos da nossa psique ignorados até então. Por isso é tão importante essa vontade de Manecas conhecer o mar, assim como é significativa a sua natureza dual, feminina e masculina ao mesmo tempo: ele é o personagem responsável pela redescoberta do inconsciente coletivo, das origens, da tradição, do primordial; ele é o símbolo, em *Mãe, materno mar*, da busca pelo autoconhecimento, do

resgate dos valores noturnos, do imaginário, dos sonhos, do afetivo – de todos aqueles aspectos relacionados com o Sul da representação do cosmos feita pelos congos, o Kalunga.

Um personagem de *Os transparentes* que se assemelha a Manecas pela sua adoração pelo mar é o VendedorDeConchas. Se essa paixão foi mencionada anteriormente, seu desejo de ser pescador não foi referido. Um dia ele pede uma vara de pesca:

- mais-velho, ainda me faça uma dessas varas de ximbicar...
- você nem tem canoa, nem vai no mar
- ... eu quero uma para ximbicar na terra mesmo: vou ximbicar a vida! (ONDJAKI, 2013. p. 17)

Jung (2014a) revela a simbologia relacionada à profissão do pescador: o mar do inconsciente guarda tesouros valiosíssimos submersos em seus mistérios; o pescador, desse modo, é o responsável por capturar, por trazer à tona esses tesouros inconscientes, mas sempre a partir de uma posição segura, em terra firme, pois não se pode deixar de lado ou perder a consciência no processo. O VendedorDeConchas desse modo, anseia por capturar o que há de vivo em meio à pobreza e ao pessimismo da Luanda retratados no romance de Ondjaki.

Além disso, esse jovem é o personagem que acompanha e que olha pela tradição, personificada, em *Os transparentes*, na figura do mais-velho Cego. O Cego, como Ti Lucas, possui conhecimentos que vão muito além do concreto e do racional: ele consegue, por exemplo, "ouvir o barulho do sal dentro das conchas" (ONDJAKI, 2013, p. 18), cheirar a cor do mar ou ler "[...] nas entrelinhas do som as coordenadas do lugar" (Ibidem, p. 184) e caminhar por entre inúmeros objetos sem se bater e sem a ajuda de outros; ele é capaz de espreitar o amor não declarado, escondido mesmo, do jovem por Amarelinha, em uma amostra de sensibilidade e de atenção para com o outro pouco encontradas em uma cidade tão agitada. O VendedorDeConchas fala sobre a amizade com o Cego e sobre os aprendizados resultantes dessa ligação terna:

- é que eu ando a aprender muito com o mais-velho Cego. uma pessoa, quer dizer... nunca se ajuda sozinha, se tem um outro próximo dele. uma pessoa às vezes não é só de ser ajudada, é que também faz bem no coração ajudar o outro, não estou a falar da minha boca, estou a falar coisas que o mais-velho Cego é que me falou, é que às vezes ele também não sabe que fala de noite, a dormir... [...] o que importa mesmo assim é estar bem, feliz... (ONDJAKI, 2013, p. 186)

Assim, o mais-velho, representação do passado e da tradição, instrui o mais-novo sobre as coisas que vêm do coração. Não é à toa que muitos dos ensinamentos passados do Cego para o VendedorDeConchas sejam quase involuntários, frases faladas na inconsciência

do sono, ressaltando o fato de tais aprendizagens serem de uma natureza diferente daquelas aprendidas na escola, por exemplo – são aprendizagens noturnas, sonhadas, sentidas, cheiradas e imaginadas. Por "ximbicar na terra", por ser um pescador de conteúdos inconscientes, e por sua amizade com o mais-velho sábio Cego, o VendedorDeConchas aproxima-se de Manecas e da sua função de mediador entre a nova geração, esquecida das tradições, e as gerações anteriores, preocupadas com os rumos tomados em direção à modernidade e à ocidentalização de Angola.

O Cego e Ti Lucas, por serem mais-velhos cegos, ainda se aproximam de Ludo. *Mayombe* é o único romance que não apresenta essa figura tão importante na cultura tradicional africana: o mais-velho sábio, que passa seus conhecimentos para os mais novos. Os idosos representam, para diversos povos e grupos do continente, a sabedoria e a possibilidade de comunicação com o mundo dos ancestrais (FONSECA, 2008). São eles ainda aqueles que podem narrar histórias e, por isso, a valorização dessa figura é tão grande no continente africano. Atinge-se a plenitude social apenas quando se chega à velhice (ALTUNA, 1985). A cegueira pode representar, no contexto desses romances, um virar-se para dentro e para as profundezas do continente africano. Todos os três personagens, por não enxergarem a realidade ao seu redor, vislumbram uma realidade que não está na superfície: os sentimentos, a tradição, o imaginário.

Voltando à narrativa de Boaventura Cardoso, por toda essa discussão em torno do amor de Manecas pelo mar e por tudo que esse amor representa, é relevante o fato de a história se fechar com a narração do encontro do personagem com o mar. Contrariando todo o desânimo causado pela decepção com o Profeta que havia perdido o seu bastão e, portanto, seus poderes, Manecas, sua família e Ti Lucas estão contentes: "Como já fosse noite, no dia seguinte, sob uma chuvinha, Manecas, a mulher e o filho, acompanhados de Ti Lucas e o guia, foram ainda molhar os pés na água do mar. E assim Manecas retornou às maternais águas" (CARDOSO, 2001, p. 293). Deve-se notar que o narrador não fala de um encontro de Manecas com o seu tão sonhado mar, mas de um reencontro, de um retorno. Podemos pensar que, por todo o amor e por todos os conhecimentos prévios que o personagem tinha em relação ao marítimo, era como se ele tivesse passado toda a sua vida ao pé do mar. Por outro lado, também é possível considerar esse encontro de Manecas com o mar como o reencontro de um angolano com as suas tradições africanas – e por isso a insistência, ao longo de todo o romance, da conexão do mar com a maternidade, com a origem. Assim, apesar de toda a

decepção, o desfecho da narrativa é otimista: se toda a história gira em torno da necessidade de se lembrar as tradições do continente africano esquecidas, o encontro – ou o reencontro, como muito bem indica o trecho – aponta que é possível sim esse resgate; é possível o renascimento de Angola como uma nação mais voltada e preocupada com o seu passado e com suas origens. Nesse sentido, o escritor angolano Fernando Costa Andrade comenta que apenas "[...] a alegoria do mar materno, grávido da terra dos seus filhos" (ANDRADE, in: CHAVES; MACÊDO; MATOS, 2005, p. 63) já aponta para essa visão esperançosa. Essa possibilidade é anunciada, de forma mais discreta, em *Os transparentes*, a partir, por exemplo, da figura do VendedorDeConchas.

