

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**

**Eliane Rosa de Góes**

***Parábola do Cágado Velho:*  
entre ficção e história, (dis) utopias**

**MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**São Paulo**

**2011**

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**

**Eliane Rosa de Góes**

***Parábola do Cágado Velho:*  
entre ficção e história, (dis) utopias**

**Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Profa. Dra. Maria José Gordo Palo.**

**São Paulo**

**2011**

**Banca examinadora:**

---

---

---

*A Natã e Amélia Araújo.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, orientador de minha vida.

A minha orientadora, Maria José Gordo Palo, pela paciência e preciosas sugestões.

Aos professores do Programa de Estudos e Crítica Literária, pelas muitas lições de literatura, de didática e de existência.

A Ana, secretária do Programa de Estudos e Crítica Literária, pelos auxílios prestados.

A meus pais, Helena e José, e irmãos, pelo subsídio financeiro e boas palavras de incentivo.

Ao Miro, presente na hora exata.

Aos meus amigos, de perto e de longe, pelo carinho, apoio e orações.

A CAPES, sem a qual esta pesquisa não seria possível.

(...)  
pelos destroços da nossa utopia,  
eis-nos aqui de novo, acorados,  
aqui onde o tempo pára (*sic*)  
e as coisas mudam.

E para que o nosso sonho renasça  
com a levitação do vento e do grão,  
eis-nos aqui de novo,  
passivos como os espelhos,  
no tear da nossa existência.

Este sempre será

O nosso amanhecer.  
E a nossa perseverança  
é como a da erva daninha  
que lentamente desponta na pedra nua.

Armando Artur

GÓES, Eliane Rosa de. *Parábola do Cágado Velho*: entre ficção e história, (dis) utopias. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2011.

## RESUMO

Estudo da estrutura novelesca da *Parábola do Cágado Velho* (2005), do escritor angolano Pepetela ou Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, que reencena, em sua ficção, a história de Angola no contexto universal. Dentre as disparidades étnicas e lingüísticas, sócio-econômicas, políticas e religiosas levantadas, a negação de projeções esperançosas utópicas deu lugar às inversões das distopias. Na base do reverso do gênero utópico, a distopia atua como um não lugar e modo de pensar novos modelos na novela de Pepetela, uma vez incorporados à essência utópica da parábola do cágado velho. Da tradição mítica emerge uma leitura da trama narrativa em forma de reavaliação e diálogo na relação passado e presente, sugerindo mudanças históricas para o futuro e outras chamadas metautopias. Nestas, prevalece a idéia de continuidade, tomada como *leitmotiv* pelo autor, no texto ficcional híbrido da parábola, entre o conto e a novela, próximo à anti-epopeia. O mito oferece o primeiro passo para esta leitura do tempo e da diferenciação entre o espaço profano e o sagrado. Releitura da qual emergiram paradigmas de um trabalho crítico com o não-tempo em indissociação com o espaço, conjunção construída por um olhar irônico entre ficção e história, (dis) utopias sobre a verdade ficcional da *Parábola do Cágado Velho*. As três referências originadas desta leitura recebem a seguinte titulação nesta dissertação: A estrutura novelesca de *Parábola do Cágado Velho*; lugar e não-lugar na definição da estrutura do imaginário narrativo; Pepetela e os símbolos míticos em tradução (distópica). Em suas três faces, o utopismo é revelado como uma forma de pensar possibilidades fundantes de transformações que multiplicam utopias: diferença estrutural desta novela angolana.

**Palavras-chave:** gênero utópico; utopia, distopia, metautopia; imaginário ficcional; identidade; angolanidade; Pepetela; *Parábola do Cágado Velho*.

GÓES, Eliane Rosa de. *Parábola do Cágado Velho*: between fiction and history, (dys) topias. Master's dissertation. Program for Postgraduate Studies in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Pontifical Catholic University of São Paulo), SP, Brazil, 2011.

## ABSTRACT

Study of the novelistic structure of *Parábola do Cágado Velho* (2005), by Angolan writer Pepetela or Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, who reenacts in his fiction the history of Angola in the universal context. Among the ethnic and linguistic, socio-economic, political and religious disparities raised, the denial of hopeful utopian projections gave place to dystopias reversals. On the basis of the reversal of the utopian gender, the dystopia acts as a non-place and a way of thinking new models in Pepetela's novel, as they are incorporated into the utopian essence of *Parábola do Cágado Velho*. From the mythical tradition emerges a reading of the narrative plot in the form of a review and dialogue on the relationship between past and present, suggesting historical changes for the future and other so-called meta-utopias. In these, the idea of continuity, taken as a *leitmotiv* by the author, between the short story and novel close to the anti-epic, prevails in the hybrid fictional text of the parable. The myth provides the first step to this reading of time and differentiation between the sacred and profane space. Rereading from which paradigms have emerged of a critical work with the non-time in non-dissociation with space, conjunction built by an ironic look between fiction and history, (dys) topias about the fictional truth of *Parábola do Cágado Velho*. The three references derived from this reading receive the following titles in this thesis: the novelistic structure of *Parábola do Cágado Velho*; place and non-place in defining the narrative- imaginary structure; Pepetela and the mythical symbols in translation (dystopian). In its three faces, utopianism is revealed as a way of thinking founding possibilities of transformations which multiply utopias: structural difference of this Angolan novel.

**Keywords:** utopian gender; utopia, dystopia, meta-utopia; anti-epic; fictional imagination; identity; Angolanness; Pepetela; *Parábola do Cágado Velho* .



## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo I – A estrutura novelesca de <i>Parábola do Cágado Velho</i></b>	
1.1 Resgate do mito na paisagem da terra estranha	21
1.2 O tempo anacrônico da narrativa entre fraturas do espaço simbólico	33
1.3 O ritual na degradação do herói e dos mitos	37
<b>Capítulo II – Lugar e não-lugar na definição da estrutura do imaginário narrativo</b>	
2.1 A escrita como espaço utópico na construção de uma sociedade	42
2.2 Distopia e anti-utopia em presença na sátira do romance	53
2.3 Paralelos entre os segmentos: o social e a parábola poética	58
<b>Capítulo III – Pepetela e os símbolos míticos em tradução (dis) utópica</b>	
3.1 Aspectos distópicos da história do Cágado Velho	63
3.2 A ironia construindo a realidade histórica angolana	69
3.3 Prováveis mudanças utópicas na recriação fabular	75
<b>À guisa de conclusão</b>	<b>83</b>
<b>Referências</b>	<b>85</b>
<b>Webgrafia</b>	<b>90</b>

## Introdução

O continente africano é tido, comumente, em razão de um olhar unilateral e preconceituoso, ou como um celeiro de tragédias, ou como lugar de exotismos. Tal olhar deturpado contribui para que, no mais das vezes, o arcabouço cultural africano passe despercebido. Há, no entanto, em África, um arsenal cultural que merece ser respeitado, do qual destacamos a obra *Parábola do Cágado Velho* (2005)<sup>1</sup>, do escritor angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos ou, como é mais conhecido, Pepetela. Este autor nasceu em Angola, em 1941, e, ainda adolescente, participou da luta pela libertação de seu país da possessão portuguesa; formou-se em Sociologia e ocupou cargos políticos após a independência de Angola.

Em *Parábola do Cágado Velho*, Pepetela apresenta como protagonista Ulume, um camponês, que periodicamente subia ao topo de uma montanha a fim de conversar com um cágado velho. Ulume casou-se com Muari e com ela teve dois filhos, Luzolo e Kanda, que rivalizavam a ponto de encabeçar cada um uma guerra fratricida. Depois de maduro, ainda que casado e com filhos adultos, Ulume contraiu segundas núpcias com uma garota chamada Munazaki que o repudiou algum tempo depois. Por causa da guerra, Ulume e seus vizinhos tiveram que fixar residência em um novo lugar. Na vez em que se mudaram, Luzolo, filho mais velho de Ulume, reapareceu e com ele a possibilidade da paz e do fim da guerra. Por essa ocasião, Munazaki também retornou, mas decrépita e envergonhada. Ulume, porque fora bastante vexado com o abandono de Munazaki, foi consultar o cágado velho para saber o que fazer. A narrativa termina com o único instante em que o interlocutor mudo de Ulume, o cágado velho, responde afirmativamente à pergunta que versava sobre aceitar ou não Munazaki.

Não é novidade que, no âmbito dos estudos literários, as questões históricas lancem luz ao entendimento do texto, mas, no caso da literatura africana de expressão portuguesa, mais precisamente a angolana, a relação entre arte e contexto de produção parece decisiva, por isso,

---

<sup>1</sup> Todas as menções à obra *Parábola do Cágado Velho*, no corpus desta dissertação referem-se à edição publicada no Brasil pela Editora Nova Fronteira, em 2005.

é preciso considerar, de saída, todo um conjunto de questões que, superando os domínios do especificamente literário, seriam mais comumente associadas a outras áreas do conhecimento como a História, a Antropologia, a Ciência Política e até mesmo a Geografia. (CHAVES, 1999, p. 29)

Então, antes de tratar do que é propriamente literário, importa entender o aspecto mais contundente da história de Angola e da África: o colonialismo. Sabe-se que a presença europeia no continente africano ocorreu em meados do século XV com a expansão marítima, mas, somente a partir da segunda metade do século XIX, logo após o Congresso de Berlim, em 1884, quando se estabeleceu a Partilha da África, é que se deu a possessão completa das terras africanas pelos europeus.

A efetivação desse domínio, o qual pretendeu validação por meio de um discurso que versava sobre a necessidade do colonizado possuir um conquistador, foi possível graças à violência assinalada pela desapropriação de terras, do trabalho forçado, da mutilação, do assassinio, e da negação da cultura local.

A subordinação do africano ao europeu se deu, também, por causa da prática de dois tipos de governo, um direto, quando cabia a um representante europeu legislar, e outro indireto, infinitamente mais eficiente, quando o legislador era um nativo estabelecido pela metrópole. A exploração colonial tinha como prática

uma política de assimilação e uma diferenciação em relação aos africanos. Ora eles eram tratados como tutelados a serem civilizados pela ação benéfica das metrópoles; ora reduzidos a mão-de-obra e negros selvagens que precisavam ser domesticados. (LOPES e ARNAUT, 2005, p. 71)

Enquanto para a diferenciação, o nativo não era mais que uma besta a ser domada, a política de assimilação pretendia ser uma forma de civilizar o negro, isto é, de ensinar-lhe normas sociais, culturais e religiosas europeias. Ironicamente, a assimilação, que pretendia ser uma forma de manter o regime colonialista, foi um fator crucial para a conscientização, por parte do negro, de sua condição de colonizado, fato que levou, mais tarde, à luta anti-colonial.

O relativo sucesso do regime colonial, porém, não se deveu nem à política de diferenciação, nem à de assimilação, mas à tentativa de negar a humanidade do negro e arranhar a imagem que ele tinha de si mesmo. O colonialismo, a bem da verdade, criou uma trinca na imagem que o africano tinha de si, pois “a acareação

das raças branca e negra engendrou [no negro] um complexo psico-existencial de massa” (FANON, 1983, p. 13, grifos nossos).

Ocorre, então, que “a civilização branca, a cultura europeia impuseram ao Negro (*sic*) um desvio existencial” (FANON, 1983, p. 14), o qual fomentou o surgimento do espírito nacionalista – mola propulsora para os embates em prol da independência. A repressão que devia manter a colônia sob rédeas curtas provocou a idéia de independência que redundou em acordos diplomáticos ou luta armada em prol da libertação.

Os incontáveis nacionalismos que emergiram, a partir desse contexto, tinham a finalidade de combater o domínio europeu através da (re) constituição da noção de identidade, da valoração do espaço africano e da tentativa de reaver o lugar perdido em favor do colonizador; além disso, pregavam a independência como um momento apoteótico.

Mas o que sucedeu à independência de Angola e, também, de outros países na África foi a repetição do padrão colonial de opressão, ou seja, permaneceram a desigualdade, as injustiças de toda ordem, a corrupção e, o pior, a guerra. Não houve mudanças, a não ser o fato de que o déspota, antes o europeu, passou a ser o africano. Se no período anterior à independência sobejou esperança no devir, logo após a libertação, os sonhos se esfacelaram e as projeções utópicas deram lugar às distopias.

Em *Parábola do Cágado Velho*, a utopia e a distopia, aspectos sobre os quais esta dissertação pretende discorrer, extrapolaram o campo sócio-político e ganharam representações ficcionais. Explicar como a utopia e a distopia se materializam como elementos de literariedade constitui um desafio, ao qual nos lançamos a contrapelo, uma vez que a maior parte da crítica de Pepetela passa pela chave sociológica ou histórica. Não se pode negar que, para entender a literatura angolana, há de se referenciar muitos outros campos do conhecimento, como o histórico, por exemplo. Contudo, a legitimidade da atividade literária não está apenas em seu valor semântico, mas também no modo como um texto se organiza, em sua qualidade poética. Aliás, o sentido do texto resulta do modo como o texto opera. Se a literatura é uma prática de linguagem, importa saber como estão inscritos no texto seu contexto de citações e de escrituras plurais.

Com relação à questão do utópico, vale dizer que o termo utopia significa “não-lugar” e tem como primeiro registro a obra *Utopia* (2010), de Thomas Morus,

datada de 1516. O texto de Morus se organiza a partir da descrição de uma viagem empreendida pela personagem Rafael a uma ilha de nome Utopia, geograficamente, descrita assim:

A ilha da Utopia tem duzentos mil passos em sua maior largura, situada na parte média. Esta largura diminui gradual e sistematicamente do centro para as duas extremidades, de maneira que a ilha inteira se arredonda em um semicírculo de quinhentas milhas de arco, apresentando a forma de um crescente, cujos cornos estão afastados onze mil passos aproximadamente. (MORUS, 2010, p. 23)

Utopia se baseia num governo igualitário em que não há propriedade privada, mas a posse comum, e, nela, se privilegiam as necessidades e felicidade coletivas, porque

na Utopia, as leis são pouco numerosas; a administração distribui indistintamente seus benefícios por todas as classes de cidadãos. O mérito é ali recompensado; e, ao mesmo tempo, a riqueza nacional é tão igualmente repartida que cada um goza abundantemente de todas as comodidades da vida. (MORUS, 2010, p. 20)

Platão, muito antes de Morus, também delineou uma cidade ideal em *A República* – proposta de aprimoramento do modo de vida e governo gregos. Em *A República* (1965), a voz de Platão surge na discussão dirigida por Sócrates sobre o conceito de justiça:

Mas acerca desta virtude mesma, a justiça, afirmaremos simplesmente que consiste em dizer a verdade e em devolver o que se recebeu de alguém, ou agir deste modo é, às vezes, justo e outras vezes injusto? (PLATÃO, 1965, p. 72)

Na concepção platônica, uma sociedade perfeita é a que apresenta quatro virtudes: a coragem, a sabedoria, a temperança e a justiça, a qual é considerada a mais preeminente de todas, uma vez que

O princípio que estabelecemos desde o começo, quando fundamos a cidade, a ser sempre necessariamente observado, este princípio ou uma de suas formas é, parece-me, a justiça.  
(...) na cidade o complemento das virtudes que examinamos temperança, coragem e sabedoria, é o elemento que conferiu a todas o poder de nascer (...). Ora, afirmamos que a justiça seria o complemento das virtudes

procuradas, se encontrássemos as três outras. (PLATÃO, 1965, pp. 217 e 218)

Ao contrário de Morus, Platão fala de uma distinção entre classes: povo, soldados e chefes de estado. Paradoxalmente, a justiça, pilar da sociedade idealizada por Platão, não denota igualdade, antes implica diferença. A distinção confere a cada um responsabilidade no construto social, já que “a justiça consiste em cuidar do trabalho próprio e não se imiscuir no de outrem” (PLATÃO, p. 217), ou ainda porque “a cidade nos pareceu justa quando cada uma de suas três partes se ocupava de sua própria tarefa.” (PLATÃO, 2010, p. 221)

Não há como negar que Platão definiu, no campo filosófico, um utopismo social, mas é Morus quem consagrou a utopia enquanto gênero literário, o qual tem como proposta o relato de uma viagem como pano de fundo para a exposição de uma sociedade modelar:

Se tivésseis estado na Utopia, se tivésseis assistido ao espetáculo de suas instituições e de seus costumes, como eu, que lá passei cinco anos de minha vida, e que não me decidi a sair senão para revelar esse novo mundo ao antigo, confessaríeis que em nenhuma outra parte existe sociedade perfeitamente organizada. (MORUS, 2010, p. 21)

(...)

