

## O romance em Angola: ficção e história em Pepetela

Jurema Oliveira\*

### Resumo

O presente artigo tem por objetivo traçar um diálogo entre ficção e história nas obras de Pepetela.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção; História; Angola

### SUMMARY

This article aims to outline a dialogue between history and fiction in works of Pepetela.

KEYWORDS: Fiction, History, Angola

A literatura angolana surge na segunda metade do século XIX. Os textos assinados por africanos trazem em sua essência marcas anunciadoras de “uma negritude ou de uma africanidade”, como bem define Manuel Ferreira em *Literaturas africanas de expressão portuguesa*<sup>1</sup>.

Alfredo Troni, autor de *Nga Muturi* (1882), apresenta a primeira narrativa com traços de *angolanidade*, que tem Luanda como cenário. Da geração de 1880, destaca-se também Joaquim Dias Cordeiro da Matta, autor de *Philosophia popular em provérbios angolanos* (1891). São estes os primeiros textos que buscam direcionar a ficção angolana.

O século XX fixa um tratado “entre voz e letra” para estabelecer os parâmetros sustentadores de um projeto que pudesse reedificar os valores da tradição silenciados

---

\* OLIVEIRA, Jurema. Professora Doutora de Teoria Literária e Literatura de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes/Brasil [juremajoliveira@hotmail.com](mailto:juremajoliveira@hotmail.com)

<sup>1</sup> FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, 1987.

pelo jugo colonial. O marco da literatura moderna *O segredo da morta* (1929), de Assis Junior, edifica um alicerce que constitui um elo entre duas gerações propagadoras do ideário fundador da *angolanidade*, no dizer de Maria Aparecida Santilli:

*O segredo da morta* ocupa todo um vazio literário, como ponte entre duas gerações de escritores preocupados com revitalização angolana, duas gerações que se representavam anteriormente por Cordeiro da Matta e posteriormente por Castro Soromenho (SANTILLI, 1985, p.13).

O resgate da tradição por Assis Junior traz à tona um sentimento de resistência que garante a perenidade das marcas ancestrais no discurso contemporâneo numa recriação dos signos definidores da trajetória da construção da identidade nacional. De acordo com Laura Cavalcante Padilha, “a tradição oral é resgatada por Assis Junior como forma de preservação dos referenciais autóctones” (PADILHA, 1995, p. 77). Nesse sentido, o romance angolano constitui um gênero apropriado para reinterpretar por meio do discurso a terra onde se entrecruzam passado e presente.

Nessa cadeia discursiva, pode-se destacar Fernando de Castro Soromenho. Sua produção literária, por meio da desmontagem dos códigos estabelecidos na ficção, denuncia o universo opressivo no qual o negro, o mestiço e o branco estão inseridos na sociedade angolana, e traz à tona as mazelas deixadas pela colonização. A enunciação de suas obras resgata singularmente as vozes de negros submetidos ao “chicote de cavalo-marinho”, símbolo gerador da “ordem” colonial que precisa ser desfeita, do qual brancos e mestiços, também são vítimas. Fernando Castro Soromenho estabelece com a região da Lunda um pacto anticolonialista e, aproximando-se do plano de luta dessa comunidade, torna-se “um aliado no processo de libertação da terra com a qual se identifica nacionalmente” (CHAVES, 1999, p. 22).

A década de 1940 vê florescer uma nova rede que amplia o projeto de libertação das colônias: a fundação da Casa dos Estudantes do Império (CEI), com sede em Lisboa, e o movimento dos Novos Intelectuais de Angola, em Luanda. Esses novos grupos entram em contato com ideias articuladoras de uma trajetória político-ideológica

veiculada pelos movimentos da Negritude, cujos nomes de destaque são: Leopold Senghor e Aimé Césaire. Paralelamente às discussões de cunho político visando uma ação libertária, os escritores se familiarizaram com as correntes neo-realistas da literatura e do cinema.

A década seguinte, 1959, impulsionada pelas atividades da CEI e pelos Novos Intelectuais de Angola, que levantam a bandeira de libertação nacional, fica marcada pelo lema “Vamos descobrir Angola”. Num tempo de mudanças, as características do discurso literário precisam estar pautadas na terra angolana, valorizando a sua pluralidade cultural, logo, “o projeto de construir, mais que uma literatura, uma nação se vai impondo e desenhando fundos sulcos no interior do dividido chão colonial” (CHAVES, 1999, p. 44).

De acordo com Tania Macêdo<sup>2</sup>, o Movimento dos Novos Intelectuais, integrado por Viriato da Cruz e António Jacinto, entre outros, busca no Brasil – nas obras produzidas pelos modernistas brasileiros em 1922 – referências literárias capazes de contribuir para a construção de uma imagem nacional renovada por uma produção literária que visava exaltar o povo e dialogar com a expressão dos interesses populares e da autêntica natureza africana.