Em um curiosa coincidência com a grande alegoria de *Mãe, materno mar*, Ki-Zerbo denuncia as palavras de ordem repetidas incessantemente no que diz respeito à África, segundo as quais o continente não "deveria perder 'o trem do terceiro milênio'" (KI-ZERBO, 2009, p. 22). De acordo com o teórico, essa ideia seria não só estúpida, como perigosa: "É verdadeiramente o que se chama o ópio do povo, para abusar das pessoas e lançá-las numa corrida para frente, quando se sabe que elas nunca conseguirão atingir a meta enquanto certas condições prévias não estiverem preenchidas" (Ibidem, p. 22, 23). É essa a grande preocupação dos dois romances aqui estudados: a corrida cega em direção ao que se considera como progresso, voltando as costas para o passado e para a tradição. É isso que o comboio constantemente avariado de *Mãe, materno mar* mostra: não se pode progredir de qualquer forma e, por isso, o trem para em diversos pontos do país, obrigando os passageiros a tomarem conhecimento da sua própria cultura que, de outra forma, poderia permanecer no esquecimento, passando por um processo de se tornar transparente como Odonato.

5 ATANDO AS PONTAS: PARA ONDE VAMOS?

"Há coisas que se choram muito anteriormente. Sabe-se então que a história vai mudar."
(CARVALHO, 1992, p. 115)

Uma mesma angústia assaltou-me, por diversas vezes, ao longo dos quatro anos de escrita e de produção desta tese: o que eu, uma brasileira, teria para dizer sobre a África negra? O que eu poderia compreender acerca dessa cultura tão diferente da minha? Ao eleger como tema de estudo a literatura angolana, eu não estaria reforçando a ideia, desenvolvida durante o colonialismo, de que os africanos não teriam capacidade, de que seriam inferiores e de que, por isso, precisariam de ajuda, de um auxílio para sair da barbárie – de alguém para falar por eles? Coloquei a mim mesma essas questões tantas vezes, pensei tanto sobre elas, que acredito ter chegado a algumas ideias sobre como tentar respondê-las – talvez não definitivamente, mas da melhor forma que consegui até o momento. Antes, devo sublinhar que a minha intenção nunca foi a de falar pelos africanos – e sim a de procurar falar com os africanos, a de estabelecer um diálogo com os textos literários. Somada a essa intenção está a preocupação em tratar do tema da forma mais responsável possível. A África precisa se reerguer tanto em termos materiais quanto simbólicos após séculos de uma inferiorização sistemática do que é próprio do continente e esse reerguer passa pela revalorização cultural. Assim sendo, escrever e estudar as literaturas africanas vem com uma enorme responsabilidade social de não reduzir ou estereotipar o continente nesse momento tão crucial.

Mas como deixar de estudar as literaturas africanas em língua portuguesa, que sempre me fascinaram e me emocionaram? Uma possível resposta às minhas indagações provém justamente das teorias estudadas para este trabalho: as Teorias do Imaginário ensinam que as imagens precisam de seu contrário para serem fortes e consistentes. Mielietinski (1987) faz um compilado de inúmeros estudos sobre os símbolos e um dos fatores em comum entre esses pensamentos tão díspares parece ser a necessidade, para o imaginário e para a psique, de conciliar os opostos. Lévi-Strauss, Barthes, Jung e Greimas, por exemplo, podem ser relacionados através da ideia da possível aproximação dos opostos. Mielietinski chega à conclusão de que a lógica mitológica opera com oposições binárias do tipo vida e morte, que vão sendo suavizadas no decorrer de cada mito contado. Campbell (1990) ainda sentencia que o ser humano pensa sempre em termos de pares de opostos: eu e você, verdadeiro e falso, isso e aquilo, bem e mal, vida e morte. A mitologia ajudaria a pensar a unidade dentro dessas dualidades.

Uma das principais ideias deste trabalho, portanto, é a de que oposições nunca são irreconciliáveis. Nada precisa ser excluído – nem as conclusões de alguém que está distante e que não pretendem substituir, mas somar. O meu olhar é, inevitavelmente, um olhar de fora do continente, pois o meu lugar de fala não me permitiria outra coisa. Esse olhar não necessariamente é invalidado por ser exterior e, de maneira alguma, invalida aqueles de dentro – ele está ao lado, complementa, assim como os opostos, no imaginário, igualmente apresentam um carácter complementar. Da mesma forma, harmonizam-se inúmeros aspectos divergentes desenvolvidos ao longo destas páginas: Regime Diurno e Regime Noturno da Imagem; destruição e reconstrução; vida e morte; tradição e modernidade; sagrado e profano; oralidade e escrita; Oriente e Ocidente.

Tal ideia de aproximação dos opostos igualmente se manifesta na história da África desde o início da colonização, pois momentos de morte e de esperança em nova vida sucedem-se: a morte do colonialismo deu lugar à esperança de nova vida da Guerra de Libertação, que acabou por não se confirmar, surgindo mais morte e desesperança após a libertação, com a Guerra Civil e com a situação de pobreza da maior parte da população. Essa alternância também é visível a partir da observação dos quatro romances do *corpus*. A fim de conseguirmos enxergar como os livros podem estar relacionados e a fim de fazer um esforço no sentido de reconciliar as construções da morte, aparentemente opostas, analisadas neles, a classificação das imagens simbólicas de Northrop Frye (2014) será de grande valia. Sua classificação dos mitos fundamenta-se no número quatro: são quatro as fases propostas, que correspondem às quatro estações do ano ou aos quatro períodos do dia, aos quatro períodos da vida, etc. Para o pesquisador, essas fases correspondem a um ciclo – tal qual o inverno dá lugar à primavera, a morte também pode levar a uma nova vida.

A primeira fase corresponde ao que Frye chama de *mythos* da primavera ou do amanhecer e do nascimento. Podemos pensar em *Mayombe* e em *Mãe, materno mar* como obras relacionadas a essa fase, pois, nesse momento do ciclo de Frye, surgem temas de nascimento e de renascimento, de criação e de vitória sobre as forças do mal. A narrativa de *Mayombe* traz a luta empreendida para o surgimento de uma nação e o combate ao colonialismo – as "forças do mal". Entretanto, como vimos, nem todos os sonhos desses combatentes da liberdade foram concretizados e uma nova Angola, mais justa e mais consciente de sua própria identidade, ainda está por surgir. À vista disso, *Mãe, materno mar*, apesar de retratar um período histórico posterior ao de *Mayombe*, continua tendo como

assunto o nascimento – ou o renascimento, como fica claro quando Manecas chega ao mar e esse momento é designado como um reencontro, que pode ser também um reencontro com as tradições deixadas de lado por tanto tempo. Se os guerrilheiros de Pepetela rejeitam o que eles chamam de superstição, *Mãe, materno mar* apresenta as consequências negativas de tal rejeição e propõe a retomada das origens, da cultura angolana.

A próxima fase de Frye seria o verão, o zênite – a fase na qual tudo triunfa e, nos mitos, esse triunfo costuma ser acompanhado de um importante casamento e da satisfação de um desejo, da realização de um sonho. Por isso que os livros de Pepetela e de Boaventura Cardoso não se encaixariam nessa fase, e sim na anterior: eles prometem um final feliz, mas não é possível falar em plena realização. Em *Mayombe*, Sem Medo morre acreditando que os guerrilheiros angolanos estão perto da vitória – mas a vitória propriamente dita não ocorre no momento da narrativa. *Mãe, materno mar*, por outro lado, talvez seja o romance que mais se aproxima dessa fase, pois Manecas realiza seu sonho de se "reencontrar" com o mar e Cardoso chega a afirmar o seguinte: "diria mesmo que os finais dos meus romances são sempre esperançosos. Acredito piamente que depois da tempestade vem a bonança" (CARDOSO, 2017, p. 85). Todavia, o fracasso do profeta e a desilusão de todos os que esperavam ter seus problemas resolvidos pelo religioso também aparecem no desfecho da trama, de uma forma quase concomitante à concretização do sonho de Manecas, o que complica o final apoteótico e afasta a narrativa da plenitude do verão, colocando *Mayombe* como mais próximo dessa realização. Ao contrário do final de Manecas, a morte heroica de Sem Medo não é ofuscada por outros acontecimentos.