O fim das instituições sociais na Utopia é de prover antes de tudo às necessidades do consumo público e individual; e deixar a cada um o maior tempo possível para libertar-se da servidão do corpo, cultivar livremente o espírito, desenvolvendo suas faculdades intelectuais pelo estudo das ciências e das letras. É neste desenvolvimento completo que eles põem a verdadeira felicidade. (MORUS, 2010, p. 29)

Na outra face da utopia, há a distopia (gr. *dys* + *topos*, significa lugar do mal) que se define por “uma tipologia social invertida ou desviada” em que “o governo ou projeto distópico caracterizam-se pela tirania” (MEIRA, 2006, p. 35). Aldous Huxley, no século XX, é uma referência para a ficção distópica devido à publicação, nos anos 30, de *Admirável Mundo Novo* (2009) que assinala, em oposição à utopia, a opressão. Huxley imaginou, no século XXIV, um estado totalitário, em que Ford é tido como deus e as pessoas, “nascidas” em escala industrial por meio da técnica de proveta, são pré-condicionadas e determinadas:

– Isto aqui – agitou a mão - são as incubadoras. – E, abrindo uma porta de proteção térmica, mostrou-lhes porta-tubos empilhados uns sobre os outros

e cheios de tubos de ensaio numerados. – A provisão de óvulos para a semana.  
 (...) não se contentavam com incubar simplesmente os embriões: isso qualquer vaca é capaz de fazer.  
 – Nós também os predestinamos e condicionamos. (HUXLEY, 2009, pp. 29, 40 e 41)

Se, por um lado, não há crimes, por outro, não existem regras para a conduta sexual, nem família, religião ou liberdade, todos são trazidos sob controle por meio do uso de Soma, a droga da felicidade; além disso, o conhecimento é considerado uma espécie de interdito. *Admirável Mundo Novo* (2009), apesar do pessimismo que engendra, não é uma antítese do pensamento de Morus, mas está estreitamente ligado ao pensamento utópico, porquanto

a utopia serve para destruir o *status quo*, e serve àqueles interessados neste trabalho. Aos reacionários a utopia causa horror. Lembremos que a distopia, isto é a ficção que cria os mundos mergulhados no pesadelo social (...) são utopias de sinal trocado, chamadas de distopias (...). (BERRIEL, 2009, p. 7)

A oposição entre o que é e o que poderia ser promove “o elemento distópico que, desde a Antiguidade (*sic*), estava na base de todo pensamento utópico” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 74). Utopia e distopia estão, então, inter-relacionadas, pois, ao que parece, a primeira não se delinea sem a segunda, uma é o desdobramento da outra. As distopias, portanto, servem como modo de pensar novos modelos quando os existentes não funcionam mais.

*Parábola do Cágado Velho* pode não apresentar as marcas modelares da utopia em sua escritura textual, entretanto, tem, na reelaboração de elementos míticos, a essência do utópico. Durante os anos que precederam as independências das colônias africanas, recuperou-se o mito como um retrocesso ao passado, um lembrete de que, no outrora, a África fora dona de si mesma e que poderia sê-lo de novo. Recorrer ao mito é um modo de contribuir para uma possível construção da nação angolana, porque ele “traz subjacente a ideia de utopia como princípio de esperança e a de que a proposta de revisitar a história de Angola, a partir da tradição, é essencial para uma reflexão crítica que leve à realização da utopia.” (COSTA, 2007, p. 212) Reaver o mito é um modo de recriar um tempo e espaço primordiais, pois “restabelecer o Tempo da origem é desejar, não apenas reencontrar a presença dos deuses, mas também recuperar o Mundo forte recente e

puro, tal como era *in illo tempore*. É ao mesmo tempo sede do sagrado e nostalgia do Ser.” (ELIADE, 1992b, p. 50)

Vale destacar, como elemento mítico, Suku-Nzambi, espécie de uroboro, originador da vida: “Suku-Nzambi criou aquele mundo. Aquele e outros mundos. Suku-Nzambi, cansado, se pôs a dormir. E os homens saíram da Grande Mãe serpente, a que engole a própria cauda.” (PEPETELA, 2005, p. 8) A tradição se nota também através da figura do cágado, símbolo da sabedoria: “No alto do morro ainda, existe a gruta de onde todo dia sai um enorme cágado (...) Sabedorias antigas trazidas por todos os cágados do mundo”. (PEPETELA, 2005, pp. 10 e 12) A esse respeito, Vianna (2009, p. 306) se expressa: “O imaginário dos kimbo é referenciado no cágado velho, que habita o alto do morro da Munda e atua como guardião das tradições culturais”.

Outro aspecto da tradição se estrutura a partir da elaboração do espaço descrito assim:

As elevações são pequenas, excepto (*sic*) a Munda que corta a terra no sentido norte-sul. Nunca se vê o cume da Munda, sempre coberto por espessos nevoeiros. O seu Kimbo fica colado ao pé da Munda, outra forma de dizer montanha, na base de um morro encimado por grandes rochedos cinzentos, por vezes azuis (...). (PEPETELA, 2005, p. 9)

As montanhas são, culturalmente, locais sagrados nos quais se dá a comunicação entre o homem e seus deuses, e como elemento sagrado é, por isso, tradicional. Santaella (2007), ao tratar da questão do espaço, diz que “os lugares não podem ser separados da experiência humana.” (SANTAELLA, 2007, p. 164) Dentre os muitos espaços que fazem parte de nossa vivência, está o da percepção, o qual “é um campo de encontros afetivos e emocionais com os espaços da terra, do céu, das cercanias do mar, da densidade, das matas, e também com os espaços construídos pelo ser humano.” (SANTAELLA, 2007, p. 167) Uma vez que “não é apenas percebido, ele é vivido” (SANTAELLA, 2007, p. 167), o espaço ganha, por via perceptiva, outras significações que se relacionam com as experiências pessoais. Por esta ótica, a Munda ou a montanha, em *Parábola do Cágado Velho* (2005), se refere ao campo da concepção dos sentidos e ao qual Ulume se prende pela emoção, pois “ia a meio da tarde para o cimo do morro contemplar o seu mundo e pensar (...)”. (PEPETELA, 2005, p. 16)



Ainda que a tradição seja recorrente em *Parábola do Cágado Velho*, há de se pontuar indícios de modernidade, como o que se percebe na personagem Munazaki – adolescente com a qual o protagonista Ulume se casa pela segunda vez – visto que ela põe em xeque os valores tradicionais:

Também ela era contra a poligamia e o alembamento, sintomas da escravidão da mulher que se queria livre igual ao homem. (...). E não se [Ulume] importou também que ela [Munazaki] mostrasse o gozo que sentia no acto (*sic*) do amor, atitude contrária à tradição. (PEPETELA, 2005, p. 57)

A modernidade em Pepetela tem um tom distópico, uma vez que “a estória de Munazaki era fácil de contar (...) era a história deles todos (...) uma estória de tropeços e desesperos”. (PEPETELA, 2005, p. 118)

A guerra metaforizada pela oposição entre os dois irmãos reporta ao fato de que a construção do poético se dá também pela analogia, pois “a linguagem em sua essência é uma operação poética que consiste em ver o mundo como uma trama de símbolos e de relações entre esses símbolos (...)” (PAZ, 1984, p. 83) Importa também que a reconfiguração da história angolana, conforme em *Parábola do Cágado Velho*, remete ao mais primordial conceito da literatura que é o da representação mimética. Aristóteles (2005) diz que a *mimesis* possibilita múltiplas interpretações da realidade, embora seja “evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que acontece; mas o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade de”. (ARISTÓTELES, 2005, p. 252) É através do exercício mimético que vem à luz o embate fraterno como um aspecto distópico, pois “a guerra é estranha à utopia, mesmo quando é ela que o desencadeia.” (LACROIX, 1996, p. 109)

Da tessitura formada entre a ficção e a história emerge a distopia como um indicador da impossibilidade de alcançar, no plano real, a Angola idealizada pelos que buscaram a independência do jugo europeu. A distopia se faz perceber, também, por meio da ironia como um procedimento para lembrar que a totalidade não pode ser alcançada:

(...) ainda não há paz, só se anda à procura dela , mas é difícil de encontrar nestes caminhos e descaminhos (...) a paz era uma pomba branca como lhe tinham explicado outra vez e como seria possível encontrar uma pomba naquele matagal (...), se ainda fosse um rinoceronte (...). (PEPETELA, 2005, p. 98)

O Vale da Paz estava cheio de fumo, das explosões e dos incêndios, e cheirava a pólvora e a queimado. Ulume acreditou ver, por volta do meio-dia, um pássaro escuro sair lá de baixo e voar por cima deles em direcção ao sol. Seria a tal pomba mágica? Se fosse, deixara de ser branca, toda chamuscada. (PEPETELA, 2005, p. 101)

(...) podia ser um milagre ocorresse, a tal pombinha branca fosse encontrada na gruta mais profunda da Munda. (PEPETELA, 2005, p. 99)

Quando os utopismos se esfacelam, resta a ironia como um campo de tensão no qual opera a dialética entre a utopia e a distopia. Curioso é que o mal-êxito de uma utopia não invalida toda utopia, só há que assentá-la em outras condições, recorrer a outros meios, pois sua base se fundamenta na mudança eu-mundo-tempo. Sendo assim, mesmo depois de recriar o trágico fratricídio figurado entre os irmãos Luzolo e Kanda, *Parábola do Cágado Velho* faz uma projeção otimista do advir:

(...) uma alegria muito calma começou a preencher todos os seus vazios, com a pureza da água, com a mensagem do cágado, com o mundo voltado ao normal. Lá em baixo (*sic*) ondulava o verde das palmas e gemiam as folhas das bananeiras, roçando uma nas outras. Uma ave branca saiu do verde e voou a caminho do sol poente. (PEPETELA, 2005, p. 125)

A preeminência da utopia sugere a busca humana pela plenitude. Repetidamente, rolamos uma pedra até o cume de um monte para vê-la desbarrancar em seguida, é o desejo que não se satisfaz. A utopia pode mesmo não se cumprir no nível da realidade, mas tem na palavra uma forma de se materializar, ao menos no âmbito da ficção; ela possibilita uma ilusão ou promessa que só se concretiza no literário, pois, conforme Bastazin (2009, p. 6) “não existe literatura destituída de utopia. Toda forma de expressão da palavra traz consigo uma maneira de ver, de interpretar e projetar o mundo.” Ser utópico é planejar, recusar o entorpecimento, mas se a utopia não se realiza no plano da realidade, encontra a literatura como uma facilitadora.

A fim de entender melhor as formas da utopia e da distopia, em *Parábola do Cágado Velho*, esta dissertação se desdobrará em três partes. Na primeira, trataremos dos elementos narrativos do corpus em questão, tais como a configuração do espaço-tempo e também da personagem central. A estruturação do tempo, aliás, se dá por meio da (re) elaboração de aspectos míticos, os quais requerem os pressupostos de Eliade Mircea (1992 a, 1992b, 2007) sobre o mito, e

da anacronia, da qual sobressaem os meandros históricos de Angola. O espaço, porque imbricado com o tempo, requer, para sua análise, os estudos de Bakhtin (2010) acerca dos cronotopos. Para explicar, por fim, nesta parte, a constituição do protagonista, ser caracterizado pela degradação, recorreremos a conceitos de Lukács (2000) sobre a composição do romance. Na 2ª parte desta pesquisa, buscaremos aprofundar as definições de utopia e distopia, as quais se confundem e, por isso mesmo, contribuem para uma confusão conceitual, com modo de pensar e gênero textual. Dada as definições e distinções de utopia e distopia, interessa saber, ainda neste capítulo, de que modo e sob que insígnias elas operam. Para tanto, poremos em questão, mais uma vez, as acepções de Morus (2010), Huxley (2009) e Platão (1965), bem como as de variados críticos que abordam o gênero utópico-distópico. No último capítulo, por fim, daremos ênfase às formas distópicas de *Parábola do Cágado Velho*, as quais operam, entre tantos modos, através da maneira de narrar e da ironia. Cabe ressaltar que, nesta parte da dissertação, fica claro que, da articulação entre o utópico e distópico, a utopia termina por se sobressair.

## Capítulo 1

### A estrutura novelesca de *Parábola do Cágado Velho*

*“Para curar-se da obra do Tempo,  
é preciso “voltar atrás” e chegar ao “princípio do Mundo”. ”*  
(Eliade Mircea, 2007, p. 81)

*Parábola do Cágado Velho*, embora, nas análises que suscitou, seja designado como um romance, bem poderia ser situado no paradigma de novela devido a sua curta extensão. Em comparação com outras obras de Pepetela, como *Yaka* (1985), *Mayombe* (1993) e *Geração da Utopia* (1992), *Parábola do Cágado Velho* tem um número muito reduzido de estudos, o que denota que teve pouca repercussão entre a crítica. Seja como for, nesta obra, a configuração do espaço-tempo revela, primeiro, elementos míticos, os quais reportam ao passado das tradições, e, depois, aspectos da história angolana, que apontam para uma encenação do passado histórico. Há de se mencionar também a personagem Ulume, espécie de herói problemático, que transita entre a tradição e a modernidade.

### 1.1 Resgate do mito na paisagem da terra estranha

A primeira página de *Parábola do Cágado Velho*, cujo título é "Invocação", apresenta uma figura comum ao panteão mitológico africano, Suku-Nzambi, um uroboro, originador de tudo, foi ele quem "criou aquele mundo. Aquele e outros, todos os mundos. (...) E os homens saíram da Grande Mãe Serpente, a que engole a própria cauda. (PEPETELA, 2005, p. 7) Posto deste modo, o uroboro simboliza fecundidade, mas pode ser visto também como a

união do mundo ctônico, figurado pela serpente, e do mundo celeste, figurado pelo círculo. Essa interpretação seria confirmada pelo fato de que o uroboro, em certas representações, seria metade preto, metade branco. Significaria assim a união de dois princípios opostos, a saber, o céu e a terra, o bem e o mal, o dia e a noite, o Yang e o Yin chinês, e todos os valores que esses opostos comportam. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p. 922)

Esta figura faz sentido, porque, como elo entre os opostos, é o criador de "Namutu e Samutu, os dois gémeos (*sic*) de sexo diferente, pais dos homens do país lunda, da serpente directamente saíram". (PEPETELA, 2005, p. 7) Os gémeos, por sua vez, são, por excelência, ícones da divisão e da rivalidade, haja vista suas representações greco-latinas e cristãs. Simbologia, aliás, que coaduna muito bem

com as divisões étnicas formadoras de Angola. O que faz reportar, por esta razão, aos vários anos da guerra de independência, em Angola, os quais foram imbuídos por um ideal utópico reverberado no campo literário pelas muitas figurações do passado, que considerava o fim à sujeição portuguesa como um momento messiânico em que todas as dificuldades do país se esvaíam no ar.

Pepetela abre a narrativa concebendo, desta maneira, que há

(...) duas Angolas provenientes dessa cisão da elite, a urbana e a tradicional. (...) Felizmente nesta guerra houve um empate, nenhuma destruiu a outra. Mas continua a haver duas Angolas. Temos de tapar esse fosso, voltar a criar as pontas. ( PEPETELA, p. 306, 1992)

De início, a “invocação” lembra a composição do texto épico, mas, segundo as palavras de Secco (2009, p. 161), *Parábola do Cágado Velho* é, a bem da verdade, uma “anti-epopeia”, pois conta que

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

O mito aí evocado não pode mesmo inspirar uma epopeia, porque indica, ao invés de um fato grandioso, a dissensão – entendida através dos gêmeos Namutu e Samutu – na qual se atém Angola. Além disso, deixa claro que Suku-Nzambi abandonou sua criação. Por isso, reaver o passado é indagar, em alto e bom som, pelo sentido das coisas.

Eliade (2007), em seus postulados sobre o mítico, define que o

mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento (...). (ELIADE, 2007, p. 11)

O mito, cujos protagonistas são figuras sobrenaturais, refere-se à história de uma criação e desvela sempre a presença do sagrado no universo, mas sua razão de ser é servir de parâmetro para as atividades e viver humanos. O homem

tradicional, comumente, rememora e reatualiza o mito por meio dos rituais e, ao fazê-lo, repete, simbolicamente, o que aconteceu numa época primordial. É por isso que

numa fórmula sumária, poderíamos dizer que, ao “viver” os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo “sagrado”, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável. (ELIADE, 2007, p. 21)

Em outros termos, o tempo mítico, porque pode ser reproduzido infinitamente pelos rituais, se torna reversível, ao contrário do tempo histórico. A reversibilidade do tempo mítico deixa claro que a todo tempo são possíveis novos começos. Voltar ao princípio do tempo, além disso, confere ao homem uma espécie de poder sobre o passado, pois “é somente graças a essa recordação que se chega a “queimar” o passado, a dominá-lo, a impedir que ele intervenha no presente.” (ELIADE, 2007, p. 82)

Por um aspecto, o mito de Suku-Nzambi, conforme apresentado em *Parábola do Cágado Velho*, amarga certa ironia, pois, embora seja, entre tantos significados, uma insígnia da unidade, faz pensar as fraturas históricas de Angola. Por outro, encerra certa utopia, por que, pelo mito, o homem se torna apto para reproduzir o que, no outrora, os deuses fizeram e também por carregar consigo o otimismo da possibilidade do recomeço.