A nação angolana idealizada pela ficção nasce do desejo de projetar um futuro distinto daquele sob o jugo colonial. Ancorado num discurso contestatório, “o romance, naquele sistema literário, aproveita-se do senso de historicidade que também o define como gênero para oferecer ao leitor um instigante painel das múltiplas faces que particularizam o país” (CHAVES, 1999, p.21).

A relação história/ficção constitui a base do discurso literário angolano que emerge “de situações conflituais em processo de autonomização (política, cultural, social)” (MATA, 2002, p. 223). Esse fato decorre da necessidade de criar a história do país a partir da literatura. Constata-se hoje que há no discurso das obras a história do país a partir da literatura. Constata-se hoje que há no discurso das obras escritas durante a colonização um percurso comum, específico das literaturas africanas de língua

---

<sup>2</sup> MACÊDO, Tania Celestino de. *Angola e Brasil: estudos comparados*, 2002.

portuguesa, tanto do ponto de vista estético quanto sociológico e histórico-ideológico. Cabe ressaltar, no entanto, que cada escritor trilha um caminho distinto após o processo de independência, enquanto nas épocas anteriores revelam um interesse comum, isto é, a busca por uma identidade nacional, pois “a palavra literária era subsidiária da acção contestatória” (MATA, 2002, p. 13).

Nessa linha discursiva, Pepetela estabelece os parâmetros de sua ficção. Em seu primeiro livro publicado, *Muana Puó* (1969), verifica-se a encenação do processo revolucionário. A alegoria é a base da enunciação e o texto apresenta duas partes e um epílogo. Nessa tripartição, a luta entre morcegos e corvos é uma alegoria da resistência e da libertação nacional sonhada pelos morcegos, metaforizando os africanos que precisam derrotar os corvos (colonialistas).

A unidade entre os três planos da obra “o coletivo, o individual e o utópico” (MARTINHO, 2002, p.173) reforça a trajetória idealizada por Pepetela, que cria personagens capazes de experimentar a cisão do mundo colonizado e encontrar num símbolo da tradição, a máscara, a força para recriar um passado repleto de contribuições edificadoras do presente e da elaboração do futuro de toda uma coletividade. Isso porque “o presente continua a ser apenas um ponto de encontro, e de luta, entre o passado e o presente” (MARTINHO, 2002, p. 175) para aqueles que buscam edificar um futuro isento de toda e qualquer forma de regresso a outros modos de alienação e exploração.

Em *As aventuras de Ngunga* (1972), o aspecto estético-pedagógico, visível também em *Muana Puó*, tem o apelo das obras escritas no calor da hora, pois “Ngunga (...) vivia com Nossa Luta” (SANTOS, 1980, p. 6). A primeira versão desse texto data de 1973, na ocasião o MPLA distribuiu 300 exemplares entre os combatentes pela libertação de Angola.

O personagem principal sofre a carência dupla de pais e de pátria. Embora em seu horizonte não haja parentes a procurar, tendo o colonialismo como agente de sua orfandade, sua busca de sobrevivência, solitária e autossuficiente, coincide com a busca

do povo angolano pelo novo estatuto de nação independente. Neste contexto, a ideia de Pátria e Família com maiúsculas identificam-se.

*As aventuras de Ngunga* metaforizam o ritual de passagem dos “camaradas” que desde muito jovens vivenciam a experiência da guerra. Ngunga simboliza o individual, mas também o coletivo, pois o sonho de liberdade, assim como o menino, cresce e amadurece na hora precisa. Há no livro uma encenação ritualística da luta libertária por meio do rito de passagem típico das comunidades africanas, e que tem por objetivo instaurar o sujeito social – e/ou coletivo – da tradição aparentemente silenciada com a colonização. Segundo Stuart Hall, “a identidade nacional encontra-se algumas vezes adormecida, mas sempre pronta para ser despertada de sua ‘sonolência’” (HALL, 2000, p.53).

Trilhando um caminho semelhante, na narrativa de *Mayombe* (1971) também apresenta um percurso estético-pedagógico, mas, valorizando o dialogismo, Pepetela põe em cheque os caminhos da guerra e o papel de cada “camarada” na trajetória libertária. De acordo com Secco, “o discurso enunciador analisa e questiona a ambiguidade do poder e da liberdade, repensando dialeticamente tais conceitos, não só pelo prisma social, mas também pelo existencial” (SECCO, 2003, p.37).

O discurso polifônico também é a tônica de *Yaka* (1983). Denuncia as divergências decorrentes do projeto colonial imposto aos angolanos. A Angola configurada em *Yaka* é marcada pela desagregação e pelo conflito, ambos somente superáveis com a união dos que lutam contra a dominação colonial: “*Yaka* discorre, fundamentalmente, sobre a trajetória de uma família de colonos, os Semedos, [por meio] do percurso de seu nascimento, em 1890, até o momento de sua morte, em 1975” (MARTIN, 2002, p. 294).