Depois do verão, viria o outono, o pôr do sol e a morte. Nele, o herói está isolado e os mitos mais comuns dessa fase seriam aqueles sobre a queda, sobre o Deus que morre, sobre o sacrifício e sobre o isolamento. Já no último ciclo, o inverno ou a escuridão tomam conta e são narradas a morte ou a derrota do herói. Mitos sobre o dilúvio ou sobre qualquer outro tipo de acidente que tenha como consequência a volta ao caos são típicos desse momento.

Teoria geral do esquecimento situa-se entre essas duas estações, apesar da afirmação de Agualusa. Segundo ele, esse é um livro muito otimista, visto que "a maior parte dos personagens tem uma segunda chance e aproveitam-na" (AGUALUSA, 2017, p. 92). Dessa forma, a narrativa, conforme o escritor a explica, poderia ser pensada a partir da primavera de Frye. Contudo, a verdade é que, apesar de a muitos personagens ser dada uma segunda chance – como para Ludo e Sabalu, Pequeno Soba e Jeremias –, existe um em específico que até

procura ser esquecido, mas que não consegue fugir ao seu passado: Monte, o torturador do MPLA. Conforme discutido, o peso dessa figura para a narrativa, por ela representar justamente o governo de Angola, equipara a sua não redenção à redenção de todos os outros personagens. Otimismo e pessimismo andam juntos nessa trama.

Por último, há *Os transparentes*. Comparando as fases do outono e do inverno, fica difícil pensá-lo como se encaixando em apenas uma delas: Odonato e os demais personagens tratados como os minúsculos heróis da narrativa realmente estão isolados, como os do outono. Eles são transparentes, esquecidos, deixados de lado – praticamente varridos para baixo do tapete pelas autoridades que não desejam perder tempo preocupando-se com eles. Por outro lado, ocorre o fogo que queima toda a cidade, como uma sugestão de mito escatológico. No entanto, como esse mito não se confirma e como o leitor não pode ter certeza se todos os personagens morrem, se apenas alguns morrem ou se todos sobrevivem, talvez seja mais seguro pensar em *Os transparentes* como uma narrativa outonal – que se aproxima da escuridão, apesar de não ter chegado lá totalmente. Por essa maior aproximação à escuridão, apesar de *Os transparentes* e de *Teoria geral do esquecimento* poderem ser encaixados na mesma estação, o primeiro estaria mais ao final do outono, enquanto que o segundo, mais ao início. No livro de Agualusa, inúmeros personagens conseguem refazer suas vidas e atingir alguns sonhos: Ludo encontra Sabalu, Pequeno Soba fica rico e ajuda os amigos, Jeremias descobre seu lugar entre os kuvali. Já no de Ondjaki, o fogo final deixa o leitor em dúvida sobre o destino de todas as figuras ficcionais.

Mayombe é primaveril e *Mãe, materno mar* também; *Teoria geral do esquecimento* e *Os transparentes* são outonais ou, em alguns momentos, até mesmo inverniais. Assim, os romances escolhidos para compor o *corpus* deste trabalho fecham um ciclo, sendo todas as estações, de alguma forma, representadas. Mais do que isso, porém, observando como as narrativas sucedem-se, da mesma forma como uma estação dá lugar à outra, é possível estabelecer uma gradação entre os textos literários estudados em relação à construção simbólica da morte ser representada como uma transformação ou como um fim; ser construída a partir do pacífico Regime Noturno da Imagem ou do polêmico Regime Diurno. Dessa forma, o que procuro defender nesta tese é que as construções da morte contrárias, analisadas nos romances do *corpus*, acabam por se conectar e se conciliar em uma espécie de linha. Espero ter deixado visível nas análises dos textos literários, que, em um dos extremos, há *Mayombe* com a morte de Sem Medo, calma e bem aceita por ser em prol de uma causa

considerada justa; depois, aparece *Mãe, materno mar* com o retorno de Manecas ao mar e com a possibilidade de renascimento da cultura angolana, com o reconhecimento de Ti Lucas como bom líder, mas com o fracasso dos outros, sejam os políticos ou os religiosos; em terceiro lugar, *Teoria geral do esquecimento* com a redenção da maioria dos personagens, menos a de Monte, que representa o governo de Angola; por fim, *Os transparentes* e o melancólico desaparecimento de Odonato. Situar essas obras no inverno, outono, verão ou primavera de Frye pode indicar justamente isso: as estações mais frias relacionam-se com a queda, com a derrota, com a incerteza, com a desesperança; as mais quentes, por outro lado, apontam para a vitória, a ascensão, a certeza, a esperança.

Essas construções da morte estão intimamente relacionadas com o tempo histórico ficcionalizado ou com o tempo histórico da escrita de cada narrativa. Como tentei evidenciar, existe um primeiro período da história de Angola, durante a Guerra de Libertação, de sofrimento, mas de muitas esperanças, seguido por outro de muito sofrimento e poucas esperanças; um período de luta pela vida e outro de morte. Além disso, quanto mais recuados no tempo, mais os membros do MPLA parecem confiar na organização e mais interessados em realmente lutar por uma Angola justa. Quanto mais concreta essa luta se torna, mais a vontade de construir um país diferente assemelha-se a uma utopia, a um sonho que fica mais e mais distante.

Pensando nessa sucessão de tempos, *Mayombe* retrata o período de entusiasmo para combater o colonialismo: há críticas em relação ao MPLA, mas nunca há dúvidas acerca da luta contra o colonialismo ou dos objetivos dos guerrilheiros. No momento em que surge o perigo real, todos se mobilizam, como quando Vewê chega a Dolisie com a notícia de que a base havia sido invadida. *Teoria geral do esquecimento* também inicia com esse período de guerra, mas o fato de mostrar os desdobramentos dos atos e escolhas dos personagens realizados durante a Guerra de Libertação após a conquista da independência torna tudo mais complexo. Monte opta por lutar pelo MPLA e por seguir fielmente seus líderes devido ao fato de confiar que eles estivessem no caminho correto. Isso pode até ter funcionado durante a luta contra os colonialistas, mas já vimos as consequências dessa opção nos anos posteriores.