Nota-se, reiteradamente, entre a crítica, a percepção de que a produção literária, em Angola, busca uma identidade nacional e que, logo, “construir-se enquanto escritor e construir a nação têm sido faces de um mesmo projeto”. (CHAVES, 2003, p. 373) Traçando um paralelo entre as acepções de Eliade (2007) sobre o mito e a voz dos críticos, cuja melhor representação parece ser a fala de Chaves (2003), entendemos que, em *Parábola do Cágado Velho*, escrever é criar universos, construir histórias. Quer dizer, o texto define não apenas o que é Angola, mas também os pressupostos a serem atribuídos a uma literatura angolana. Recriar o mítico é, então, o primeiro passo para tal empreitada, já que “não se pode “começar” alguma coisa a menos que se conheça a sua “origem”, que se saiba como essa coisa veio à existência pela primeira vez.” (ELIADE, 2007, p. 35)

## O mítico funda o não-tempo, porque

chegando-se ao princípio dos Tempos, atinge-se o Não-Tempo, o eterno presente que precedeu a experiência temporal, inaugurada pela primeira queda na existência humana. Em outros termos, a partir de um momento qualquer da existência temporal, pode-se chegar a exaurir essa duração ao percorrê-lo em sentido contrário, e desembocar finalmente no Não-Tempo, na eternidade. (ELIADE, 2007, p. 80)

Por ser recriado, o tempo do mito se constitui um movimento de deslocamento ou para os primórdios ou para o eterno. Esta acepção remete à compreensão agostiniana do tempo a qual se fundamenta num tríplice presente. Santo Agostinho (2001), em suas reflexões sobre o tempo, desenvolveu a tese que diz que

uma coisa é agora clara e transparente: não existem coisas futuras nem passadas; nem se pode dizer com propriedade: há três tempos, o passado, o presente e o futuro; mas talvez se pudesse dizer com propriedade: há três tempos, o presente respeitante às coisas passadas, o presente respeitante às coisas presentes, o presente respeitante às coisas futuras. (SANTO AGOSTINHO, 2001, p. 117)

Para o filósofo, não há passado nem futuro posto que não se pode medir o que foi e o que será, o que existe é o presente das coisas passadas, o presente do presente e o presente do porvir, entretanto, há um meio de mensurar o tempo, isto é, pelas impressões entalhadas na alma. É deste modo que

Em ti, ó meu espírito, meço os tempos. Não me perturbes, ou melhor: não te perturbes com a multidão das tuas impressões. Em ti, repito, meço os tempos. Meço a impressão que as coisas, ao passarem, gravam em ti e que em ti permanece quando elas tiverem passado, e meço-a, enquanto presente, e não as coisas que passaram, de forma a que essa impressão ficasse gravada; meço-a, quando meço os tempos. (SANTO AGOSTINHO, 2001, p. 125)

O tempo agostiniano, como uma dimensão psicológica, se define, então, como a distensão da alma entre o futuro e passado e assume, assim, tal qual o tempo mítico, um caráter reversível.

Sobre o tempo mítico, compete dizer que, por que se alude às coisas sagradas, se relaciona com o homem tradicional para quem é bem demarcado o



espaço profano e o não-profano. O espaço não-profano se caracteriza pelas manifestações do sagrado, as quais Eliade (1992 a, b) chamou de “hierofanias”.

Em *Parábola do Cágado Velho*, é tangível a diferenciação entre o espaço profano e o sagrado. O primeiro, lugar das trivialidades da existência, “fica num planalto sem fim, embora se saiba que tudo acaba no mar. Chanas e cursos de água por toda a parte. Junto dos rios tem florestas, nalguns pontos apenas muxitos, aquelas matitas em baixas húmidas”. (PEPETELA, 2005, p. 9) O segundo, por sua vez, a Munda “que corta a terra no sentido norte-sul. Nunca se vê o cume da Munda, sempre encoberto por espessos nevoeiros”. (PEPETELA, 2005, p. 9)

Frequentemente, as montanhas são tidas como um elo entre o terreno e o divino, um ponto que estabelece a comunicação dos deuses com o mundo. Jeová, na tradição cristã, por exemplo, se manifesta ao patriarca Moisés, no monte Horebe. No morro que conduz à Munda, por vezes,

algo faz a terra se afigurar de repente estranha. É um momento especial a meio da tarde em que tudo parece parar. O vento não agita as palmas, as aves suspendem seus cantos, o sol brilha num azul profundo sem fulgurações. Até o restolhar dos insetos deixa de ser ouvido. Como se a vida ficasse em suspenso, só, na luminosidade dum céu enxuto. Um instante apenas. E nem sempre acontece. O tempo precisa de estar limpo, de preferência depois de uma chuvada, a Lua tem de aparecer apesar do Sol, e no peito deve ter a angústia da espera”. (PEPETELA, 2005, p. 10-11)

O momento que se descreve é o da “paragem do tempo” (PEPETELA, 2005, p. 10) e coincide com o instante que um enorme cágado velho sai de sua gruta para tomar água. As hierofanias podem ocorrer por meio de elementos da natureza, objetos e até mesmo animais. A paragem do tempo é um instante de imobilidade, “como se a vida ficasse em suspenso, só na luminosidade dum céu enxuto”. (PEPETELA, 2005, p. 9) O tempo se faz não-tempo ou um eterno presente, pois acontece uma ruptura entre o espaço-tempo profano e o espaço-tempo sagrado. Não é à toa que a descrição deste momento é a única vez que *Parábola do Cágado Velho* apresenta como marca temporal o presente do indicativo. Assim, ao que tudo indica, é a passagem do cágado, animal que se associa à sabedoria e ao tempo, uma irrupção do sagrado. Este aspecto reforça a idéia da Munda como um limiar entre o espaço sagrado e o não-sagrado, um portal para o transcendente.

A montanha, como referente sagrado, revela “o umbigo do mundo, o ponto em que começou a criação”. (ELIADE, 1992a, p. 21). Ela também alude à origem da

história e da cultura angolana inscritas na malha novelesca e que saltam à vista, à medida que os capítulos se estendem.

Na passagem em que todos estes pontos se descrevem, é recorrente a escolha das variações da palavra estranho:

Por vezes a terra lhe parece estranha [a Ulume].  
 (...) Neste quadro familiar, algo faz a terra se afigurar de repente estranha.  
 (...) É um momento doloroso [referindo-se à paragem do tempo], pelo medo do estranho.  
 (...) Nunca mais falou [Ulume] desse estranho instante, nem a Munazaki. (PEPETELA, 2005, pp. 9 e 10, grifos nossos)

Freud, no começo do século XX, sentiu-se impelido a analisar a presença do estranho na arte literária, tema que ele julgava negligenciado pelos estudos da época. Para o psicanalista, o estranho

relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como ‘estranhas’ determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador. (FREUD, 1996, p. 237)

No alemão, língua materna de Freud, o termo estranho é grafado como *unheimlich*, o qual, grosso modo, alude a assustador ou amedrontador. No entanto, o vocábulo *unheimlich* traz em si mesmo uma outra palavra, *heimlich*, a qual, numa linha oposta, se refere ao que é familiar. A ambiguidade do estranho, provocada pela duplicidade de sentidos, se explica a partir da proposição que diz: “pode ser verdade que o estranho (*unheimlich*) seja algo que é secretamente familiar (*heimlich-heimisch*), que foi submetido à repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição”. (FREUD, 1996, p. 238) Entende-se, deste modo, que o aspecto assustador-familiar do estranho resulta do retorno do reprimido, do que foi reprimido e não deveria ressurgir. O estranhamento, já que ligado à ideia de retorno, vincula-se, por isso mesmo, à repetição, até por que “o que quer que nos

lembra esta íntima ‘compulsão à repetição’ é percebido como estranho”. (FREUD, 1996, p. 239, grifo do autor)

Levando em conta, as concepções freudianas, poderíamos dizer que a recorrência do termo estranho em *Parábola do Cágado Velho* procede do resgate das tradições angolanas, muitas das quais, ao longo do tempo, se perderam ou foram reprimidas devido à aculturação imposta pelo colonialismo. Parece inequívoco, portanto, que o estranhamento resulta da revelação do sagrado, mas o estranho faz remeter a uma outra reflexão exposta por Chklóvski (1978) que, antes de Freud, estabeleceu que o objetivo da arte é

dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. (CHKLÓVSKI, 1978, p. 45)

A linguagem literária, como arte que é, também se distingue pela singularização ou estranhamento, isto é, pelo rompimento do automatismo que caracteriza a linguagem não-literária. Na visão de Barthes (2007),

o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lhe devolve como meio; e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta. (BARTHES, 2007, p. 33)

Para Barthes (2007), a literatura é autônoma, não um meio, mas um fim em si mesma. No campo literário, a linguagem, cujas leis ela mesma estabelece, se caracteriza pela “suspensão do sentido” (BARTHES, 2007, p. 168), ou seja, pela subversão do sentido comum, o que, de certo modo, se relaciona com o conceito de singularização de Chklóvski.

*Parábola do Cágado Velho*, uma vez que incorpora elementos da tradição angolana em sua trama, se constitui, primeiro, como uma via sobre a qual se constrói a angolanidade e, segundo, como uma forma de definir a literatura em Angola. Em razão deste último aspecto, *Parábola do Cágado Velho* poderia ser entendido sob uma ótica metalingüística e, como tal, as referências ao “estranho” podem indicar também o modo como opera a linguagem literária.

O modo como o tempo e o espaço estão imbricados em *Parábola do Cágado Velho* suscita Bakhtin e a teoria dos cronotopos. A partir de Einstein, Bakhtin lançou, nos anos 20, o conceito da indissolubilidade do tempo e do espaço. Na formulação deste conceito, a confluência espaço-tempo resulta da

aptidão para ver o tempo, para ler o tempo no espaço, e simultaneamente, para perceber o preenchimento do espaço como um todo em formação, como um acontecimento, e não como um pano de fundo imutável ou como um dado preestabelecido. (BAKHTIN, 2000, p. 243)

Na concepção bakhtiniana, em tudo é possível ver marcas temporais, na natureza, nos hábitos das pessoas e no modo de pensar. O tempo é percebido pelo olhar, pois todas as coisas “se concentram em torno do olho que vê, como centro, como primeira e última instância”. (BAKHTIN, 2000, p. 245) Conforme a “cultura do olho” (BAKHTIN, 2000, p. 245), tudo tem uma expressão visual, tudo é imagem, inclusive, a palavra. É assim que o espaço, aparentemente estático, pode revelar uma “multitemporalidade” (BAKHTIN, 2000, p. 247), pois “o visível concreto está isento de estatismo e correlaciona-se com o tempo”. (BAKHTIN, 2000, p. 247).

Entretanto, a inter-relação entre tempo e espaço não é uma vinculação recíproca, pois o espaço é subordinado ao tempo que é “o princípio condutor do cronotopo”. (BAKHTIN, 2010, p. 212)

Nos cronotopos, sucedem

a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2010, p. 211)

Em Bakhtin (2000), o tempo é cíclico, quando se revela “na natureza: no movimento do sol e das estrelas, no canto do galo, nos indícios sensíveis e visuais das estações do ano.” (BAKHTIN, 2000, p. 243) Ou o tempo é histórico, quando são manifestas as marcas “da atividade criadora do homem, as marcas impressas por sua mão e por seu espírito: cidades, ruas, casas, obras de arte e de técnica, estrutura social, etc”. (BAKHTIN, 2000, p. 243) Nestas marcas, sobressaem as questões culturais e as contradições que impulsionam a (re) evolução, o devir.

O tempo histórico encontra-se bem representado em Goethe, em quem o fundamental consiste naquilo que se pode ver e as palavras, por isso, denotam sempre um espaço, o visível. O espaço, por sua vez, revela o tempo.

Desta feita, os lances históricos só são passíveis de entendimento, se localizados “num tempo e num lugar determinados.” (BAKHTIN, 2000, p. 258) O tempo e o espaço do acontecimento são indissociáveis e se complementam de modo a produzir significações, uma vez que “não há acontecimentos, enredos romanescos, motivos temporais que sejam indiferentes aos locais de sua realização. Tudo, neste universo, é *espácio-temporal*, tudo é *cronotopo* autêntico”. (BAKHTIN, 2000, p. 263)

O tempo histórico é que funda os cronotopos e, além de assinalar o tempo e o espaço como indissolúveis, se distingue por uma forma de vínculo entre os tempos, à proporção que mostra o passado como algo que influi, positivamente ou não, no presente. O passado “determina o presente de um modo criador, e juntamente com o presente, dá dimensão ao futuro (...)”. (BAKHTIN, 2000, p. 253) Passado e presente, neste caso, igualmente se conjugam. Vê-se, no mais, que a inclusão do futuro num tempo espacializado garante a “plenitude dos tempos” (BAKHTIN, 2000, p. 255) ou a ligação entre o passado e o futuro.

Cabe dizer que os cronotopos organizam um conjunto de obras, que se estendem do romance grego a Rabelais, dentro de gêneros literários, a partir do tratamento do tempo-espaço (BAKHTIN, 2010). Eles também estabelecem eixos temáticos: o encontro, a estrada, a praça, etc.

Em *Parábola do Cágado Velho*, a Munda institui uma modalidade cronotópica, porque nela tempo e espaço míticos se fundem. Bakhtin (2000) uma vez se referiu às montanhas que,

para quem as contempla, são habitualmente a própria imagem do estatismo, a encarnação da imobilidade e da imutabilidade. Ora, as montanhas não são algo inerte, estão apenas imobilizadas, não são inativas e apenas aparentam sê-lo porque estão quietas (...). (BAKHTIN, 2000, p. 248)

A aparente inatividade da montanha leva a inconfundíveis noções de tempo. Este cronotopo revela, como posto de antemão, um tempo primordial em que reside o começo de tudo, mas também deixa claro uma “inversão histórica”. (BAKHTIN, 2010, p, 264) Tal inversão se explica quando, por meio do tempo mítico, se encontra

num ontem remoto a justiça, a harmonia, a perfeição ou completude como algo passível de acontecer no futuro. (BAKHTIN, 2010, p, 264) Em busca do perfeito, o tempo se distende no sentido contrário. E o futuro, como categoria do vir a ser, se enche de materialidade, porque “para dotar de realidade este ou aquele ideal, ele é imaginado como já tendo ocorrido outrora na idade de ouro, no “estado natural” (...)”. (BAKHTIN, 2010, p. 264)

A montanha, como um cronotopo, revela, portanto, um tempo às avessas que ziguezagueia do futuro para o passado e deste para o presente. É bem capaz que este presente – corre-se um risco dizer – extrapole as linhas do campo literário e ajude a localizar a literatura angolana na segunda parte do século XX, quando os escritores buscaram romper com os modelos artísticos europeus. Não é demais expor que, na visão preconceituosa do colonizador, o modo de ser e os valores africanos não eram reconhecidos como cultura. Por causa disso,

tal postura equivocada fazia com que o dominador marcasse com um sinal de falta, de vazio, ou seja, por um sinal de menos, as práticas culturais do outro, situação que ele procurava reverter com sua “missão civilizadora. (PADILHA, 2007, p. 19)

O europeu, em seu intuito de “civilizar” e preencher um pseudo-vácuo cultural africano, revestiu Angola de valores alheios a ela até que, pelo menos no âmbito do literário, irrompe uma reapropriação de bens simbólicos.