A luta anticolonialista ficcionalizada em *Yaka*, historicamente, nasce no final do século XIX e é concluída com a morte do patriarca no ano da libertação de Angola. Essa luta encontra respaldo na escultura – símbolo de resistência, de reivindicação da pátria e de afirmação cultural – e ganha espaço nas páginas finais do livro. Diante disso, a confirmação do pacto estabelecido pela moderna literatura angolana – numa época

“condicionada por semelhanças ideológicas, políticas, sociais e temáticas” (MATA, 2001, p. 17) – fica patente nas ações de personagens convictos de que a Angola sonhada precisa ser construída por todos, sem distinção de raça, cor ou nacionalidade. O enfoque narrativo enfatiza o desejo de um povo de obter a soberania nacional, e a enunciação procura focar a história da colonização – ascensão e queda.

Em *Lueji* (1988), o percurso narrativo resgata “a origem lendária do império lunda” (PADILHA, 2003, p. 320). O livro apresenta características já verificadas em outras do autor: a busca de identidade individual e coletiva. Segundo Hamilton, “a obra problematiza a atuação social e ideológica da geração que estabeleceu uma ligação às vezes difícil entre o pré e o pós-independência” (HAMILTON, 2000, p. 25).

Com estrutura complexa, *Lueji* une o espaço ficcional imagens espaciais de um cenário da natureza com os sentimentos de duas mulheres símbolos da ação que se desenrola ora na região da Lunda, ora em Luanda. A primeira, a rainha Lueji, tem a incumbência de dar continuidade ao reinado familiar. O cetro, símbolo do poder, coincidentemente é o adereço usado por Lu, a dançarina, na busca da “identidade artística e do bailado perfeito” (CAVACAS, 2002, p. 308) para recontar a história da rainha da Lunda.

*Lueji* celebra o encontro entre a tradição e a modernidade. A região da Chana, localizada na Lunda, é o cenário privilegiado para contar a história da rainha Lueji, enquanto a cidade de Luanda acolhe a narrativa da bailarina Lu, que escreve um roteiro de balé sobre a referida rainha:

O êxito alcançado pelo bailado de Lu, a bailarina, comunga do sentimento apaziguador de missão cumprida pela rainha da Lunda, Lueji, ao passar o lukano a um sucessor, filho inventado pelo amor de mãe de um povo a quem foi preciso talhar um futuro de união. O presente recupera desse passado mítico o símbolo da autenticidade na rosa de porcelana, símbolo poético de uma pertença à terra mãe, e augura um futuro promissor à angolanidade nascente a que as novas gerações dão corpo (CAVACAS, 2002, p. 310).

*A geração da utopia* (1992) encena um tempo de homens metaforizados por personagens inconformados com o rumo que o projeto libertário estava tomando. O

clima de incertezas, a falta de entusiasmo de uma parcela da comunidade representada na ficção deixa transparecer o impasse de um projeto idealizado pelos antigos membros da Casa dos Estudantes do Império, representados no romance por personagens que perdem “a confiança na guerrilha e cria[m] o vazio à volta dela, recuando aos milhares para Zâmbia” (SANTOS, 1993, p. 124).

A metáfora de um tempo de utopias desfeitas está ficcionalizada no primeiro capítulo, cujo capítulo é “A casa”. Na segunda parte da obra, há um deslocamento espacial e temporal de Portugal para a África. O novo cenário é “A Chana”, região do lendário reinado da rainha Lueji.

O capítulo “O Polvo”, diferentemente do anterior, apresenta um cenário idílico e o ano é de 1982, fase em que a tão sonhada independência já se concretizou, pelo menos do ponto de vista teórico. Isso se comprova na fala do personagem Aníbal, que se isola na baía paradisíaca: “isso de utopia é verdade. Costumo pensar que nossa geração devia se chamar a geração da utopia (...). E depois ... tudo se adulterou, tudo apodreceu, muito antes de chegar ao poder. (...). A utopia morreu” (SANTOS, 1993, p. 202).

Nessa obra, verifica-se a desconstrução da utopia tão cara às gerações dos estudantes da CEI, dos “Novos Intelectuais de Angola”, e da geração que levanta a bandeira “Vamos descobrir Angola” na década de 1950.

Na obra *O desejo de kianda* (1995), o cenário central é a cidade de Luanda, mais precisamente o lago do Kinaxixe, onde teria vivido, por volta de 1930, uma figura mítica denominada Kianda, soterrada no lago que fora extinto para dar lugar a empreendimentos imobiliários. O choque entre a tradição cultural de valorização daquilo que Homi Bhabha<sup>3</sup> chama de o local da cultura e o capitalismo vigente na era moderna pode ser percebido na narrativa.