Mãe, materno mar mistura o fracasso dos líderes religiosos com o dos políticos, mas, ao mesmo tempo, indica uma saída, uma solução: a retomada do que é próprio da África. Já *Os transparentes* representa o presente aparentemente sombrio do país. O assassinato de Paizinho por um ladrão de celular; a extração irresponsável do petróleo; a corrupção do

Ministro e de seus fiscais; o descaso com a população transparente – tudo isso emerge das páginas do romance. O momento atual configura-se como uma espécie de continuação da lógica mercantilista colonial. Aquilo que deveria estar morto é revivido nas práticas presentes dos angolanos com poder. Tal continuação aponta para uma possibilidade de leitura desse romance: Odonato é como os guerrilheiros de *Mayombe*, visto que é o próprio personagem quem diz que ele é a representação do povo transparente e que decidiu dar sua vida pelo bem do coletivo – porém, o protagonista de *Os transparentes* não carrega a utopia dos personagens de Pepetela. O personagem sacrifica-se por Angola como os militantes, mas também por causa do que esses militantes tornaram-se: porque esses primeiros homens desviaram-se de seus objetivos iniciais, Odonato é obrigado a reiniciar esse ciclo.

Com tal mudança de tempos, ainda notamos uma alteração também na representação daqueles que comandam, que lideram. Em *Mayombe*, havia o corrupto André, que desviava a comida que deveria ir para as bases guerrilheiras, mas, como compensação, aparece o Comandante Sem Medo, que não hesitou em renunciar de sua vida pelos companheiros. Depois, nos outros três romances, os políticos são, na maioria das vezes, representados como desonestos, mesquinhos, beirando o ridículo – não há um personagem no comando político que represente um contrapeso. Por outro lado, nessas narrativas de Cardoso, Agualusa e Ondjaki, o povo ganha contornos positivos e, em alguns momentos, até mesmo heroicos. Ti Lucas e Manecas, Ludo, Sabalu e Pequeno Soba, Odonato e os demais transparentes: todos acabam fazendo mais por Angola do que os políticos. A diferença de *Os transparentes* para os outros é a de que parece que esse movimento do povo não é suficiente para um final feliz.

Assim sendo, podemos perceber que, quanto mais o tempo da escrita ou o do período ficcionalizado em cada um dos romances aproximam-se do início da Guerra de Libertação, mais certezas e mais otimismo. Por isso *Mayombe* situa-se em um dos extremos e *Os transparentes* em outro: o primeiro é um livro sobre a guerra e escrito durante essa mesma guerra; o segundo é um livro sobre o pós-guerra escrito no pós-independência por um escritor que não viveu a guerra. *Mãe, materno mar* e *Teoria geral do esquecimento* estão no meio: Boaventura Cardoso tematizou o pós-independência, contudo vivenciou a Guerra de Libertação e compartilhou dos sonhos e da luta por uma Angola livre e justa; Agualusa escreveu sobre a guerra, mas não viveu ativamente esse período de euforia. Isso quer dizer que o tempo histórico ficcionalizado no romance, assim como o tempo histórico do momento da escrita de cada uma das obras e as vivências dos escritores, têm impacto na representação

simbólica da morte e que a ordem estabelecida para os romances – *Mayombe*, *Mãe, materno mar*, *Teoria geral do esquecimento* e *Os transparentes* – segue a cronologia de Angola desde a luta pela libertação. Mais do que isso: a guerra exerce um papel fundamental nessa construção.

Talvez a esperança inicial de chegar à independência tenha levado à subestimação do tempo ou do impacto de um conflito armado, que depois se fez sentir: já falamos sobre os deslocados de guerra, as famílias que se perderam, sobre os mutilados, os traumas psicológicos. A construção simbólica da morte acompanha essa trajetória de eclipsação do otimismo: a morte com possibilidade de um recomeço vai dando lugar a uma morte ligada ao esquecimento; o Regime Noturno abre espaço para o Regime Diurno. Aqui, surgem como opostas duas importantes mortes dos romances das pontas do nosso trajeto: a de Sem Medo, em *Mayombe*, e a de Odonato, em *Os transparentes*. Sem Medo continua através da sua luta e de João, seu protegido que acaba por seguir os passos do mestre; Odonato não permanece nem no bilhete que havia escrito. Sem Medo recebe os rituais fúnebres adequados e possíveis para a situação, enquanto Odonato some sem que sua família sequer tome conhecimento. Os homens que combatem no romance de Pepetela sabem o que estão fazendo e por que estão lutando: sua luta possui um sentido e um objetivo muito claros. Essa clareza vai se perdendo aos poucos até chegar em *Os transparentes*.

Ao lado do fator guerra, há um outro aspecto a ser considerado para se refletir sobre como a morte é representada em cada romance: a passagem do socialismo como forma de economia adotada por Angola para o capitalismo. A importância desse elemento fica atestada por sua recorrência nos livros analisados aqui. As comunas, os frutos secos de que se alimentavam os guerrilheiros, seriam os responsáveis pela criação do Homem Novo e pela destruição do mundo velho em *Mayombe*. Esses homens defendem o comunismo, que parece, inclusive, ter sido aceito pela própria terra angolana. Já em *Teoria geral do esquecimento* e em *Os transparentes*, lamenta-se o fato de o socialismo ter sido deturpado ou deixado de lado – mas não se lamenta o socialismo em si: no primeiro texto literário, Monte não se conforma com a liquefação da outrora sólida ideologia do MPLA; já no segundo, morre de vez a senhora Ideologia.

A única narrativa que apresenta tal doutrina de forma mais sarcástica é *Mãe, materno mar*, pois, nela, esses homens parecem, muitas vezes, estar completamente alienados da realidade angolana e não ter levado a cabo a transformação prometida. Quando o Profeta vai

realizar um ritual de ressuscitação, por exemplo, o narrador fala ironicamente sobre as testemunhas do ato, "[...] três barbudos, carrancudos, emoldurados em quadros que ornamentavam a parede principal" (CARDOSO, 2001, p. 268) do Palácio do Povo, referindo-se a três figuras importantes para o comunismo, apesar de não especificar quais são. Aquele afastamento da tradição pregada em *Mayombe* pelos guerrilheiros marxistas passa a ser considerado prejudicial em *Mãe, materno mar*.

O fato de a crença no comunismo ainda ser forte ou não no tempo de cada ficção parece, então, influenciar na concepção da morte, pois morrer por um ideal é radicalmente distinto de morrer em uma situação de desprezo, de miséria, de opressão, de desilusão. Assim, o fato de *Mayombe* e *Os transparentes* situarem-se, dentro do *corpus* proposto aqui, nos extremos da utopia e da certeza e da distopia e das incertezas, fica, mais uma vez, justificado.

Há ainda um último fator que pode colaborar com a explicação da diferença entre as construções simbólicas da morte em cada um dos quatro romances analisados: a aproximação ou o distanciamento com a tradição africana. A retomada da cultura africana (e de uma cultura que concebe a morte como algo não definitivo) é uma das possibilidades de uma nova vida no continente africano, conforme estabelece Mbembe (2014b). A construção simbólica da morte, dessa forma, é afetada de duas maneiras pela aproximação das narrativas dos quatro livros com a tradição africana. Por um lado, essa retomada das origens significa um renascimento do que é próprio da África e foi arrancado do continente ao longo dos séculos de colonização. Por outro, a aproximação com a tradição significa uma aproximação da concepção de morte como mais uma das mudanças da vida, que é própria da cultura banto. E *Mãe, materno mar*, *Teoria geral do esquecimento* e *Os transparentes* trazem como tema justamente a busca por uma retomada dessa tradição, que se procurou deixar de lado no tempo ficcionalizado em *Mayombe*. Ludo, que nem africana é, adota um menino africano e passa a se identificar com a mulemba de seu quintal e com o céu infinito do continente; Manecas reencontra o mar da origem; Odonato busca maior afetividade em um mundo soterrado pela efetividade – a diferença é que, em *Os transparentes*, essa busca não rende frutos. Já em *Mayombe*, apesar de Sem Medo e de seus companheiros do MPLA procurarem se afastar do que eles acreditam ser crenças obscuras, o fim do protagonista, com sua energia vital escorrendo para a floresta, parece aproximar-se bastante do que seria a tradição banto. Apesar disso, não podemos esquecer que muito dessa construção da morte de Sem Medo como processo deve-se à sua

permanência a partir da causa e da luta – e não a partir de uma transformação em ancestral, por exemplo.