A literatura angolana, daí em diante, passa também por um processo de descolonização, em que assinalar a diferença e especificidades africanas, é o objetivo maior. Nesse afã pela alteridade, urge a tradição, reputada como valores transmitidos de uma geração a outra, para fazer ouvir a voz calada pela colonização. A retomada da tradição pelo universo literário angolano, Padilha (2007) chamou de “entre voz e letra”. Entre voz, porque a tradição e seus equivalentes simbólicos são oriundos da oralidade. Assim entendendo a “voz” debelada pela letra, a literatura, se constitui como uma oposição à desfiguração cultural imposta pelo europeu. E o ponto de origem desta empreitada são os missossos, via por onde

se põe a circular a carga simbólica da cultura autóctone, permitindo-se a sua manutenção e contribuindo-se para que esta mesma cultura possa resistir ao impacto daquela outra que lhe foi imposta pelo dominador branco-europeu e que tem na letra a sua mais forte aliada. (PADILHA, 2007, p. 35)

Os missossos definem um tipo de narrativa inteiramente ficcional, fruto tão somente do imaginário, do fantasioso. Em oposição a eles, estão as makas que, também pertencentes à tradição oral, compreendem um relato de algo vivido ou acontecido (PADILHA, 2007, p. 40). Em *Parábola do Cágado Velho*, Suku-Nzambi, até por que é um mito fundador, salta de um missosso, tão logo se abrem as páginas do texto. Neste sentido, o texto se reporta ao passado que é revigorado também pelo cronotopo da montanha. Passado localizado, note-se bem, numa época edênica atrás da qual se lança o futuro a fim de inventar o hoje.

Há, além da figuração da Munda, outro cronotopo que, embora pareça menos relevante, alcança importância numa certa ótica. Ele é arranjado como um regato de onde “tiram a água para as nakas, onde verdejam os legumes e o milho de bandeiras brancas. Nele também bebe o gado. Mesmo no tempo das piores secas a água do regato nunca falhou.” (PEPETELA, 2005, p. 9) Por pequeno que seja, o regato, “acaba por se açoiar, muito à frente, num rio largo, o Kuanza de todas forças e maravilhas, quase fora do seu mundo.” (PEPETELA, 2005, p. 9)

No que tange aos cronotopos, as configurações fluviais estão carregadas de um tempo histórico, pois um rio, um riacho pode revelar um “potencial de vida histórica, o palco do acontecimento histórico em sua atividade, a fronteira firmemente traçada no leito onde corre, no espaço, o rio do tempo histórico.” (BAKHTIN, 2000, p. 257) As imagens geológicas ou geográficas, se colocadas de modo abstrato, nada dizem, entretanto, se alumadas pelo fazer humano e histórico, ganham concretude, significações.

Pepetela, na aba da capa de *Parábola do Cágado Velho*, diz:

Falo duma terra que não existe. Os rios, as montanhas, as chanas podem ter nomes de Angola. Mas a sua disposição no espaço foi subvertida por qualquer força dos espíritos, nada está onde devia. Sou impotente contra a vontade dos espíritos. Falo de gente que não existe. (...) Falo de lutas e guerras que nunca existiram (...)

Esse enunciado de Pepetela soa como um embuste. O termo Munda como o próprio autor explica é o modo dos Cuvale denominarem “a montanha principal de seu território.” (PEPETELA, 2005, p. 127) Os Cuvale formam um povo constituído de pastores nômades que resistiram ao poderio europeu e transitam por vários territórios na África, incluindo o Sul de Angola. A respeito deles, Pepetela escreveu:

A obstinação da raça estava bem patente, quem não conhecia a irredutibilidade dos Cuvale, que sempre levantaram a cabeça contra todas as opressões, orgulhosos com o seu gado e as suas ongandas? (PEPETELA, 1997, p. 457)

Por ocasião da rivalidade partidária que incidiu na guerra civil angolana, os Cuvale ficaram limitados à região do rio Kuanza ou Kwanza (CARVALHO, 2010).<sup>2</sup> O Kuanza, como um dos principais rios de Angola, corta duas províncias, Kwanza Norte e Kwanza Sul. A Kwanza Sul foi, desde o princípio da ocupação portuguesa, uma área de resistência autóctone (CULO, 2011).

Assim, o cronotopo fluvial e seus modos de se desdobrar, como consta em *Parábola do Cágado Velho*, se vinculam às divisões históricas de Angola que tem início com a chegada do colonizador e se estende até a época posterior à colonização. O significado que se depreende deste cronotopo, aliás, se repete, sob outras insígnias, em toda a narrativa.

As imbricações temporais reveladas pelos cronotopos desvelam um conjunto de divergências que induzem ao conceito bakhtiniano de dialogismo que diz que a linguagem não é um sistema abstrato, mas sim “a interação de pelo menos duas enunciações, isto é, o diálogo”. (BAKHTIN, 2006, p. 141) Outro conceito que nos interessa é que “tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia”. (BAKHTIN, 2006, p. 21) A palavra, como signo que é, é um fenômeno social, pois “não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social”. (BAKHTIN, 2006, p. 26)

Posto assim, a palavra, como linguagem, é dialógica e, sendo signo, possui um caráter ideológico. A dialogia não pressupõe uma relação harmoniosa entre enunciados, porque da interação surgem vozes que, tais como as articulações sociais que se compõem de múltiplos e, muitas vezes, inconciliáveis propósitos, são dissonantes, se chocam. Por consequência, a palavra estabelecida de forma dialógica-ideológica assinala, por causa disso mesmo, o literário como um campo de contradições. Tais contra-sensos, em *Parábola do Cágado Velho*, apontam para uma fratura no espaço de onde surgem as tradições, bem como a consequente deterioração dos mitos e do herói novelesco.

---

<sup>2</sup> Esta referência tem como ano de produção o ano de 1997, mas o acesso data de 2011.



## 1.2 O tempo anacrônico da narrativa entre fraturas do espaço simbólico

No fim do primeiro capítulo de *Parábola do Cágado Velho*, se anuncia “uma grande paz intranqüila.” (PEPETELA, 2005, p. 10) A linguagem antitética é um índice de marcas extraliterárias que tomam maior vulto do segundo capítulo em diante de *Parábola do Cágado Velho*, a partir de onde as personagens ficam nítidas e a ação se desenvolve.

No segundo capítulo, sucede

a cena da granada, como um aviso dos antepassados. A granada vinha no ar e ele deitado no meio do talude. A granada caiu a dois metros. Placado ao solo, encostou a cabeça na terra e pensou vou morrer. Não havia tempo para o medo. Olhou o céu azul pela última vez. (...) Ouviu a explosão, mais nada (...). Difícil foi passar o atordoamento pela explosão tão próxima, recuperar o domínio dos sentidos, difícil foi compreender como não morrera. (PEPETELA, 2005, p. 12)

Sobre este episódio, lê-se: “assinala grandes desequilíbrios a acontecerem na história de vida do protagonista e na de sua aldeia.” (SECCO, 2009, p. 162) Na clave desta interpretação, a granada prenuncia as divergências provocadas pelos conflitos familiares e sociais que Ulume e, também, outras personagens vivenciaram. A explosão da granada pode ser, ainda, uma insígnia da rotura do espaço simbólico entendido como o terreno das tradições intocadas.

As fraturas provocadas neste espaço são resgatadas por meio da efabulação de um tempo anacrônico, por isso, a alteração de tempos: do tempo mítico para o presente e deste para os muitos períodos do passado. O tempo mítico, como o primeiro, se explica porque é ele que funda o tempo histórico, à medida que “torna possível o tempo ordinário, a duração profana em que se desenrola toda a existência humana. É o eterno presente do acontecimento mítico que torna possível a duração profana dos eventos históricos”. (ELIADE, 1992b, p. 47)

As alterações da ordem dos eventos começam por se descrever deste modo:

Nesta terra sempre passaram guerras. Um soba grande queria anexar uma chana boa para a caça? Mandava tocar ngomas, tambores de guerra, reunia o exército de camponeses, ocupava o território. O soba espoliado mandava por sua vez tocar os ngomas, reunia um exército, aqueles comedores de gente invadiram a terra dos nossos antepassados, temos de

os expulsar. E combatiam nas chanas, nas florestas, na Munda Central. Os exércitos lutavam, mas também os espíritos, convocados pelos kimbandas dos dois lados, Ganhava um ou outro, o certo é que muita gente morria. Durante o tempo da guerra não se podia cultivar. Os celeiros ficavam vazios, a fome vinha. Tempos depois, o soba local cobiçava novos territórios. Os espíritos dos antepassados, incomodados na prisão das suas mahambas, limitados nas copas das árvores em que se abrigavam, exigiam espaço. Os gnomas de guerra soavam, jovens eram apanhados nos quimbos, lá ia o soba com seu exército ocupar a curva do rio ou a coluna de mel apetecida. E a fome, sempre à espreita, voltava. (PEPETELA, 2005, p. 13)

O que aqui se narra corresponde a um período anterior à presença europeia e revela que, na África, muito antes da chegada do branco, sempre houve lutas, embora tenham sido por questões territoriais. Daí a escolha pelo pretérito imperfeito, em cuja essência está a ideia de continuidade. Este período define uma época em que a vida comum e o sagrado estavam entrelaçados. Por isso, os espíritos combatem ao lado dos homens e a luta por espaço é uma guerra sagrada. Existe, neste relato, um índice curioso da questão do sagrado, conforme a perspectiva africana. A morte é vista como algo antinatural, um risco à ideia de permanência. Assim, um modo de *continuar* é a crença de que o espírito das pessoas sobrevive, depois da morte, e habita as copas das árvores.

Depois desta época,

vieram os brancos. Exércitos de negros de outras regiões, comandados por brancos, vinham ocupar terras e apanhar escravos em guerras de kuata-kuata. As aldeias ficavam quase desertas, só velhos e crianças sobravam. Para morrer de fome e desespero pouco depois. O povo teimosamente continuava a existir, graças aos poucos casais que conseguiam se esconder na Munda central, de difícil acesso. Se reproduziam e iam povoando os antigos sítios. Até vir nova guerra para colheita e escravos. (PEPETELA, 2005, p. 14)

Os combates de captura dos escravos têm início, pelo menos em Angola, no século XV, com a chegada dos portugueses. Neste período, o europeu ainda não havia adentrado o continente e suas incursões limitaram-se à costa. O objetivo era alimentar o mercado escravocrata e arranjar novas matérias-primas. Cabe ressaltar que, a despeito do esfacelamento provocado pelo tráfico de escravos, o povo resiste. Mas, se é possível resistir, é graças a Munda. Depois disso,

acabaram as guerras de kuata-kuata. Os brancos se fizeram em povoações, fundaram Calpe, a cidade do sonho. De Calpe vinha tudo, o bom e o mau. Para Calpe fugiam os jovens, à procura do sonho. Aqui perto, a dois dias de marcha, do outro lado da montanha. Mas as guerras não pararam totalmente. Por vezes havia revoltas e os brancos vinham com seus sipaios arrasar tudo. De novo, do mais profundo das Mundas, o povo renascia. (PEPETELA, 2005, p. 14)

Então, veio o fim das

guerras e as revoltas. Mas não há paz. A fome sempre persiste, pois a abundância que a terra produz só chega para pagar impostos, nunca para saciar a nossa fome. E se protestamos, a palmatória e o chicote aí estão para nos calar. Por isso, ainda vai haver uma grande revolta. (PEPETELA, 2005, p. 14)

A narrativa assinala, nestes trechos, o final do século XIX em que o domínio europeu se expande por toda a África e é assegurado por meio da opressão. Esses fragmentos apontam também para a oposição à autoridade europeia que culminou na guerra pela independência apresentada assim no romance:

A guerra voltou. Aviões e canhões destruíram os kimbos e as gentes tornaram a entranhar nas profundezas das Mundas para sobreviver e lutar. Anos e anos. E a fome sempre presente, pois é difícil cultivar ou tratar do gado se vivemos escondidos em fuga. Ulume entendeu as razões desta dura guerra contra a fome, o imposto e a palmatória. Diferente daquelas guerras anteriores, de sobas ou de kuata-kuata, que o povo não compreendia nem queria. (PEPETELA, 2005, p. 14)

Quando esta guerra acabou,

tudo ficou estranhamente parado e silencioso, só o mujimboo corria. Elas se olhavam nas Mundas, sem acreditar nas palavras: a paz era definitiva? (...) Foram tempos anteriores a tudo isto que passa hoje. (...) Há sempre um tempo antes do tempo, não é? (PEPETELA, 2005, p. 15)

A história angolana revisitada, em *Parábola do Cágado Velho*, deixa claro que, em todas as épocas, sobreviver e resistir esteve atrelado à Munda, a qual, conforme já se observou, simboliza o espaço e o tempo primordiais, daí seu vínculo com os valores e insígnias da tradição. Para continuar a existir foi imprescindível manter-se ligado à tradição.

O que se percebe, porém, é que, após a guerra pela independência, os tempos se configuram diferentes e as tradições foram “deitadas para trás e ele [Ulume] também trabalhava nos campos como as mulheres. A guerra tinha feito esquecer os orgulhos de macho, já não era vergonha capinar e colher.” (PEPETELA, 2005, p. 16 (grifo nosso)) A queda da tradição, de acordo com Arendt (2005), precede a perda da autoridade sem a qual não pode haver segurança no mundo político e, por conseguinte, a paz não pode ser assegurada. Em realidade, a guerra é o melhor exemplo da crise de autoridade, pois faz uso da coerção pela força.

Na verdade, a invasão europeia, desde o século XV, criou fissuras nos valores e modo de ser africanos e fraturou o espaço das tradições. Contudo, a maior de todas roturas e o maior contra-senso é a disputa entre os irmãos Luzolo e Kanda. Por isso, Ulume, protagonista da novela de Pepetela, “agora se aproximava da aflição, não só por que os filhos falavam de coisas que ele desconhecia por completo, mas por se enfrentarem nitidamente. E com raiva inequívoca.” (PEPETELA, 2005, p. 18) Neste espaço fraturado, ecoam vozes que divergem. Mas, por enquanto, interessa é que as vozes do um e do outro que, de começo, aludiam ao colonizador e ao autóctone, depois, tristemente, assumem-se como a voz do igual contra o igual, do africano contra ele mesmo. Todas essas vozes são referências que afirmam ser Angola um lugar de cisões.

O espaço de *Parábola do Cágado Velho* lembra bem o *Aleph* borgeano, uma imagem para onde confluem todas as outras. Ao atravessar, pela técnica anacrônica, os tempos, o que se pretende é a totalidade que, se alcançada ou não, pelo menos deixa à mostra que “somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.” (GAGNEBIN, 2009, p. 57)

Trazer o passado para o presente, despertar a memória, é inventar não só o presente, como também o futuro. Neste processo, o passado pré-colonial, o período colonial e a pós-colonialidade carecem de reflexão. Mas importa mesmo que “para curar-se da obra do Tempo, é preciso “voltar atrás” e chegar ao “princípio do Mundo””. (ELIADE, 2007, p. 81)

### 1.3 O ritual na degradação do herói e dos mitos

Lukács (2000), para introduzir seus estudos sobre o romance, chama a atenção para a consonância presente na sociedade grega, a qual aparece bem representada no texto épico. Na antiguidade clássica, “a alma encontra-se em meio ao mundo; a fronteira criada por seus contornos não difere, em essência, dos contornos das coisas (...)”. (LUKÁCS, 2000, p. 29).

O que se vê, na época helênica, é a harmonia garantida pela unidade entre o homem e o mundo, e o fato de que “a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopeia”. (LUKÁCS, 2000, p.26) Na epopeia, o herói não tem coisa nenhuma para buscar, posto que só conhece a completude, ao contrário da época moderna em que existe uma “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo”. (LUKÁCS, 2000, p.82)

Acontece que as mudanças históricas ocorridas através dos tempos fizeram com que o homem moderno perdesse a transcendentalidade característica do mundo grego, pois “o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado”. (LUKÁCS, 2000, p.30) É por isso que, na modernidade, ao invés da completude, tem-se a fragmentação e a epopeia é substituída pelo romance, o qual corresponde a “uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para o qual a imanência do sentido à vida se tornou problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.” (LUKÁCS, 2000, p.55)

No romance, a perda da totalidade é configurada na elaboração do herói, que experimenta uma espécie de desamparo provocado pelo “desabrigo transcendental”. (LUKÁCS, 2000, p. 38) Sem deuses, sem imanência, ele se revela, por isso mesmo, um ícone da inadequação, da não-conformidade e um ser problemático.