Kianda, inconformada com o destino de seu habitat, reivindica de forma violenta o que por direito era seu. O autor cria um texto sem fundo histórico evidente, mas a ficção tem, entre outras funções, a de denunciar as mazelas sociais. O quadro

---

<sup>3</sup> BHABHA, Homi K. *O local da cultura*, 1998.



catastrófico encenado conta com a participação de duas figuras femininas, Kianda, figura lendária, e Carmina, que passa de revolucionária marxista a “Deputada e ‘empresária’, isto é, beneficiária do Estado que, ao realizar a ‘abertura’ da economia ao capital, abre caminho aos fraudadores e ao ‘esquema’ (corrupção)” (MACÊDO, 2002, p. 321).

Nessa luta entre a deusa da natureza e a ‘empresária’, vence a primeira, que com o poder natural faz ruir os símbolos do capital imobiliário: “Kianda se sentia abafar, com todo aquele peso em cima, não conseguia nadar, e finalmente se revoltou. E cantou, até que os prédios caíssem todos, um a um, devagarinho, era esse o desejo de Kianda” (SANTOS, 1995, p. 109).

*Parábola do cágado velho* (1996), assim como *A geração da utopia*, mostra os conflitos de um tempo de utopias desfeitas, das tradições rechaçadas misturadas com as histórias de migração de famílias que resistem e continuam buscando respostas para as ‘interrogações’ e incertezas que assolam os *kimbos*.

O discurso alegórico de *Parábola do cágado velho* sustenta o percurso artístico que interpreta os códigos estabelecidos numa Angola dividida em duas pela cisão das elites ali representadas. O cenário urbano está representado por Calpe, local do poder central, enquanto os *kimbos* têm como referência o *kimbo* velho, cujo membro singular, o pensador Ulume, não fazia outra coisa “senão seguira sabedoria vinda de muito atrás” (SANTOS, 1998, p. 16), quando os deuses sabiam os destinos dos homens.

Com a desagregação dos valores, a palavra deixa de ser o elemento rico da sabedoria ancestral e passa a semear a guerra, a discórdia entre os homens. Mas como os deuses nunca dormem, Ulume decifra com a ajuda do cágado os enigmas que rondam as comunidades metaforizadas na narrativa.

Em *A gloriosa família* (1997), Pepetela faz uma releitura da História, narrando a trajetória da ocupação holandesa em Luanda, entre 1641 e 1648. Ligando história e ficção, o autor se debruça sobre os anais da *História geral das guerras angolanas*, escrita por Antônio de Oliveira Cadornega em 1680.



O romance histórico enfoca a sociedade da época de forma cômica, denuncia a corrupção envolvendo o poder e os interesses econômicos da famosa Companhia das Índias Ocidentais. A encenação deste fato histórico reforça o projeto do escritor de pesquisar sobre épocas remotas da História angolana para produzir seus textos. Nesse cenário literário de esperanças, conquistas, decepções e sonhos, Pepetela deixa transparecer uma ambição observada em todas as suas obras: a “de ver Angola em paz definitiva e a trilhar finalmente, não as picadas minadas da agonia, mas a estrada real do progresso e da igualdade de oportunidades para todos os seus filhos” (SANTOS, 2002, p. 45).

## REFERÊNCIAS

- 1 – BHABHA, Homi K.. *Olocla da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- 2 – CAVACAS, Fernanda. “ *Lueji*: o nascimento de um império”. In: *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002, p. 307-310.
- 3 – CHAVES, Rita de Cássia Natal. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

- 4 – HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- 5 – HAMILTON, Russell. “Introdução”. In: *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, p. 11-35.
- 6 – MACÊDO, Tania Celestino de. *Angola e Brasil: estudos comparados*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.
- 7 – - - -. “O desejo de kianda: um cântico de liberdade”. In: *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002, p. 319-24.
- 8 – MARTIN, Vima Lia de Rossi. “Yaka: a construção do discurso utópico”. In: *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002, p. 293-98.
- 9 – MARTINHO, Fernando J. B. “Muana Puó – enigma e metamorfose”. In: *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002, p. 167-175.
- 10 – MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar além, 2001.
- 11 – PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letras: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.
- 12 – - - -. “Lugares assinalados ou algumas imagens espaciais na ficção de Pepetela”. In: *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 311-334.
- 13 – SANTOS, Artur Carlos Pestana dos. *Pepetela. As aventuras de Ngunga*. São Paulo: Ática, 1980.
- 14 – - - -. *A geração da utopia*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- 15 – - - -. *O desejo de Kianda*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- 16 – - - -. *Parábola do cágado velho*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
- 17 – - - -. *Portanto...Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.
- 18 – SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph, 2003.

19 – OLIVEIRA, Jurema J. de. *Violência e violação: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2007.