É possível concluir que os dois momentos das histórias africana e angolana após a independência – o primeiro de vida e de renascimento, duranda a luta pela libertação, e o segundo de nova morte, depois da independência – representados nos romances do *corpus* relacionam-se, respectivamente, com grandes esperanças e utopias e com grandes decepções e distopias. Padilha (in: CHAVES; MACÊDO; MATA, 2005) reforça tal ideia quando sentencia que a esperança na felicidade e na mudança da ordem das coisas e da realidade fica, quase sempre, guardada no passado – o que faz com que a ficcionalização do presente adquira tons menos otimistas. Obviamente não é viável simplesmente traçar uma linha separando essas duas fases e esperar não existir absolutamente nada de decepção na primeira ou nada de esperança na segunda. Apesar disso, podemos ver as duas tendências nas obras dos escritores estudadas e nos grupos estabelecidos aqui – o dos romances sobre a Guerra de Libertação e o dos sobre o pós-independência; o dos escritores que viveram a Guerra de Libertação e o dos que não viveram.

Assim sendo, esses dois momentos – o de euforia e o de descrença – ainda podem ser aproximados da existência de diferentes gerações de escritores angolanos. Em prefácio ao romance *O feitiço da rama de abóbora*, do angolano Thikakata Balundu, Luandino Vieira afirma existirem precisamente duas gerações de autores desde que o país tornou-se independente. Ele nomeia a segunda geração, daqueles que começaram a publicar seus livros depois de 1980, como a "geração das incertezas" (LUANDINO, in: BALUNDU, 1996, p. 10). Agualusa lançou seu primeiro romance, *A conjura*, em 1989, e Ondjaki estreou na literatura com o livro de poemas *Actu Sanguíneu*, em 2000. Portanto, esses dois fazem parte do segundo grupo, o das incertezas, enquanto Pepetela e Boaventura Cardoso participaram do primeiro, que lutou pela independência de Angola. Se Luandino não define uma designação para o conjunto desses primeiros autores, podemos pensar que essa talvez não seja a geração das certezas ou das certezas absolutas – mas, definitivamente, de mais certezas quando comparada com os escritores jovens. Pepetela (in: MATA, 1993) fala em um privilégio da sua geração por ter tido que fazer opções dramáticas, como ir ou não para a guerra ou para o exílio. O autor segue falando das gerações seguintes, que carecem de ideais e de objetivos, o que, para ele, constitui-se como "[...] um vácuo demasiado doloroso, simplesmente desumano" (Ibidem, p. 12). A falta de uma grande causa poderia ser um dos fatores que levaram a essa descrença.

A primeira geração viveu o momento da luta pelo renascimento, enquanto que a segunda, de morte.

Minha pesquisa, contudo, não trata apenas da morte, mas também dos quatro elementos fundamentais. E, retomando a ideia inicial desta conclusão, é possível perceber que a aproximação entre opostos aplica-se também a essas matérias, pois, como vimos, Bachelard explica que cada uma delas apresenta-se a partir de valorizações ou de formas diferentes. Chegamos, portanto, a uma segunda parte da tese defendida aqui, ao lado daquela que aponta como a construção simbólica da morte diferencia-se entre os romances: as matérias aquática, telúrica, aérea e ígnea dão concretude para a ideia das oposições que não são irreconciliáveis e para a construção da morte como fim ou como mais uma transformação, como uma continuidade. O surgimento de cada um dos quatro elementos fundamentais atrelados a essas mortes nas narrativas, entretanto, não parecem determinar o grau de esperança de uma obra, mas ser determinado por ele.

Em todos os livros do *corpus* deste trabalho, com a exceção de *Mãe, materno mar*, sobressaem-se duas matérias: a terra e o ar. Porém, apesar de não serem as mais relevantes, os elementos aéreo e telúrico trazem sentidos importantes para a narrativa de Cardoso também. Primeiramente, a matéria terrestre destaca-se em todas as tramas, visto que os espaços são determinantes nelas. A terra, na narrativa de *Pepetela*, é representada pela própria floresta, Mayombe, central para a trama que confere título ao livro; em *Mãe, materno mar*, é o trem, símbolo conectado a tal elemento, que se destaca; já em *Teoria geral do esquecimento* e em *Os transparentes* são os dois prédios, o dos Invejados e o da Maianga, que carregam seu simbolismo. Esses elementos, sejam os prédios, a floresta ou o trem, funcionam como centros para onde todos os personagens parecem convergir e representam um refúgio em meio a um mundo muitas vezes hostil. Assim, Mayombe é o esconderijo dos guerrilheiros e é onde Sem Medo sente-se confortável; é para o térreo do prédio da Maianga que todos os transparentes rumam ao fim do dia em busca de conforto em meio ao cotidiano duro e despersonalizante; é o Prédio dos Invejados que une, assim como Ludo, tendências distintas pelo fato de ser uma construção portuguesa que se africanizou com o tempo; é o trem aquele elemento de ligação entre os passageiros de primeira, segunda e terceira classe – ele é a referência para todos ao longo da atribulada viagem. A construção do bairro da Maianga "era um prédio, talvez um mundo" (ONDJAKI, 2013, p. 69). Já o prédio de *Teoria geral do esquecimento* caracteriza-se

como "uma metrópole" (AGUALUSA, 2012a, p.138), o trem de *Mãe, materno mar* representa a nação angolana e Mayombe é o centro da vida dos homens paridos pela própria floresta.

Afora a importância do espaço nos quatro romances, para Ludo, Sem Medo e Odonato, o ar e a terra opõem-se para dar concretude à ambivalência entre o individual e o coletivo – e tal ambivalência não surge em *Mãe, materno mar*. Enquanto o ar representa o indivíduo, a terra seria o coletivo – o elemento aéreo, dessa forma, representa o esquecimento e a perda de uma identidade, de raízes. Ludo é uma portuguesa que não se sente confortável estando no continente africano, mas que igualmente não se sentia confortável naquela que deveria ser a sua terra, Portugal. O fato de a sua família não a aceitar, de seu pai sequer dirigir a palavra a ela e de ela, conseqüentemente, não se sentir como pertencente a esse núcleo apontam para a falta de ligação da personagem com Portugal. Falta-lhe, portanto, o enraizamento e o pertencimento concedido pelo elemento telúrico – aquele ligado a casa e à pátria. Falta-lhe a terra e, dessa forma, Ludo sente medo de cair para cima, de se perder no céu do não pertencimento, da não identidade.