Ulume, protagonista de *Parábola do Cágado Velho* se relaciona, de certo modo, com o herói romanescos de Lukács (2000). Ele é um camponês que, de tempos em tempos, “ia a meio da tarde para o cimo do morro contemplar o seu mundo e pensar. (...) Pensava no que fora e no agora, nas coisas que tinham mudado.” (PEPETELA, 2005, p. 16) Ulume é, “pela posição de segurar os joelhos

com os braços e a cabeça para o interior dos ombros, como a estátua tchokue do pensador.” (PEPETELA, 2005, p. 52)

Na relação entre Ulume e a estátua tchokue, não existe nenhum mérito. O pensador tchokue é, hoje, um símbolo de grande peso que aparece até nas notas de kwanza, moeda angolana. Contudo, foi um emblema fabricado em oficinas regidas por europeus e, portanto, é uma imagem adulterada (MIRANDA, 2009). Sobre isto, se lê:

A esfinge do Pensador angolano não inspira nada de valor, não tem chama, é uma figura que representa tristeza, frustração, submissão; o nosso Pensador é um homem cansado, desgarrado, resignado, derrotado no tempo e no espaço. (MIRANDA, 2009 (Esta referência tem como data de publicação 09/07/2009, mas o acesso é de 2011))

Ulume bem poderia ser um homem dos Cuvale, mas, ao contrário deles, não resistiu à assimilação. Ele, assim como a estátua tchokue, é uma figura corrompida que vaga entre o espaço da tradição e do profanado. Em razão disto, Ulume titubeia ante as idéias novas, já que “em tempos novos, temos de esquecer muitas coisas e fechar os olhos para saltar os obstáculos sem pensar que vamos partir a perna.” (PEPETELA, 2005, p. 44)

Parece que Ulume

respeitava os ensinamentos dos antepassados, resguardados nas mahambas que se enterram à entrada dos kimbos ou nas encruzilhadas dos caminhos, como respeitava os desejos dos espíritos que se manifestava no sangue dos galos, nas entranhas dos cabritos e na ordem com que os objetos se posicionavam no cesto de adivinhação do tahi da Lunda. (PEPETELA, 2005, p. 12)

Isso soa de modo irônico, porque, vez por outra, tais ensinamentos ficam em segundo plano, como na primeira noite com Munazaki em que “pouco se importou que ela já tivesse conhecido homem, nem a interrogou sobre o assunto. E não se importou também que ela mostrasse o gozo que sentia no acto do amor, atitude contrária à tradição.” (PEPETELA, 2005, p. 56)

Ulume, como o herói problemático de Lukács (2000), se distingue, não por sua superioridade e conformidade com o mundo, mas por conflitar com o universo no qual está inserido. O conflito explica a razão porque Ulume transita entre dois polos, mas o que ele pretende é fazer as pazes com um universo cindido, cheio de

roturas; para tanto, é *mister* questionar a si mesmo e a tudo que o cerceia. O questionamento, aliás, é a configuração da ruptura entre homem-mundo e também um índice da degradação impingida a Ulume pelas mudanças sociais que redundaram da colonização. Por isso, Ulume ao se dirigir ao cágado velho duvida: “ou será falso aquilo que os mais velhos dizem e afinal és apenas um animal ignorante como os outros?” (PEPETELA, 2005, p. 26) Ele prossegue com suas hesitações: “Não são eles [os cágados] o alicerce do mundo, as bases de todos os tronos, a forma de Mussuma, a capital lunda?” (PEPETELA, 2005, p. 27, grifo nosso).

Na tentativa de alcançar plenitude, é que Ulume insiste num certo ritual que vai além de subir o morro:

Passava [o cágado] perto dele [de Ulume] para ir beber água onde nascia o regato que dessedentava as suas plantações e os gados e as gentes. Era sempre o primeiro a beber daquela água, a água da criação. Ulume deixava-o beber e voltar para perto da gruta, onde ficava a comer capim tenrinho. Depois Ulume se levantava e ia também beber água. Estavam estreitamente unidos nesse ritual de serem os primeiros a beber daquele regato. Mas sempre Ulume deixava as primícias para o cágado, nunca se perguntara por quê. Como se cumprisse um cerimonial desconhecido, mas eterno. (PEPETELA, 2005, p. 25, grifos nossos)

É preciso entender que os rituais têm o poder de fazer

Reviver esse tempo [o primordial] reintegrá-lo o mais frequentemente possível, assistir novamente ao espetáculo das obras divinas, reencontrar os Entes Sobrenaturais e reaprender sua lição criadora é o desejo que se pode ler como filigrama em todas as reiteraões rituais dos mitos. (ELIADE, 1992a, p. 22)

Pelo ritual, o homem se aproxima dos deuses, se põe num tempo sagrado e se torna capaz de repetir o que os seres sobrenaturais fizeram antigamente. Quer dizer, o rito traz de volta a transcendência perdida no decorrer dos tempos e também a totalidade.

Ulume, apesar de ter sido degradado pelos novos tempos, se atém preso aos mitos e aos seus símbolos. Mas, ao rememorar o mito, Ulume se incorpora a ele e o degrada também, por que o transgride. É por isso que ele “não deixou o cágado seguir o seu caminho, como desde há décadas. Tão desesperado estava que falou para ele, quebrando a tradição que tinham mudamente estabelecido (...).”

(PEPETELA, 2005, p. 25) De qualquer modo, o ritual habilita Ulume a pensar os tempos e os fatos, de onde despontam a utopia e a distopia como aspectos formadores da ficção e da história.



## Capítulo 2

### Lugar e não lugar na definição da estrutura do imaginário narrativo

*“Das utopias  
Se as coisas são inatingíveis... ora!  
Não é motivo para não querê-las...  
Que tristes os caminhos, se não fora  
A presença distante das estrelas!”  
(Mário Quintana, 2009, p. 134)*

Discorrer sobre a utopia, ao contrário do que parece, não é tarefa fácil, é revolver, isto sim, um emaranhado de indefinições, portanto, importa buscar explicações. Pode-se pensar, grosso modo, a utopia como um modo de pensamento, o qual perpassa muitas áreas do conhecimento, do campo sociológico ao literário, o que dificulta a delimitação do estudo deste tema, ou como um gênero literário. Mas falar em pensamento utópico é esbarrar no literário, espaço em que primeiro se encontra o termo utopia.

## 2.1 A escrita como espaço utópico na construção de uma sociedade

A palavra utopia, no âmbito literário, quer dizer lugar nenhum, definição que sugere três significações:

1) um lugar que não existe no mundo material, e sim na imaginação ou como desejo. 2) Lugar difícil, impossível, ou que não interessa localizar. Ou seja, é um lugar que interessa mais como projeto, como uma ideia a ser examinada. 3) Não-lugar, negação de uma situação, crítica, oposição ou distância. (TEIXEIRA, 1983, p. 29)

Estes sentidos contribuem para a utopia como algo irrealizável, quimera, fantasia, projeção de um espaço que não se pode alcançar ou, por fim, como oposição a dada circunstância. Trousson (1994), em seus estudos sobre este tema, distingue utopia, gênero literário, e utopismo, modo de conceber o mundo, a realidade. Sobre o utopismo, se concebe:

El modo utópico es la facultad de imaginar, de modificar la realidad mediante hipótesis, crear un orden diferente de la realidad y paralelo a ella. En otros términos, consiste en modificar un conjunto de axiomas y, por tanto, en este caso, en cambiar el mundo. (...) El modo utópico no niega lo real; sirve, al contrario, para aprofundizarlo mediante la invención de lo que podría ser. (TROUSSON, 1995, p. 42)

O utopismo se caracteriza, então, por um modo de pensar que produz mudanças e, porque se atém à realidade, cria alternativas para o que não satisfaz. Mannheim (1976) corrobora o que diz Trousson (1995) ao afirmar que

um estado de espírito é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre. Esta incongruência é sempre evidente pelo fato de que este estado de espírito na experiência, no pensamento e na prática se oriente para objetos que não existem na situação real. Contudo, não devemos encarar como utópico todo estado de espírito que esteja em incongruência com a situação imediata e a transcenda (e, neste sentido, “afastando da realidade”). Iremos referir como utópicas somente aquelas orientações que, transcendendo a realidade, tendem, se se transformarem em conduta, a abalar, seja parcial ou totalmente, a ordem de coisas que prevaleça no momento. (MANNHEIM, 1976, p. 216)

Seguindo o pensamento de Mannheim (1976), o utópico não se vincula apenas a um modo fantasioso e escapista de ver o mundo. Ele é fundante de mudanças, de transformações de ordens diversas. Ainda que certo ponto de vista resista ao *status quo* e busque evadir-se, se não provocar transformações, não pode ser considerado um utopismo. O utopismo, como se vê, é diligente, marcha para diante e, como uma forma de pensar que elabora possibilidades, é uma “perspectiva mucho más extendida que engloba también las ciencias, la economía, el urbanismo, la política, la historia, la ciencia ficción, etc”. (TROUSSON, 1994, p. 23)

A maior parte das ciências humanas não faz diferenciação entre utopia e utopismo. Tudo é utopia, se “na consciência surge uma ruptura entre o que é, e o que deveria ser; entre o mundo que é, e o mundo que pode ser pensado.” (SZACHI, 1972, p. 13) Ainda nesta chave, se diz que a utopia “nace de la opocisión entre la “tirania” reinante y la nostalgia de um mundo mejor.” (TROUSSON, 1995, p. 38) O que importa é o inconformismo e o que deriva dele, o projetar. É assim que se multiplicam as utopias: as nostálgicas, as nativistas, as projetantes, etc. (PLUM, 1979), as de tempo, as de lugar, as da ordem eterna, a monástica e a política (Szachi, 1972).

A mais antiga utopia, se entendida como idealização de um espaço e de um tempo, talvez resida no texto bíblico, como em, pelo menos, três referências. Na primeira delas, Deus planta um jardim, o Éden, lugar de todas as belezas e plenitude. O homem não sente falta de nada até o dia em que o conhecimento do bem e do mal o faz incompleto; a partir de então, ele é expulso do paraíso e vive para sempre a nostalgia do que perdeu. Na segunda, como apresenta os Evangelhos, o nascimento do Messias, Jesus Cristo, prenuncia o reestabelecimento espiritual da humanidade. E, na terceira, como descrita no livro de Apocalipse, se prefigura um tempo de mudanças que começará neste mundo e se estenderá para a

eternidade. Nesta última, “elementos do Além, anjo e satanás, cooperam na mudança terrestre, transformação que conduz a um estado permanente ou milenário (quiliamos ou milenário).” (PLUM, 1979, p. 32)

É *A República* (1965), de Platão, conforme já nos referimos na introdução, o primeiro e mais conhecido modelo de utopia político-filosófica. A obra é estruturada por um longo e exaustivo diálogo entre Sócrates e várias outras pessoas, por meio do qual se busca definir a justiça, que somada à sabedoria, à coragem e à temperança formaria uma *polis* perfeita. *A República* (1965),

apenas puede entenderse sin referencia a la situación histórica. La guerra del Peloponeso había acabado en 404 com uma derrota penosamente sentida en Atenas. Las ciudades que habían participado en la lucha se encontraban debilitadas, divididas por disensiones internas, vulnerables y desorganizadas. (BERNERI *apud* TROUSSON, 1995, p. 58)

E mais,

Platón sueña con substituir el espíritu de independencia regional y los caprichos de una democracia inestable por la cohesión y la solidez de un Estado homogéneo y fuerte, único capacitado para proteger la ciudad a la vez contra las agresiones exteriores y las sacudidas revolucionarias interiores. (TROUSSON, 1995, p. 58)

A guerra de Peloponeso consistiu numa disputa hegemônica entre os estados gregos de Atenas e Esparta e, como todo confronto bélico, deve ter esfacelado um conjunto de referências que Platão ou quis resgatar, ou quis instituir. É assim que o pensador grego estabelece um estado-modelo pautado em três classes: o governo, formado pelos filósofos; os soldados, defensores da *polis*; e o povo, composto por artesãos e agricultores. Isto é, as pessoas se dividiriam, não conforme dado estrato social, mas segundo seus papéis sociais, o que, aliás, viabilizaria a cidade ideal; posto que, no dizer de Platão, a cidade “pareceu justa quando cada uma de suas três partes se ocupava de sua própria tarefa; temperante, de outro lado, corajosa e sábia, pelas disposições e qualidades destas mesmas partes”. (PLATÃO, 1965, p. 221) Além do mais, “a força que contém cada cidadão nos limites de sua própria tarefa, concorre, para a virtude de uma cidade juntamente com a sabedoria, a temperança e a coragem desta cidade”. (PLATÃO, 1965, p. 218)

Há de se mencionar, ainda, que *A República* (1965) trata da seleção de um governante, o qual deveria ser escolhido por pessoas tidas como capazes para tal; da propriedade privada, direito comedido – para evitar diferenças ou riquezas demasiadas – e limitado ao povo; da família, a qual não tinha direito nem governo, nem militares; e da educação, entre outras questões. Platão, ao considerar a formação das pessoas da cidade que idealizou, condenou a arte poética dizendo: “não permitiremos que mestres se utilizem de suas fábulas na educação da juventude, se é que desejamos que nossos guardiões sejam piedosos e divinos na maior medida em que mortais o possam ser”. (PLATÃO, 1965, p. 146) Apesar da aparente incoerência, Platão não se contrapunha à arte literária, mas aos valores distorcidos que ela corria o risco de veicular, já que, algumas vezes,

os poetas e os fazedores de fábulas cometem os maiores erros em relação aos homens, quando pretendem que muitos injustos são felizes, enquanto os justos são infelizes; que a injustiça é proveitosa se permanece oculta; que a justiça é um bem para outrem, mas para a gente um dano. Proibir-lhes-íamos semelhantes discursos e prescrever-lhes-íamos que cantassem e contassem o contrário. (PLATÃO, 1965, p. 157)

No que tange aos estudos literários, *A Utopia* (2010), de Morus,

es homófono a la vez de ou-topia (país de ninguna parte) y de eu-topia (país de felicidad), conteniendo así la palabra, en el plano semántico, a la vez una condición de irrealidad e la descripción de la felicidad propia del Estado Modelo (...). Como en el origen, al libro de Moro, sino a una metáfora pseudo-geográfica que reenvía a um país imaginario. (TROUSSON, 1994, p. 21)

O texto de Morus delimita, até certo ponto, características do gênero utópico, dentre as quais estão uma aventura a um lugar inventado, um não-lugar, o que “não deixa, aliás, de ser curioso, e de ter um certo sabor amargo, que a designação daquela vontade de uma vida melhor, que sempre esteve e está espalhada por toda parte, acabasse fazendo referência exatamente a parte alguma, a lugar algum.” (COELHO, 1985, p. 16) O espaço que se descreve é, então, duplamente irreal, já que não existe nem enquanto elemento geográfico, nem enquanto modelo de perfeição que é, não está em lugar nenhum. Este aspecto, o da não-concretude do espaço, é ressaltado pela eutopia (lugar da felicidade), termo que deriva de utopia.

Como estado-modelo, a ilha de *A Utopia* (2010) apresenta um governo pautado na felicidade comum, na

criação imaginária de uma sociedade cujo espaço de realização permitiria ao homem uma vida social marcada por valores de igualdade, justiça e bem estar comum. Todas as conquistas atingidas seriam usufruídas, igualmente, por todos os homens. (BASTAZIN, 2009, p. 2)

Lá, importa “procurar a felicidade sem violar as leis. A religião é trabalhar pelo bem geral. Calcar aos pés a felicidade de outrem, em busca da sua, é uma ação injusta”. (MORUS, 2010, p. 37) O aspecto do bem para todos como fundamento social, de alguma maneira, colabora para a utopia como sinônimo de algo impraticável. Além desta característica, se vê que, no modelo literário utópico, a descrição ocupa boa parte da narrativa, o qual apresenta também, como constituinte, a viagem que “ha sido durante largo tiempo la forma privilegiada del pensamiento utópico”. (TROUSSON, 1994, p. 24)

A confluência entre narração e descrição, no texto utópico, pode ser melhor explicada, se entendermos a viagem como uma modalidade cronotópica, em que há “uma concepção puramente espacial e estática da diversidade do mundo. O mundo apresenta-se como uma justaposição espacial de diferenças e contrastes (...)”. (BAKHTIN, 2000, p. 224) Estas diferenças e contrastes se referem à contraposição entre o ideal e o real que constitui uma outra visão acerca do mundo, a qual clama pelo ato de contar, pela narrativa. Por outro lado, todo cronotopo se institui a partir do olhar, em que reside “toda a complexidade do sentido e do conhecimento”. (BAKHTIN, 2000, p. 245) A tarefa de contar o visível é que requer a descrição para dar conta de pormenorizar um alhures. Sendo assim,

de um ponto de vista estrutural, o texto utópico caracteriza-se por um enredo e uma forma estereotipados. O enredo consiste numa viagem, que pode ser subdividida em viagem de ida, estada e viagem de regresso; a descrição do lugar utópico é privilegiada em relação ao relato das viagens de ida e de regresso, e a parte central do texto é ocupada pela descrição-exposição dos princípios sócio-políticos em que a sociedade utópica assenta (...). (Fortunati *apud* Vieira, 2009, p. 2)

Além de um pseudo-lugar, da viagem, da descrição e do interesse pela felicidade coletiva, Trousson (1995, pp. 35-50) elenca vários outros aspectos da literatura considerada utópica, os quais se encontram em Morus (2010):

a) o relato: em *A Utopia*, Morus se configura como um narrador-personagem o qual, depois de conhecer o português-viajante Rafael, se propõe a fazer um relato de tudo que ele contou. Por isso, Morus diz: “Todas essas coisas, repito-o, serão objeto de uma outra obra. Nesta, relatarei apenas o que Rafael nos contou dos costumes e instituições do povo utopiano”. (MORUS, 2010, p. 6)

b) insularismo: o espaço se define como uma ilha;

c) pouco ou nenhum apego ao dinheiro: é o que conserva a uniformidade social e evita toda sorte de males, até por que “onde todas as coisas se medirem pelo dinheiro, não se poderá jamais organizar nem a justiça nem a prosperidade social, a menos que denomineis justa a sociedade em que o que há de melhor é a partilha dos piores (...)”. (MORUS, 2010, p. 62)

d) regularidade: tudo é mantido na mais completa ordem. A fim de que a perfeição possa ser atingida e o controle mantido, há “una disposición geométrica, signo visible del control perfecto y total.” (TROUSSON, 1995, p. 45) Como está posto na ilha da Utopia, em que as cinquenta e quatro cidades que a compõe “são edificadas sobre o mesmo plano e possuem os mesmos estabelecimentos e edifícios públicos, modificados segundo as exigências locais. A menor distância entre essas cidades é de vinte e quatro milhas, a maior é de uma jornada a pé.” (MORUS, 2010, p. 230)

e) governo e leis que viabilizem a harmonia e a ordem; assim, por certo, as leis são poucas e claras, e “promulgadas, dizem os utopianos, com a única finalidade de que cada qual seja advertido de seus direitos e deveres.” (MORUS, 2010, p. 46)

Interessa, ainda, que o gênero utópico “no presenta la sociedad gobernada por la razón, la presenta gobernada por el hábito ritual, o por el comportamiento social prescrito, que es explicado racionalmente”. (FRYE, 1982, p. 57) Isto implica uma espécie de condicionamento que pode ser bom ou ruim conforme a direção que se coloca às pessoas; há um indício negativo neste aspecto que define a utopia como uma moeda de duas caras. É preciso acrescentar que “la voluntad de construir, en fase con la realidad existente, un mundo otro y e una historia alternativa” (TROUSSON, 1994, p. 24) é outro traço da literatura utópica. A não-resignação, produtora de opções para a realidade, determina uma série infinita de textos como limítrofes ou aparentados da literatura utópica; de modo que as fronteiras do gênero

se tornam móveis e difíceis de situar. É a não-resignação, vale dizer, finalmente, que induz ora a uma prospecção, ora a uma retrospecção de tempo e lugar.

A partir da independência, em Angola foi claro que

o colonialismo deixava uma sucessão de lacunas na história (...) e muitos escritores, falando de diferentes perspectivas, parecem assumir o papel de preencher com seu saber esse vazio que a consciência vinha desvelando. (CHAVES, 2000, p. 245)

Na tentativa de preencher os “vazios” criados pelo colonialismo, a escrita assumiu para si o papel de atar as pontas das diferenças e construir uma sociedade, e tornou-se, por isso mesmo, um espaço para a consolidação de utopias. Por “construir uma sociedade”, compreende-se redesenhar os caminhos históricos e os emblemas culturais angolanos e, conseqüentemente, reaver o passado como fundador de identidades: da poética, do homem e da pátria. Falar do passado implica resgatar uma época na qual não havia (nem nunca houve) necessidade de um colonizador e, assim, curar as ranhuras impingidas no ser africano.

No contexto angolano, a produção literária quis também resolver um dos impasses herdados do colonialismo: “o que é ser africano?” Encontrar respostas a esta questão significava estabelecer noções identitárias que se perderam no processo de aculturação. Convinha, do mesmo modo, tecer um ideário de nação. A literatura se assumiu didática, tencionava ensinar com todas as letras o ser e o lugar ideais.

Chaves (1999, p. 31) afirma que, em Angola, “o projeto literário procurou definir-se como um ato de suplência, chamando para si a missão de conferir unidade a um mundo cortado por fendas de todas as ordens”. Nesse sentido, à literatura coube o papel de formar uma nação a despeito e a partir das diferenças, e mais “vencer o colonizador para, afinal, legitimar o que era uma invenção sua: Angola.” (CHAVES 1999, p. 32) Na ânsia de sobrepujar o colonizador e sua influência, a produção literária se tornou um meio de resistência ao negar a validade do colonialismo, recuperar, a princípio, um passado anterior à dominação européia, e reconstruir, posteriormente, o conceito de nação.



Não é sem razão, portanto, que

o escritor angolano vem assumindo, entre as suas, a função de fazer e refazer a história de um território e seus povos que, despedaçados e rejuntados pela ordem colonial, têm no horizonte a unidade ainda interdita pelas circunstâncias do presente. Noutras palavras, num universo estabilizado sob o signo de permanente crise, *escrever*, sabemos todos nós, tem significado, de várias e diversas formas, escrever Angola. (CHAVES, 2003, p. 373)

Há de se considerar que a junção entre passado mítico e passado histórico constitui “um pressuposto básico para a construção do nacionalismo em Angola” (CHAVES, 1999, p. 59), portanto, importa dizer que, “profundamente marcada pela História, a literatura dos países africanos de língua portuguesa traz a dimensão do passado como umas de suas matrizes de significado.” (CHAVES, 2000, p. 245)

Além do estreito diálogo entre a ficção e os diferentes matizes do passado,

o projeto literário em Angola [no qual se situa as produções de Pepetela] tem no compromisso com a vida nacional um de seus eixos. Em seu conjunto, as obras vão deslindando a existência de fortes elos de ligação com a situação contextual da qual são testemunhos. (CHAVES, 1999, p. 54, grifo nosso)

O aspecto idealizante dos textos literários fez da escrita um espaço para a realização de utopias as quais serviram para erigir a sociedade angolana. Contudo, a utopia destes textos, em que está também *Parábola do Cágado Velho*, difere muito da considerada clássica, a de Morus (2010), haja vista que

as diversas comunidades étnicas, em geral, auto-representam contestando o imaginário sócio-político que construíram suas identidades excluídas do centro; o pensamento utópico é o seu veículo para imaginar sociedades alternativas possíveis com o objetivo de fazer uma crítica ao poder estabelecido, ao que existe no presente. Essas sociedades imaginadas são diferentes das utopias tradicionais projetadas em um “lugar bom” (do grego eu + topos) em lugar nenhum”, nowhere (do grego ou + topos). As narrativas das “minorias” excluídas não projetam, portanto, utopias “fechadas” como lugares onde existe a perfeição absoluta ou como metanarrativas totalizadoras de progresso. Elas constroem o que eu chamo de neoutopias ou metautopias, porque mostram processos de releituras da sociedade em ação frente às utopias que as impulsionam, sempre aberta às infinitas possibilidades do que não existe ainda. Essa reinvenção do possível do pensamento utópico busca efetivamente uma mudança social no futuro imediato, onde a pluralidade e as diferenças sejam a base da “nova” sociedade. (IZARRA, 2001, p. 237)

Nas metautopias ou neoutopias (IZARRA, 2001), tendo em vista a questão centro vs. periferia, é manifesto um contraponto entre opressor e oprimido em que reside mesmo uma não-resignação que impulsiona a uma reelaboração constante do agora e do advir em que alteridades sejam reconhecidas. *Parábola do Cágado Velho*, sabidamente situado numa cultura tida como periférica, apresenta índices que, talvez, o coloque na condição de meta (neo) utopia, à medida que analisa e inventa utopias.

Embora todos os fatos sejam narrados no pretérito, perfeito ou imperfeito, salvo o capítulo primeiro, pode-se dizer que o narrador traz a lume, por meio de metáforas, dois passados distantes entre si. Um, mais recente, é o da guerra civil, e o outro, longínquo, é o da tradição e valores intocáveis. Este último, simbolizado por figuras míticas: o cágado e Suku-Nzambi, e de um espaço tradicional: a montanha, remete a uma forma de utopia da nostalgia, por que traceja um tempo mais pacífico, anterior às guerras descritas por Pepetela, e, sobretudo, a um instante em que os referenciais eram claros e definidos, ao contrário dos novos tempos. O tempo da tradição revela um desejo de permanência ou segurança que a modernidade quer soçobrar. Não obstante, é em torno da modernidade, a qual tem como emblema a figura de Munazaki, que Ulume construía

uma estranha rede se tecia à volta dela e lhe chupava as forças, uma rede nascida das palavras dele mas que as ultrapassava. Ela queria fugir do pressentimento, mas era atraída pela voragem da aranha que tecia pacientemente à roda dela um sonho mais lindo que o de Calpe. (PEPETELA, 2005, p. 44)

Ulume, feito homem maduro, desejava uma garota cuja idade era a mesma que a de seus filhos – Munazaki. Ela desperta a sexualidade, quem sabe, adormecida de Ulume. Por ela, ele

sentiu a mesma sensação de quando se achara no meio duma batalha indesejada. Mal podia respirar, o coração atabalhado e um bicho nas tripas a segredar sustos. Só que desta vez havia um desejo quente a comandar. (PEPETELA, 2005, p. 39)

O desejo pelo novo, representado pelo sentimento de Ulume em relação a Munazaki, significa uma época caracterizada por costumes avessos à tradição, pois

“nesta estória não se seguiam os costumes, desde o princípio. Estava tudo a seguir o contrário, como o namorar uma rapariga, coisa que ele nunca fizera com a Muari”. (PEPETELA, 2005, p. 44) Embora o novo simbolize a queda de muitos aspectos da tradição, foi ele requerido para a constituição de um país que estava por nascer. Visto, quase sempre, como um valor em si mesmo, o novo aponta para o não conformismo e tem, deste modo, um tom utópico.

Muari, primeira esposa de Ulume, tem “os gestos seculares, calmos e seguros como é tudo que vem da tradição”. (PEPETELA, 2005, p. 47) A relação polígama de Muari-Ulume-Munazaki resume bem o casamento da tradição com a modernidade que definiu, até certo ponto, a angolanidade. Esta relação, contudo, é estéril, pois “Munazaki não engravidava. Era uma rapariga sã, Ulume ainda na força da idade, não havia razão.” (PEPETELA, 2005, p. 59) Quer dizer, a tradição e a modernidade como díspares não se amalgamam. Há uma tensão entre estes elementos, é por isso que “Ulume sentiu, Munazaki estava a ultrapassar todos os limites, tinha de ser corrigida.” (PEPETELA, 2005, p. 72) A crise era porque “o sonho dela e de todos os jovens era conhecer Calpe. A mudança tinha sido uma machadada muito forte nesse sonho. E haveria outras razões, próprias de rapariga.” (PEPETELA, 2005, p. 79) O desejo de ir para Calpe – a cidade dos sonhos – foi relegado, por Munazaki, em razão do amor de Ulume, até o momento em que ela “desapareceu. Foi assim. Ulume dormiu na cubata de Muari. De manhã, ao esfregar os dentes, não sentiu a presença da segunda mulher. Ele e a Muari procuraram na capoeira, não estava.” (PEPETELA, 2005, p. 84)

Com a fuga de Munazaki, Ulume é açoitado de novo pela falta a qual o atraiu para a garota que tinha “no próprio riso, na ansiedade da dança iminente, uma ponta de melancolia. Não pode mais separar Munazaki e a melancolia. Ela falava, ria com as outras, mas uma parte estava dentro dela própria, sempre.” (PEPETELA, 2005, p. 11) Antes de Munazaki, ele tinha “uma saudade imensa, saudade do que não acontecera.” (PEPETELA, 2005, p. 12) A nostalgia de Ulume está espelhada, num *mise en abyme*, em Munazaki, assim como a utopia que, para ele, é o amor da mulher-menina, e para ela, a cidade de Calpe. A melancolia, ícone da falta, carrega consigo uma semente de não-submissão, de desejo de mudança, que norteia as ações de Ulume e Munazaki.

A respeito da questão da falta, há uma repetição lexical que aponta para ela:

Os celeiros ficavam vazios, a *fome* vinha. (...) E a *fome*, sempre à espreita, voltava. (...) Mas não há paz. A *fome* sempre persiste, pois a abundância que a terra produz só chega para pagar os impostos, nunca para saciar a nossa fome. (...) E a *fome* sempre presente. (...) (Pepetela, 2005, pp. 13-14, grifos nossos)

A fome, conforme *Parábola do Cágado Velho*, resulta da guerra, mas bem pode ser, como remonta ao que não se tem, por um viés metafórico, a razão para mudanças e, sendo assim, a alavanca para utopias.

Um elemento, em *Parábola do Cágado Velho*, mesmo que bem frouxamente, apresenta certa afinidade com o modelo utópico de Morus: a viagem, que, num momento, é apenas de ida e, noutro, há o relato de uma estada e de um regresso. Ulume e suas duas mulheres empreendem uma travessia em que

sofreram, sobretudo a Muari, mas chegaram ao Vale da Paz antes do por do Sol (*sic*). Quando subiram a última ladeira e de repente a toalha verde se estendeu a seus pés, a Muari lançou exclamações de encantamento. Uma parte do vale já se encontrava na sombra, enquanto a outra ainda era iluminada pelo Sol (*sic*). E este contraste fazia realçar a pujança do verde saído dos caniços da borda do rio e das palmeiras que brotavam por todo lado. As encostas do vale estavam cobertas de florestas, as quais significavam, quase à porta das cubatas, caça, lenha, remédios, além de frutos e tubérculos comestíveis. (PEPETELA, 2005, p. 76)

O narrador de *Parábola do Cágado Velho* apresenta um quadro bastante descritivo, uma pintura do Vale da Paz. A razão por que Ulume e sua família se deslocaram para lá foi a insegurança trazida pela guerra. É interessante que a guerra e seus horrores não fenecem a utopia da paz projetada, agora não num tempo, mas num lugar, um Éden perdido nas montanhas. Ulume por que não se conforma com a guerra se move em busca de um outro espaço. Tão logo todos eles se acomodam neste novo ambiente, Munazaki escapa para Calpe e empreende, sozinha, uma viagem da qual retorna só muito tempo depois.

Sobre a viagem, se lê que representa

el abandono de viejos valores, seguido del descubrimiento y de la adquisicion de valores nuevos. Aventura heróica e itinerário espiritual, permite al viajero crear um punto de vista exterior que encarnará los valores

que serán puestos en discusión y es presencia, en fin, la crea la posibilidad del descubrimiento y el diálogo. ( TROUSSON, 1994, p. 26)

O tropo da viagem implica, então, o repúdio e a aceitação de conceitos, base para reflexões: “também tenho culpa, porque persegui um sonho irreal. Quem não o fez? Quem pode, pois, culpar o outro?” (PEPETELA, 2005, p. 124)

Mas, se a modernidade implica má sorte, permanecem a tradição e todas as suas representações, que ora apontam um lugar, ora um tempo perfeitos. Devido aos “incumprimentos da tradição é que se passavam coisas tão más naquela terra”. (PEPETELA, 2005, p. 122) Então importa voltar sempre a ela, o que é também uma maneira de negar a pseudo-identidade infligida pelo europeu ao africano. Para erigir uma alteridade verdadeiramente africana é que Pepetela escreve sobre a união de duas concepções desiguais, em que estão calcadas a Angola e a África atuais. O conceito de identidade idealizado pelo autor, contudo, é passível de reflexão, de questionamentos, uma vez que apresenta lacunas a serem preenchidas. Seja como for, o único lugar em que a tradição e a modernidade podem formar um todo é no espaço da escrita. É ele que constitui um não-lugar, comum aos textos utópicos, e onde se tece um ideal sócio-identitário. É, por certo, neste espaço que a utopia, em todas as suas dimensões, encontra, de contínuo, um meio de realização.