Essa oposição entre os dois elementos também representa o dilema de Sem Medo. Ele deve fincar suas raízes na terra do seu grupo, de seu país, de seu povo e assumir a identidade desse grupo como sendo a sua? Ou deve ascender aos céus da individualidade, da diferenciação? E também para Odonato: seu processo de desaparecimento, de transformação em ar, representa a perda da cidade – e da cidade que ele tanto amou e que não era mais capaz de encontrar. Ao final, ele permanece atrelado a Luanda apenas por um fio: "[...] o fio que atava Odonato junto ao mundo dos que andam junto ao solo foi amarrado num corrimão" (ONDJAKI, 2013, p. 341). Podemos até mesmo dizer que a mulher do homem do fato preto e que o profeta do BomFim, em *Mãe, materno mar*, transformaram-se em almas errantes, pois não receberam os rituais funerários adequados, não foram enterrados e, portanto, perderam suas raízes depois do fim da vida. Por falta do elemento telúrico, todos esses personagens transformaram-se em algo aparentado ao elemento aéreo.

O que parece diferenciar a construção da oposição entre os elementos aéreo e telúrico nas narrativas de Ondjaki, de Agualusa e de Pepetela é o destino de seus protagonistas. Sem Medo e Ludo fazem descobertas que os aproximam da felicidade. Sem Medo resolve seu problema enquanto está morrendo e percebe que as pessoas, como as árvores, são formadas por individualidade e coletividade. Já Ludo, ao final da narrativa, reconcilia-se com o elemento aéreo e é capaz de sair de casa e de viver normalmente: ela descobre, dentro de si

mesma, a identidade africana. Ela identifica-se com a mulemba, com os cheiros, com Sabalu. Num movimento oposto, mas complementar ao de Angola, que precisou assimilar algumas tendências e influências portuguesas em sua própria identidade, a personagem integra, em seu ser, algumas marcas da África. Dessa forma, quando Ludo está com os pés fincados no chão, quando ela passa a pertencer a um lugar, a uma terra, ela deixa de temer o céu. É necessário que os elementos estejam em interação para que o melhor de cada um possa se avultar; é necessário que os opostos complementem-se.

Por último, há o fim não tão alegre de Odonato. O elemento aéreo conecta-se ao processo de ficar transparente passado pelo homem, o que também se relaciona com a perda de uma certa identidade – se Odonato afirma que aquilo que o mantém preso ao chão é a cidade de Luanda e se ele é privado dessa conexão, isso pode apontar para a perda de vinculação com a cidade. O personagem perdeu suas raízes e, como Ludo tanto temia, caiu para cima. Caso ele tivesse ascendido aos céus e migrado para uma vida extraterrena melhor do que a terrena, talvez esse fim não tivesse sido descrito com tanta melancolia e com uma aura de esquecimento conferida pelo bilhete engolido pelo galo Camões. Dessa forma, o medo de Ludo fica mais compreensível, visto que podemos pensar no fim de Odonato como a concretização de tal temor, que é um pouco a dissolução das raízes, do chão, da identidade, da pátria. Ao contrário do que a tradição ocidental cristã prega, o céu nem sempre é um local representativo da continuação da vida após a morte.

Duas outras imagens relacionadas com o elemento telúrico bastante importantes nos quatro romances são os diamantes e o petróleo. Os diamantes desempenham um papel de muito relevo em *Mayombe* e em *Teoria geral do esquecimento*. Já o petróleo destaca-se em *Os transparentes* e, em *Mãe, materno mar*, os dois aparecem. Se no livro de Pepetela a grande questão consistia no fato de os diamantes serem propriedade dos colonialistas, daqueles que eram estrangeiros em Angola, nos outros a dificuldade é o mau uso desses recursos pelos próprios angolanos. Portanto, primeiramente, a ameaça é exterior, vem de fora. Colonialismo, racismo e xenofobia são assuntos abordados em *Mayombe*. Depois, a ameaça é interna e tudo se complica, pois não existe mais a figura externa em quem colocar a culpa e a solução é muito mais difícil de ser encontrada, pois o problema está demasiadamente próximo. Uma questão que poderia ter aparecido nas obras que tratam do pós-independência é o neocolonialismo e as novas formas de exploração dos países desenvolvidos em relação aos subdesenvolvidos. Tal questão, contudo, não é enfatizada. *Teoria geral do esquecimento*,

Mãe, materno mar e *Os transparentes* apresentam os principais problemas de Angola como tendo uma origem interna: a má governação, a corrupção, o descaso com o povo.

Ainda devemos falar de algumas particularidades de *Mãe, materno mar* em relação às outras três narrativas. Nessa obra, é difícil apontar um ou dois elementos como sendo os de mais destaque: todas as quatro matérias são contempladas e se equivalem nesse romance. Há, até mesmo, um capítulo para três delas: a primeira parte chama-se "A Terra", a segunda, "O Fogo", e a última, "A Água". Isso não quer dizer que surja apenas o elemento do título em seu respectivo capítulo – o que acontece é que, em cada uma dessas partes, surgem um ou mais eventos de relevo relacionados com um dos elementos. Naquele intitulado "A Terra", ocorre a briga generalizada seguida pelo sepultamento dos quatro homens que morreram durante o conflito. Já em "O Fogo", a noiva é raptada pelo Deus do Fogo e, em "A Água", Manecas reencontra o mar e é retomado o passado do Profeta e como ele foi escolhido pela Senhora das Boas-Águas. Ao ar não é dedicado um capítulo, porém, como explica Secco (in: CARDOSO, 2001), esse elemento serve como uma espécie de ligação entre todos os outros e entre todas as partes da obra.

Talvez pudéssemos apontar a água como o elemento que fica um pouco mais em evidência quando em relação aos outros, uma vez que ele surge, até mesmo, no mar do título e que esse mar remete a um dos temas centrais do livro, a jornada de Manecas até Luanda para conhecê-lo. Esse encontro do personagem com o mar, como já foi bastante desenvolvido, é o reencontro com crenças e costumes angolanos que o racional menino do liceu, em um primeiro momento, não desejava reconhecer como válidas e, por isso, a água tem a mesma função do elemento telúrico nas outras três narrativas e também no próprio *Mãe, materno mar* a partir da imagem do trem: ela representa a busca pela identidade e pelo pertencimento. Porém, não há um elemento na narrativa de Cardoso que se oponha à água, como o ar se opõe à terra nos demais romances.

Todas essas reflexões acerca de como os quatro elementos aparecem nos livros do *corpus* levam repetidamente a dois fatores importantes: a questão da identidade e a do pertencimento. Identidade e pertencimento eram questões fundamentais na época retratada em *Mayombe*, quando os guerrilheiros lutavam pelo direito de ter a sua nação e continua a ser no século XXI, pois, como *Os transparentes* evidencia, o povo angolano ainda não se encontrou e alguns dos ideais importantes da Guerra de Libertação acabaram por se perder no meio do caminho.