## **2.2 Distopia e anti-utopia em presença na sátira do romance**

A utopia, em *Parábola do Cágado Velho*, quer consumir um ser e um estar autenticamente africanos e opera, principalmente, por meio da elaboração metafórica do espaço-tempo da tradição. Entretanto, no outro verso da utopia, existem aspectos distópicos que valem ser mencionados. A distopia

é a palavra que, de maneira pejorativa, vem distorcer o significado de utopias positivas. É o contraste com as ideias de “Utopia” de Platão e More. A liberdade e a justiça, almejadas pela utopia, transformam-se em exploração e supressão dos direitos humanos nas distopias. (FERREIRA, 2001, p. 35)

A distopia, enquanto reverso da liberdade e da justiça, tem, em *Admirável mundo novo* (2009), uma referência em que o condicionamento é a antítese do livre-arbítrio e também “*um dos principais instrumentos de estabilidade social. Homens e mulheres padronizados, em grupos uniformes.*” (HUXLEY, 2009, p. 32, grifos do autor) Por isso, todos são gerados, *in vitro*, num

edifício cinzento e acachapado, de trinta e quatro andares apenas. Acima da entrada principal, as palavras CENTRO DE INCUBAÇÃO E CONDICIONAMENTO DE LONDRES CENTRAL e, num escudo, o lema do estado Mundial: COMUNIDADE, IDENTIDADE, ESTABILIDADE. (HUXLEY, 2009, p. 27, grifos do autor)

No mundo nem tão esplêndido de Huxley (2009), as pessoas, concebidas e geradas num laboratório, quase em escala industrial, são programadas, desde o nascimento, a cumprir a vontade de um estado totalitário. Aliás, este modo de concepção humana é que garante o aniquilamento de qualquer alteridade, entendido também como uniformidade social, e o controle estatal. Frye (1982) denomina a obra de Huxley (2009) como um modelo de sátira utópica, ou seja, um

producto de la sociedad tecnológica moderna, de su creciente sensación de que el mundo entero está destinado al mismo sino social, sin que haya como ocultar, y de su creciente constatación de que la tecnología se orienta al control, no sólo de la naturaleza, sino también de las operaciones de la mente. (FRYE, 1982, p. 59)

A sátira utópica, destarte, é fruto do século XX e de seu arcabouço tecnocientífico, mas não há nada de elogiável nisto, já que a evolução do conhecimento é que atua no controle de tudo e da mente. Trousson (1994), ao invés de distopia ou sátira utópica, usa a terminologia utopia negativa para assinalar um

mundo al revés, cuyas características han constituido, aqui mismo, el objeto de un colóquio precedente. Si este puede, por la via del burlesco o de la exageración, servir a la crítica de la realidad, su inverosimilitud reconocida lo separa de una utopia sometida a imperativos de credibilidad y de verosimilitud y, en consecuencia, a una forma de realismo narrativo. (TROUSSON, 1994, p. 24)

A utopia negativa, distopia ou sátira utópica descreve um universo desfavorável, em que ridículo e o exagero obram crítica do real e distinção em

relação ao padrão utópico. A explicação mais precisa sobre a distopia, entretanto, está em Fortunati (1994) que diz que

para comprender correctamente la génesis y el desarrollo de las formas literarias de la antiutopia, creo que deben tenerse en cuenta tres elementos: 1. La tradición del topos del mundo al revés. 2. La utopía como género literario. 3. la interdependencia entre las técnicas literarias de la inversión y los descubrimientos científicos en el campo de la óptica y de la catóptrica. (FORTUNATI, 1994, p. 33)

Fortunati (1994) reúne num único feixe distopia, antiutopia, contrautopia e utopia negativa, porém não menciona sátira utópica; a partir de seus estudos, é possível delimitar aspectos de um gênero aparentado do utópico. Esta pesquisadora propõe que uma característica do texto distópico é a descrição do mundo ao revés que ou “se vuelca al mundo para subrayar su absurdidad, provocando así efectos cómicos y divertidos”, ou “la inversión posee fines morales y didácticos y sirve para amonestar a los hombres por su locura o sus absurdos.” (FORTUNATI, 1994, p. 33-34) O mundo posto de pernas para o ar, um dos aspectos do gênero distópico, passa, então, por duas vias: a didático-moralizante e a cômica.

O aspecto da comicidade faz pensar num episódio de *Parábola do Cágado Velho*, em que se descreve um soba, a princípio bom, mas que embrutece, depois, quando se une nos negócios com os brancos e vende seus congêneres. Notadamente, há um contraponto entre o soba e os demais homens da aldeia, porque, enquanto, o primeiro, devido à aliança com europeus, oprime, os outros, exatamente por terem se mantido incólumes à influência alheia, querem mesmo é a justiça. O soba, então, feito mal, torna-se um ditador e lança, a todo instante, seus oponentes, reais e imaginários, no bruco, um grande buraco. Como oposição indireta, denominam o déspota de soba-cazumbi, pois

só um cazumbi ri sem que as bochechas estremeçam. E só um cazumbi empedernido se alimenta da vida de outros homens. Segredavam o nome a medo, acompanhado de palmas de certo rítimo (*sic*) e exclamações veladas, mistura de pavor e gozo, se é possível tal combinação. (PEPETELA, 2005, p. 20)

Acontece que o soba-cazumbi fica ciente de sua alcunha e instaura o terror em seu meio, também proíbe as palmas e esfacela a tradição de cumprimentar por meio delas. Mas, os jovens, como são abusados, se juntam, à noite, para sibilar

“soba-cazumbi, cazumbi, cazumbi, zumbi, zumbi, zumbidos que enchiam a escuridão de estremecimentos.” (PEPETELA, 2005, p. 20) A atitude deles fez o soba definhar de desespero e os homens “mais apavorados se apertavam contra as esteiras, julgando que os zumbidos eram avisos de males maiores, provocados por espíritos injustiçados.” (PEPETELA, 2005, p. 21) As pessoas atribuem aos espíritos dos homens jogados no bruco o zumbido que se ouvia a cada noite. Para elas, a vingança dos espíritos era terrificar “o soba chamando-lhe o nome que mais se ajustaria a eles próprios.” (PEPETELA, 2005, p. 21)

O cômico, de matizes bastante trágicas, é quando

uma noite o Yelali, deitado no mato com mulher casada cujo marido viajara, não escapou a tempo quando os zumbidos começaram. Deixou fugir a mulher, treinada em esconder adultérios. Yelali ficou, ou petrificado de medo, ou mordido por curiosidade fatal, procurando talvez interpretar os ruídos, na densa escuridão, perto do ombala real. Ainda o pênis (*sic*) estava teso, por amor inacabado, quando foi rodeado pelos guardas. Levaram logo o infeliz à presença do soba-cazumbi. Talvez foi o medo desconcomunal, mas o falo de Yelali não se encolheu para dentro da tanga, o que mais irritou o soba. É este o feiticeiro e ainda fica teso em desafio? Para o Bruco. O pobre Yelali foi atirado, mas antes lhe cortaram a ponta do pênis. (PEPETELA, 2005, p. 21)

Esta última passagem desvirtua a seriedade do relato sobre o soba opressor. São risíveis as condições em que Yelali desce para o bruco. Mas é exatamente o riso que faz reverberar a história do soba e de sua opressão como um aviso de que tudo isto pode se repetir. E se repete mesmo, pois, derrotado o soba, vêm outros opressores, brancos e negros, e eclode a guerra civil. Com a guerra, se quer a paz, por causa dela

gente e mais gente passava pelo Vale da Paz. Quando conheciam o nome perguntavam logo, as pessoas insistiam, então não foi aqui que encontraram a pomba branca, não é por isso que este vale se chama assim? Os passantes ficavam desiludidos com a resposta, pois os camponeses do vale não encontraram nem viram encontrar a dita pomba, só coelhos e gazelas e onças, mas esses bichos eram comuns, não tinham a força mágica duma pomba branca. (PEPETELA, 2005, p. 100)

A pomba branca como um símbolo cristão deriva das heranças culturais deixadas pela colonização, as quais contribuem para assinalar a perda de referências, em razão do que, tristemente, não se sabe quem é o opositor:



Enquanto estiverem na aldeia, ninguém podia sair do kimbo, havia o perigo de chamarem o inimigo. Mas quem era o inimigo? (PEPETELA, 2005, p. 30)  
(...)

Explicou ainda que os soldados levaram os animais como castigo porque tínhamos ajudado o inimigo. Mas afinal quem é o inimigo? (PEPETELA, 2005, p. 36)  
(...)

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

Da guerra decorre o esfacelamento dos valores, motivo por que é imperativo voltar à tradição, e também o silêncio que toma forma através da união cômica de Mário Gago com uma mulher muda. Este rapaz, “quando jovem, tinha ficado muito marcado com as raparigas que interrompiam constantemente alguma frase que laboriosamente construía”. (PEPETELA, 2005, p. 103) Como fora ridicularizado, ele “jurou que haveria de procurar alguém que tivesse ainda maior dificuldade que ele para falar”. (PEPETELA, 2005, p. 48) Na época da guerra, quando toda a aldeia se desagregou, Mário Gago e a esposa juntaram-se a Ulume e a Muari. Numa noite, apesar da dificuldade e depois de certo esforço, Mário Gago contou

as suas aventuras como trabalhador no norte. Tinha sido pouco depois de casar, quando havia ainda os brancos e trabalhadores contratados.

– Andei dois anos no norte daqui, numa terra perto de Luanda, terra sem árvores, só com arbustos que dão algodão. Era contratado no algodão. Terra seca, seca. Terra tão desgraçada, tão sem árvores, que os espíritos até em mamoeiros habitam. Tinha um vizinho, muito meu amigo. Mas uma noite o vizinho veio com catana para me matar. Escapei. Um kimbanda explicou, era um espírito que habitava um mamoeiro e que, desesperado por viver tão perto do chão, tão perto das pessoas, descia do mamoeiro e vinha perturbar o vizinho. Por isso ele quis me matar. Cortei o mamoeiro do quintal do vizinho e os do meu quintal. O espírito fugiu para outro lugar e o vizinho ficou sossegado, nunca mais tentou me atacar. Terra desgraçada essa. Vim embora logo que acabou o contrato. (PEPETELA, 2005, p. 103)

A narrativa de Mário Gago e a descrição que ele faz da terra é uma antevisão do que se tornou Angola, um lugar de tantas desgraças que até os espíritos não têm mais referenciais. É a única vez que a voz de Mário Gago, num desabafo, irrompe a quietude; depois disso, permaneceu silenciado. O silêncio ou a confidência de Mário Gago, por outro lado, infundem em Ulume interrogações que “ninguém ia responder,

o Mário pela sua limitação que o impedia de grandes explicações ou discussões, a mulher muda por estado natural, e a Muari porque há muito tempo deixara de procurar um sentido para o sofrimento”. (PEPETELA, 2005, p. 104) É a partir daí que o cômico, enquanto recurso distópico, torna claros aspectos de um universo à revelia, que, neste caso, se fundamenta na falta de sentido e nos efeitos da guerra, por meio da qual “começaram então as confusões. Todos nela falavam, contavam pormenores, vaticínios eram feitos. E ninguém compreendia nada do que se passava”. (PEPETELA, 2005, p. 28)

### 2.3 Paralelos entre os segmentos: a parábola poética e o social

A parábola poética pode ser entendida como um tipo de alegoria que diz a para significar *b*. Lausberg, ao retomar vários estudos sobre a alegoria, diz que “a alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento”. (LAUSBERG *apud* HANSEN, 1986, p. 1) Na Idade Média, este procedimento foi denominado de “alegoria dos poetas”: expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações.” (HANSEN, 1986, p. 1) Há outro tipo de alegoria que complementa a *alegoria dos poetas* que é a *alegoria dos teólogos* a qual “não é um modo de expressão retórico-poética, mas de interpretação religiosa de textos sagrados”. (HANSEN, 1986, p. 1) Considerando, então, a alegoria dos poetas e a dos teólogos,

não se pode falar simplesmente de a alegoria, porque há *duas*: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica. Elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como expressão, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar; como interpretação, a alegoria dos teólogos é um modo de entender. (HANSEN, 1986, p. 1, grifos do autor)

Conforme o pensamento de Hansen (1986), para entender um texto considerado alegórico, há dois caminhos: um que passa pelo exame dos procedimentos que geram o sentido figurado, neste caso importa a composição linguística, e outro para o qual interessa a significação. Este último, como opera no

nível do sentido, depende, em certa medida, da recepção do leitor. Quer dizer, os recursos que operam a alegoria criam interstícios os quais cabem ao leitor preencher. Esta percepção remete a Iser (1979, p. 83), segundo o qual a palavra é sempre incompleta porque há espaços vazios entre leitor e texto, que são preenchidos, pela interação de um e outro, no ato da leitura.

A parábola ou alegoria como recurso poético, em *Parábola do Cágado Velho*, se constrói pelas muitas metáforas de tempo e de lugar. Entre elas, Suku-Nzambi, o cágado velho e a montanha, conforme já dissemos, são metáforas da tradição porque reportam a um tempo e a um espaço primordiais. E Munazaki, pela sua juventude e idéias contrárias à tradição, metaforiza a modernidade.

O eixo narrativo de *Parábola do Cágado Velho* gira em torno de dois fatos: o primeiro é o amor malogrado de Ulume por Munazaki e o segundo é a rivalidade entre os irmãos Luzolo e Kanda, filhos de Ulume. A inimizade entre os irmãos surge quando

os mais velhos já não controlavam os pensamentos e os sonhos dos jovens. Alguma coisa podia sair dali, daquelas cabeças desmioladas? Alguns tinham andado na escola dos brancos, mas que soubesse não era o estudo que lhes dava juízo. Decidiu [Ulume] falar com o filho mais velho. Foi à noite quando estavam sentados à volta da fogueira, depois do pirão. Fez a pergunta.

– Não é nada, pai, são as nossas conversas.

– Mas conversar sobre quê? – perguntou a Muari.

– Só conversar, mãe.

– E donde vêm esses que nos visitam? De Calpe?

– De Calpe e de outros sítios.

O filho mais velho [Luzolo] sorria, encolhia os ombros, calmo e reservado, não ia falar mais. Luzolo era como o pai, pouco expansivo.

– Devem ser conversas muito importantes, se vêm de tão longe a partir carros só para falarem com vocês – insistiu Ulume.

O filho mais velho voltou a sorrir aquele sorriso calmo dele, voltou a encolher os ombros. O segundo filho [Kanda] era muito diferente, mais magro, impaciente, sempre pronto para lutar. Esperou que o irmão falasse, olhando-o intensamente. Ao fim do longo silêncio, se mexeu, levantou, proferiu com raiva mal dissimulada:

– Conversas sobre política, pai.

– Cala a boca – ordenou o irmão mais velho.

– É isso, pai – continuou Kanda, o mais novo. – Comigo não falam, pois são aldrabões.

– Há outro que vêm falar contigo e teus amigos – replicou Luzolo. – Porquê que estás a esconder? Esses não são aldrabões?

A Muari acabou com a tensão, mandando toda a gente dormir. Só Ulume não pegou no sono. Se antes estava preocupado, agora se aproximava da aflição, não só porque os filhos falavam de coisas que ele desconhecia por completo, mas por se enfrentarem nitidamente. E com raiva inequívoca. (PEPETELA, 2005, p. 17-18, grifos nossos)

Depois desta discussão, a raiva entre os irmãos Luzolo e Kanda só faz aumentar até que ambos partem para liderar, cada um, lados opostos de uma guerra. A animosidade entre estes irmãos se constitui como um símbolo do antagonismo entre os partidos angolanos UNITA e MPLA, cujas siglas significam, respectivamente, União Nacional para a Independência Total de Angola e Movimento Popular para a Libertação de Angola. Estes partidos formaram uma coligação para lutar em favor da independência de Angola, mas, por que competiam entre si, a união fracassou e converteu-se em mais de vinte anos de conflitos bélicos, que terminaram apenas em 2002, com a morte do líder da UNITA.

Sabe-se que Angola, como uma nação recém-independente das amarras coloniais, se fundamentou em torno de disparidades de todas as ordens: etnolinguísticas, sócio-econômicas, religiosas e políticas, as quais consolidaram dissensões que se alargam até hoje. A reiteração do molde colonial de dominação e opressão no período pós-colonial aniquilou a possibilidade de criar um governo que superasse o padrão europeu. A utopia, enquanto aspecto histórico, teve “como adversário os próprios homens que investiam em sua construção” (CHAVES, 1999, p. 229), porque

depois da independência, [fizeram] o povo voltar à caverna. E [multiplicam] os erros. Se [convertem] num partido étnico e [organizam] uma ditadura étnica. Assistimos não a uma ditadura burguesa, mas a uma ditadura tribal.” (FANON, 2005, p. 151, grifos nossos)  
E o que seria a apoteose da independência torna-se a maldição da independência.” (FANON, 2005, p. 77, grifos nossos)

A utilização da alegoria ou parábola por Pepetela não é gratuita, pois o leitor, na tentativa de preencher os vazios deixados por um constituinte alegórico, a metáfora, lança mão de reminiscências e de reflexões para entender o que se leu. Neste processo, se apreende um preceito moral, o qual Secco (2009) diz ser “uma reflexão acerca da necessidade de, no presente, haver uma reinvenção do tempo”. (SECCO, 2009, p. 158) Para tanto, o discurso ficcional “funciona como uma espécie de antena parabólica capaz de captar imagens de tempos e espaços diversos, fazendo com que o outrora e o presente dialoguem, numa releitura crítica, fundadora de uma nova historicidade”. (SECCO, 2009, p. 160)

Partindo da análise de Secco (2009), diríamos que o exame dos tempos, em *Parábola do Cágado Velho*, é uma acareação das (dis) utopias que perfizeram

Angola de onde emergem mesmo ensinamentos, mas o principal é sobre a história angolana. Aliás, num tempo pós tudo, pós-guerra, pós-colonial, catar os cacos da história é um modo de fincar algum valor. Talvez, neste aspecto, resida o carácter didático-moralizante de *Parábola do Cágado Velho*.