Identidade e pertencimento – esses dois substantivos ainda me levam de volta ao questionamento inicial desta conclusão: como posso falar sobre a África se nunca pus os pés lá? Como Ludo, precisei vivenciar um processo de apagamento e morte de certezas. Nascendo e vivendo no Ocidente, é muito fácil cair no engano de que a forma ocidental de pensar é a mais válida ou, até mesmo, a única. Se ligamos a televisão ou entramos na internet, todas as mensagens parecem reforçar essa ideia, pois não há espaço para discursos distintos: o africano, o árabe, o oriental parecem servir apenas para reforçar o quão boa é a nossa forma de enxergar o mundo, visto que a deles é mostrada como quase absurda. Isso está longe de ser verdade e eu precisei matar de forma definitiva essa certeza dentro de mim para que a capacidade de compreender o outro e o diferente pudesse nascer e se desenvolver. Quem eu sou não precisa restringir-se a um único elemento. Eu sou brasileira, mas posso ser angolana pelo curto tempo em que a leitura dura, colocando-me na pele de Odonato, de Sabalu, de Pequeno Soba, de Sem Medo ou de Manecas.

E, se há esperanças para mim, se eu posso morrer uma e renascer várias, será que não existiria esperança para Angola? A fim de refletir sobre essa questão, devemos relembrar que, se os opostos complementam-se, a liquidação é um passo necessário para a aquisição. Dessa forma, os quatro elementos, associados às questões de identidade e pertencimento, ligam-se de forma direta à construção da morte nos romances analisados: seria necessário exterminar com o colonialismo para iniciar algo novo, mas, lendo os romances mais contemporâneos do *corpus*, percebemos que essa primeira destruição não foi completamente realizada e que os novos governantes dão continuidade a práticas coloniais. Apesar da independência, não houve uma completa descolonização das mentes. Onde fica a identidade angolana se a nova construção é uma cópia da anterior? Apesar disso, segundo Durand (2002), a representação do passado seria como uma fuga da temporalidade e como um desvio da morte certa. Ela faria crescer, dentro de cada um, uma esperança fundamental. Portanto, o próprio fato de os escritores angolanos seguirem escrevendo sobre a guerra já é um anúncio de que as esperanças não estão completamente perdidas. Conforme explica Padilha (2007), lemos e escrevemos sobre a morte justamente com o intuito de afastá-la.

Ademais, Campbell afirma que são dois os sentimentos que conferem coesão a uma sociedade: a esperança e o terror. Se a esperança foi o motor lá no final do século XX, talvez agora o terror precise exercer esse papel. Talvez a pauperização cada vez maior da população leve a uma situação insustentável – e talvez tudo mude com a união desses transparentes.

Em *Uma escuridão bonita*, de Ondjaki, um personagem pergunta a outro qual o motivo para o segundo escrever. A resposta é: "Para a nossa escuridão ficar mais bonita" (ONDJAKI, 2015, p. 115). A ficcionalização da morte e da guerra pode colaborar com a mudança de rumos de Angola e com a elaboração desses conteúdos tão difíceis, tão duros – tão escuros e tão escurecedores. Não só escrever, mas também ler torna a escuridão mais bonita. No meu caso, ler a literatura produzida em Angola e, de uma forma mais geral, na África de língua portuguesa, assim como escrever sobre esse assunto, foi o que tornou a minha escuridão mais bonita. Todas aquelas inquietações mencionadas no início desta conclusão, assim como outras inúmeras dificuldades e inseguranças, sempre me pareceram menos nítidas e importantes assim que eu abria uma obra de ficção de Pepetela, Boaventura Cardoso, Agualusa ou Ondjaki; assim que me deixava colorir pelas suas histórias e mundos inventados.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano: escritas pós-coloniais*. Lisboa: Editora Caminho, 2004.
- AGUALUSA, José Eduardo. *Barroco tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.
- _____. *Nação crioula*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2011.
- _____. *Teoria geral do esquecimento*. Rio de Janeiro: Foz, 2012a.
- _____. A literatura angolana e a representação da guerra pela independência, da guerra civil e da violência urbana. *Diversitas*, São Paulo, n. 1, p. 101-105, 2013a.
- _____. *A vida no céu*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015a.
- _____. *A conjura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009b.
- _____. *As mulheres de meu pai*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2012b.
- _____. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015b.
- _____. *Catálogo de luzes*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2013b.
- _____. *Estação das chuvas*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2012c.
- _____. *Um estranho em Goa*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2010.
- _____. Quatro olhares sobre Angola: entrevistas com Boaventura Cardoso, Pepetela, José Eduardo Agualusa e Ondjaki. [24 de julho de 2017]. Porto Alegre: *Navegações*. Entrevista concedida a Luara Pinto Minuzzi.
- ALEKSIEVITCH, Svetlana. *O fim do homem soviético: um tempo de desencanto*. Porto: Porto Editora, 2016.
- ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985.
- ANDRADE, Costa. *Poesia com armas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.
- ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1994.
- APPIAH, Kwane Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia e na cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O ar e os sonhos*: Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A água e os sonhos*: ensaios sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

_____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008c.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BALUNDU, Tchikakata. *O feitiço da rama de abóbora*. Campo das Letras: Porto, 1996.

BECKER, Ernest Becker. *A negação da morte*: uma abordagem psicológica sobre a finitude humana. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BITTENCOURT, Marcelo. *Dos jornais às armas*: trajetórias da contestação angolana. Luanda: Vega, 1999.

CABRAL, Amílcar. *Análise de alguns tópicos de resistência*. Lisboa: Seara Nova, 1974.

_____. *Nacionalismo e cultura*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1999.

_____. *A arma da teoria*. Lisboa: Seara Nova, 1976.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

_____. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

_____. *Mito e transformação*. São Paulo: Ágora, 2008.

CARDOSO, Boaventura. *O signo do fogo*. Lisboa: Edições Asa, 1992.

_____. *Mãe, materno mar*. Porto: Campos das Letras, 2001.

_____. *Noites de vigília*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2013.

_____. Quatro olhares sobre Angola: entrevistas com Boaventura Cardoso, Pepetela, José Eduardo Agualusa e Ondjaki. [24 de julho de 2017]. Porto Alegre: *Navegações*. Entrevista concedida a Luara Pinto Minuzzi.

CHABAL, Patrick. *A history of Postcolonial Lusophone Africa*. Londres: Hurst & Company, 2002.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Coleção Via Atlântica, 1999.

CHAVES & MACEDO (org.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CHAVES, MACÊDO, MATA. *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: União dos Escritores Angolanos, 2005.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COELHO, João Paulo Borges. *Água: uma novela rural*. Lisboa: Editorial Caminho, 2016.

COUTO, Mia. *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

_____. *E se Obama fosse africano?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CRUZ, Domingos da. *Angola amordaçada: a imprensa ao serviço do autoritarismo*. Lisboa: Guerra e Paz, 2016.

DIOP & DIENG (org.). *A consciência histórica africana*. Luanda/Lisboa: Edições Mulemba/Edições Pedagogo, 2008.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *Imagens e reflexos do imaginário português*. Lisboa: Hugin, 1997.

_____. *Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico*. São Paulo: TRIOM, 2008.

DUTRA, Robson Lacerda. *Pepetela e a elipse do herói*. 2007. 210 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

_____. *História das crenças e das ideias religiosas: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010b.

_____. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2010c.

- _____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro de literatura angolana*. [S.l.]: União dos Escritores Angolanos, 1985.
- FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano Editora, 1989.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.
- FONSECA & CURY. *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2012.
- FORD, Clyde. *O herói com rosto africano: mitos da África*. São Paulo: Summus, 1999.
- FREITAS, Ascêncio de. *O canto da Sangardata*. Lisboa: Editorial Notícias, 2000.
- FREITAS, José de. *Silêncio em chamas*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. São Paulo: Realizações Editora, 2014.
- _____. *Spiritus Mundu: essays on Literature, myht and society*. Londres: Indiana University Press, 1976.
- _____. *Myth and metaphor: selected essays, 1974-1988*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1996.
- GONZÁLEZ, Federico. *El simbolismo del petroleo*. Disponível em: <http://symbolos.com/petroleo.htm#nasterisco>. Acesso em: 16 jan 2018.
- HAMILTON, Russel. *Literatura africana, Literatura necessária: Angola*. Lisboa: Edições 70, 1975.
- HODGES, Tony. *Angola: do afro-estalinismo ao capitalismo selvagem*. Cascais: Principia, 2003.
- IMBERT, Patrick. *Theories of inclusion and exclusion and the knowledge-based society: Canada and the Americas*. Ottawa: University of Ottawa, 2008.
- JUNG, Carl Gustav (org.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- _____. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- _____. *Psicologia e religião oriental*. Petrópolis: Vozes, 2013a.
- _____. *Estudos alquímicos*. Petrópolis: Vozes, 2013b.

- _____. *Civilização em transição*. Petrópolis: Vozes, 2013c.
- _____. *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes, 2013d.
- _____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2014a.
- _____. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2014b.
- _____. *Sincronicidade*. Petrópolis: Vozes, 2014c.
- _____. *Aion: estudo sobre o simbolismo do si-mesmo*. Petrópolis: Vozes, 2013e.
- KI-ZERBO, Joseph. *Para quando a África?* Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- _____. *História geral da África: metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2011.
- LARANJEIRA, Pires (org.). *Negritude africana de língua portuguesa: textos de apoio (1947-1963)*. Coimbra: Angelus Novus, 2000.
- _____. *Para uma teoria da civilização africana*. Coimbra, 5 folhas. Trabalho não publicado, 2013.
- LEITE et al (org.). *Nação e narrativa pós-colonial II: Angola e Moçambique*. Lisboa: Edições Colibri, 2012.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- _____. *Modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1995.
- LEITE, Fábio. *A questão ancestral: África negra*. São Paulo: Palas Athena; Casa das Áfricas, 2008.
- MACKENZIE, Norman. *Breve história do socialismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- MARIA, Adolfo. *Angola: sonho e pesadelo*. Lisboa: Edições Colibri, 2014.
- MARQUES, Inácio Luiz Guimarães. *Memórias de um golpe: o 27 de maio de 1977 em Angola*. 2012. 132f. Dissertação de Mestrado - Programada de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012.
- MARQUES, Rafael. *Diamantes de sangue: corrupção e tortura em Angola*. Lisboa: Tinta da China, 2014.
- MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: ARBEX & RAVETTI. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010.

MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. São Paulo: Editorial Nzila, 2007.

_____. *Ficção e história na literatura angolana: o caso de Pepetela*. Lisboa: Edições Colibri, 1993.

MATTOSO, José (1998), “O Imaginário Marítimo Medieval” in “Pavilhão de Portugal, exposição Mundial de Lisboa de 1998 – Catálogo Oficial”.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014a.

_____. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Luanda/Lisboa: Edições Mulemba/Edições Pedagogo, 2014b.

MBITI, John. *African religions & philosophy*. Londres: Heinemann, 1969.

M'BOKOLO, Elikia. *África negra: história e civilizações*. São Paulo: Casa das Áfricas, 2011.

MEMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

MENEZES, Solival. *Mamma Angola: sociedade e economia de um país nascente*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

MIELIETINSKI. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

NETO, Agostinho. *Sagrada esperança*. São Paulo: Ática, 1985.

NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. São Paulo: TRIOM, 1999.

OLIVEIRA, Ricardo Soares de. *Magnífica e miserável: Angola desde a Guerra Civil*. Lisboa: Tinta da China, 2015.

ONDJAKI. *Bom dia camaradas*. Rio de Janeiro: Agir, 2006a.

_____. *Da memória da infância à construção de um romance que contorna a história de Angola* [24 ago. 2006b]. Entrevistadores: Flávio Corrêa de Mello e Tatiana Carlotti. Paraty: Carta maior.

_____. *Os da minha rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

_____. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Os transparentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

- _____. *Os vivos, o morto e o peixe-frito*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- _____. *Uma escuridão bonita*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.
- _____. *Ynari: a menina das cinco tranças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. Quatro olhares sobre Angola: entrevistas com Boaventura Cardoso, Pepetela, José Eduardo Agualusa e Ondjaki. [24 de julho de 2017]. Porto Alegre: *Navegações*. Entrevista concedida a Luara Pinto Minuzzi.
- PACHECO, Carlos. *Repensar Angola*. Lisboa: Vega, 2000.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- _____. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- PADILHA & RIBEIRO (org.). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.
- PAIM, Antonio. *Marxismo e descendência*. São Paulo: Vide Editorial, 2009.
- PAWSON, Lara. *Em nome do povo: o massacre que Angola silenciou*. Lisboa: Tinta da China, 2014.
- PEARCE, Justin. *A guerra civil em Angola - 1975 - 2002*. Lisboa: Tinta da China, 2017.
- PEPETELA. *Predadores*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.
- _____. *O desejo de Kianda*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- _____. *Crónicas mal dispostas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2015.
- _____. *A sul. O sombreiro*. São Paulo: Leya, 2012.
- _____. *Mayombe*. São Paulo: Leya, 2013a.
- _____. *A geração da utopia*. São Paulo: Leya, 2013b.
- _____. in: SERRANO. O romance como documento social: o caso de Mayombe. *Via Atlântica*, n. 3, 1999.
- _____. Quatro olhares sobre Angola: entrevistas com Boaventura Cardoso, Pepetela, José Eduardo Agualusa e Ondjaki. [24 de julho de 2017]. Porto Alegre: *Navegações*. Entrevista concedida a Luara Pinto Minuzzi.

SANTOS, Alexandra Dias. *Nação, guerra e utopia em Pepetela (1971-1996)*. 2011. 343f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Lisboa.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Coimbra: Almedina, 2013.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

SCHURMANS, Fabrice. *O trágico do Estado pós-colonial: Pius Ngandu Nkashama, Sony Labou Tansi, Pepetela*. Coimbra: Almedina, 2014.

SILVA, Juremir Machado da. *Diferença e descobrimento: o que é o imaginário - a hipótese do excedente de significação*. Porto Alegre: Sulina, 2017.

SISTO, Celso. *Mãe África: mitos, lendas, fábulas e contos*. São Paulo: Paulus, 2007.

SMITH, Anthony. *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.

SOW, et al. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: UNESCO, 1977.

TAVARES, Ana Paula. *A cabeça de Salomé*. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. *História das relações afro-portuguesas*. Outubro a dezembro de 2016. Notas de aula.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

VECCHI, Roberto. *Exceção atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial*. Porto: Editora Afrontamento, 2010.

WHEELER & PÉLISSIER. *História de Angola*. Lisboa: Tinta da China, 2016.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br