### Capítulo III

#### Pepetela e os símbolos míticos em tradução (dis) utópica

*“Também tenho culpa, porque persegui um sonho irreal. Quem não o fez? Quem pode, pois, culpar só o outro?”*

(Pepetela, 2005, p.124 )

### 3.1 Aspectos distópicos na narrativa do Cágado Velho

A utopia e a distopia estão relacionadas de tal maneira que “las obras antiutópicas se configuran como cruzamiento de superficies textuales, puesto que instauran un diálogo continuo con las obras utópicas que las han precedido, a través de un interesante antagonismo paródico”. (FORTUNATI, 1994, p. 34) As obras distópicas, ao por em xeque os padrões sociais como os descritos por Morus (2010), por exemplo, se vinculam, num paradoxo, à utopia. Isso por que, mesmo apresentando um “mundo no considerado por la utopía: el mundo de los excrementos, los instintos, la locura, la ausencia de lógica” (FORTUNATI, 1994, p. 37), a distopia tem como referência o modelo utópico e é ele o ponto de partida. A distopia, então, não pode se desvincular do utópico e constitui, por causa disto, o reverso dele. Tendo em vista esse pressuposto, o que existe é um gênero único, o utópico, que tem duas vertentes: uma positiva e outra negativa.

O gênero utópico, quando surgiu, na Renascença, por certo, se opunha ao modelo real de estado inglês e, devido a isto, havia um espaço abissal entre o que se idealizava, pela via literária, e a realidade histórica. Mas, com o tempo, a utopia pendeu para o negativismo ao incorporar, nas malhas do texto, matizes históricas, uma vez que “a distopia busca colocar-se em continuidade com o processo histórico, ampliando e formalizando as tendências negativas operantes no presente que, se não forem obstruídas, podem conduzir, quase fatalmente, às sociedades perversas (a própria distopia)”. (BERRIEL, 2011, p. 1) Esta imbricação entre os processos históricos e o ficcional arruinou o padrão utópico original. Mas, ao que tudo indica, a utopia carregou, desde o começo, um germe distópico, posto que

en el curso de los siglos, la antiutopía siempre corrió detrás de la utopía operando así un proceso de desmantelamiento sistemático, tanto en nivel temático como en el formal. La antiutopía, en efecto, desde sus comienzos instauró una dialéctica con las formas y los contenidos de la utopía. Es como si hubiera existido dentro de la utopía una carcoma que, poco a poco, habría de acabar con ella misma. Esta carcoma opera en el nivel de la intertextualidad paródica: la antiutopía en su generalidad, en efecto, podría leerse como una cita continua que remonta a su arquetipo, vale decir la Utopía de Moro. (FORTUNATI, 1994, p. 38)

Na dialética entre o perfeito e o imperfeito, por meio da qual se dá a distopia, a tendência negativa acabou por sobrepujar, mas isto não denota o fim da utopia. Como, na contemporaneidade, as linhas que divisam um tipo de texto de outro são fluidas, o utópico está no distópico e vice-versa. Esta reciprocidade entre a utopia e a distopia parece posta, em *Parábola do Cágado Velho*, na composição da personagem Munazaki e da cidade de Calpe. Munazaki, de começo, é o sonho de Ulume, mas, depois, foge para Calpe e retorna como

um esqueleto desgrenhado e andrajoso, um cazumbi sem dúvida. A Muari estava velha e muito já tinha visto, por isso não deu um grito histórico que muito homem e mulher dariam ao serem confrontados com um espírito descarnado como aquele. (PEPETELA, 2005, p. 117)

A fuga de Munazaki “era uma vergonha, uma humilhação, mas não dava para esconder”. (PEPETELA, 2005, p. 85) Este ocorrido esfacela uma ilusão de Ulume e dá à modernidade, representada por Munazaki, um caráter distópico. Ela fugiu para os braços de uma utopia, a Calpe, que era sua esperança de

coisas novas e atraentes que conhecera de ouvir contar ou numa página rasgada de jornal, mas que em breve lhe pareceram banais, jogada de um lado para o outro, sem descobrir gente que com ela [Munazaki] se preocupasse, até se juntar com um homem que percorreu cidades à procura de emprego e a fugir da guerra que andava sempre no seu rasto, até ter um filho que morreu de fome, embora lhe tenham dito ser de doença e era verdade, só que doença da fome, e ter mudado de cidade e de homem, pois o anterior desaparecera numa noite de dúvidas e medo, tendo ela aceitado este novo apesar de bêbado porque não tinha onde ficar, o que a levou a aguentar calada muito murro e pontapé e mais uma vez a barriga a crescer, facto que levou o homem a expulsá-la pois não tenho dinheiro para alimentar duas bocas e foi por este menino que se entregou a outros homens a troco de dinheiro e comida, nunca mais de um tecto que se lhe parecia interdito naquela terra, até ter decidido a pôr de novo pé nas estradas do mundo, percorrendo do mar às montanhas, largas avenidas e caminhos no mato, sempre procurando a Calpe dos seus sonhos, uma outra que correspondesse ao imaginado, a tal Calpe que fora construída na areia do deserto, tendo num desses caminhos perdido o filho de oito anos, quando o camião em que iam caiu numa emboscada (...). (PEPETELA, 2005, p. 119, grifo nosso)

Munazaki, a partir daí, encarna o pesadelo, assim como a Calpe, “a cidade de sonho, mas que afinal não era nada” (PEPETELA, 2005, p. 118) Mas não é só aí que reside a distopia, ela está também no fato de que na descrição dos “mundos al revés existe uma metáfora visual implícita ou explícita. Estas sugiere la idéia de mirar



al mundo a través de um instrumento óptico que integre y potencie el ojo “natural”, develando así una serie de mundos y perspectivas impensadas”. (FORTUNATI, 1994, p. 35) Em *Parábola do Cágado Velho*, não é um “telescópio, el microscópio o el espejo deformante” (FORTUNATI, 1994, p. 35) que opera a distopia, mas o olhar de um narrador que bem lembra o performático, tratado por Moreira (2001) em seus estudos sobre a produção literária moçambicana.

Esta pesquisadora designa o narrador performático como oriundo de uma narrativa em que se entrelaçam a voz, entendida como um aspecto da oralidade e, portanto, da tradição, a letra e o gesto, o qual materializa a oralidade em texto escrito. A performance, característica do narrador do qual estamos tratando, se dá por meio de “um processo de substituição ao ato de contar estórias das sociedades tradicionais e, simultaneamente, como ato de inscrição, no texto escrito, de um certo jeito de contar que remete a um registro de oralidade”. (MOREIRA, 2001, p. 251) Quer dizer, o narrador performático se aproxima muito do contador de estórias e, por isso mesmo, faz uso, na escrita, de artifícios – gestos – que são comuns à oralidade. Vale dizer que, até pouco tempo, no contexto africano, a voz se sobrepunha à escrita. Então, não é sem razão que, ainda, aspectos da oralidade compõem as produções escritas.

Em presença do narrador performático,

outras vozes se integram à do narrador pela reelaboração que ele opera na palavra, emprestando-lhe uma dicção particular que implica não somente o aspecto lingüístico da verbalização oral, mas também a recorrência a expressões figuradas de forte efeito imagético, a repetições de caráter enfático que acentuam e intensificam determinados efeitos semânticos, a modulações tonais diferenciadas. (MOREIRA, 2001, p. 251)

Em *Parábola do Cágado Velho*, a voz de Ulume e a do narrador se interpõem, de contínuo, por meio do discurso indireto livre, como se vê no trecho a seguir:

Vinha [para Ulume] a angústia da espera e tudo parava. O seu filho Luzolo não ia casar no kimbo por preferir Calpe? Muita gente estranha aparecia, falava com os jovens, depois desaparecia. Que queriam eles? Da única vez que lhes ouviu a voz, foi quando lhe gritaram empurra aí, o carro ficou enterrado na lama. Não pediram nem por favor, deram ordem, malcriados da cidade. Tinha que ter uma conversa com a Muari ou mesmo com o filho mais velho. Esses homens de fora também falavam com ele [Luzolo] de outros assuntos, não para empurrar o carro? Diziam segredos que escondiam dos mais velhos ou eram só conversas sobre raparigas? (PEPETELA, 2005, p. 17, grifos nossos)

Ou, noutro exemplo, no excerto:

Nunca os seus lábios [os de Ulume] proferiram qualquer blasfémia (*sic*) contra os antepassados, ou contra o espírito que agitava o vento. Como podia então desprezar ou mesmo só ignorar o sinal evidente que a granada lhe deu? A sua decisão de ter Munazaki era irrevogável, ele sabia, e nós a partir de agora como vamos esquecer? (PEPETELA, 2005, p. 12)

A incidência do discurso indireto livre deixa evidente a perspectiva de Ulume o qual representa “os sofrimentos e a resistência dos povos do campo”. (SECCO, 2009, p. 161) As interrogações divisam os pensamentos da personagem da fala do narrador e, ao mesmo tempo, caracterizam uma dicção diferente no modo narrativo, através da qual se dá uma gestualidade. O gesto “transforma a narrativa em performance, materializando, em letra escrita, a performance oral dos contadores de histórias”. (MOREIRA, 2001, p. 254)

Interrogar é encenar a voz alheia, é marcar certo posicionamento, tal como, certamente, o faria, ao deslocar-se de um lado para o outro, num palco ou outro espaço qualquer, um contador de estórias. As inquirições são, ainda, uma maneira de fazer com que o leitor ou espectador seja enredado pelo que se conta: “As conversas escondidas dos jovens de agora têm alguma relação com os tempos do terror passado?” (PEPETELA, 2005, p. 23) Assim, o leitor

se torna integrante da ação narrativa. Para isso o narrador recorre a expressões vocais que aparecem na enunciação por via da força expressiva das inflexões de voz, da interpelação, das interrogações, exclamações, de expressões vocativas, dentre outros, recursos por meio dos quais o narrador se dirige diretamente ao leitor-ouvinte, convidando-o a participar da contação que realiza. (MOREIRA, 2001, p. 253)

Em *Parábola do Cágado Velho*, na construção sintática, sobejam as orações coordenadas, em detrimento das subordinadas substantivas ou adverbiais. Os períodos coordenativos contribuem para a gestualidade do narrador performático, porque imprimem uma fluência própria da oralidade. Há, nesta obra também, cenas que se repetem como a do estouro da granada, da guerra civil, de Calpe, do contato com o cágado velho, entre outras. As repetições, os períodos compostos por coordenação, as assonâncias, as aliterações e as onomatopéias são modos,

conforme Moreira (2001, p. 255), pelos quais se dá a gestualidade do narrador performático.

Por fim, resta dizer que uma das implicações do narrador performático “é a ruptura com a normatização dos gêneros, gerando textos híbridos. O hibridismo é responsável por um certo movimento regular que caracteriza a narração”. (MOREIRA, 2001, p. 254) Esta ruptura é que faz com que *Parábola do Cágado Velho* transite entre a utopia e a distopia, indistintamente. Da visão da história, a qual, nós, leitores/espectadores, temos acesso pelo olhar do narrador performático, se notam os desdobramentos da guerra civil:

O pior aconteceu quando um civil saltou com uma mina num dos carros que passavam pelos morros. Um grupo de soldados acusou o outro de ter posto a mina. Não se entenderam nas culpas. Os tiros voltaram. Um destacamento, que afinal tinha montado quartel camuflado a sul do Vale [da Paz], avançou e se estabeleceu no kimbo do Olongo. O outro grupo, que tinha uma base escondida mais para norte, desceu as encostas e tomou o kimbo novo. E começaram a disparar uns contra os outros, primeiro com espingardas, depois com morteiros e canhões. O combate durou o dia inteiro. Os habitantes se enrodilharam atrás dos rochedos, ou se meteram no rio, tentando chegar ao outro lado. (PEPETELA, 2005, pp. 100-101)

Parece mesmo que é a falta de entendimento entre os congêneres o estopim para o confronto armado, não importa a que custo. Este aspecto da história inscrito em *Parábola do Cágado Velho* se opõe ao que cantou, certa vez, Antônio Agostinho Neto (2011), nos versos do poema *Adeus à hora da largada*:

Minha Mãe  
 (todas as mães 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  
 Sou eu minha Mãe  
 a esperança somos nós  
 os teus filhos  
 partidos para uma fé que alimenta a vida

Hoje  
 somos as crianças nuas das sanzalas (*sic*) do mato  
 os garotos sem escola a jogar a bola de trapos  
 nos areais ao meio-dia  
 somos nós mesmos  
 os contratados a queimar vidas nos cafezais  
 os homens negros ignorantes

que devem respeitar o homem branco  
 e temer o rico  
 somos os teus filhos  
 dos bairros de pretos  
 além aonde não chega a luz elétrica  
 os homens bêbedos a cair  
 abandonados ao ritmo dum batuque de morte  
 teus filhos  
 com fome  
 com sede  
 com vergonha de te chamarmos Mãe  
 com medo de atravessar as ruas  
 com medo dos homens  
 nós mesmos

Amanhã  
 entoaremos hinos à liberdade  
 quando comemorarmos  
 a data da abolição desta escravatura  
 Nós vamos em busca de luz  
 os teus filhos Mãe  
 (todas as mães negras  
 cujos filhos partiram)  
 Vão em busca de vida.  
 (NETO, 2011)

O poeta angolano, apesar de apontar a situação degradante do homem negro devido à opressão colonialista, prenuncia um tempo em que as cadeias do jugo seriam quebradas. Mas isso, como já dissemos, não ocorreu. Assim que o opressor branco debandou para a Europa, o africano mesmo tomou seu lugar. Na encenação da guerra, bem como no esfacelamento de Munazaki e da cidade de Calpe jaz a distopia. À medida que a voz e a letra formam o texto de *Parábola do Cágado Velho*, o tempo e a própria narrativa são reinventados, também o africano e a história angolana. A história se reinventa por meio da ficção e vice-versa. Uma vez que elementos da oralidade são transpostos, pelo narrador performático, para a produção escrita, é garantida a sobrevivência de uma memória cultural (MOREIRA, 2003, p. 363), mesmo na modernidade, a qual se atrela também a distopia.

### 3.2 A ironia construindo a realidade histórica angolana

*“A ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas.”*  
(MUECKE, 1995)

Em *Parábola do Cágado Velho*, um meio de também enredar o leitor/espectador é a ironia, que pode ser definida, numa primeira instância, como uma

“inversão semântica” cuja compreensão exige que se atravesse o conteúdo explícito (ou patente ou literal ou, ainda, conotativo) do texto para alcançar seu conteúdo implícito (latente, intencional ou denotativo). O funcionamento da ironia, portanto, depende da plenivalência desses dois conteúdos. Isso se o que se quer é a compreensão efetiva do jogo irônico, uma vez que ele aproxima e sustenta duas vertentes do pensamento até o limite de sua representação. (CORDEIRO, 2011, p. 1)

A ironia, enquanto uma inversão de sentidos, tem por base o jogo entre o que está claramente expresso e aquilo que está subentendido. Este arranjo do explícito-implícito acaba por revelar pensamentos que se sobrepõem e se contrapõem, como se vê, por exemplo, na composição da figura do curandeiro Kandala, “homem alto e magro, com indesmentível ar de dignidade, uma barbicha branca e muitos colares de conchas ao pescoço. (...) Silencioso como um príncipe”. (PEPETELA, 2005, p. 60)

Posto que Munazaki, mesmo depois de muito tempo ao lado de Ulume, não engravidava, Muari, tomada de solidariedade e de cuidado maternal, se lançou atrás de uma solução. Como mulher mais velha e mais sabida, Muari pretendeu encontrar num curandeiro, o Kandala, uma saída para as dificuldades de Munazaki. O feiticeiro indicou umas receitas para tratar a menina, mas, no fim das contas, “os meses iam passando e, apesar das infusões e dos encorajamentos constantes de Muari para que Ulume cumprisse as suas tarefas de macho, a barriga de Munazaki estava tão lisa como antes”. (PEPETELA, 2005, p. 62) Devido à falibilidade das prescrições de Kandala, toda a sua excelência escapa por entre os dedos e soa de modo irônico, ainda mais quando se vê que ele

comeu a refeição de despedida, segurou nas quatro galinhas e partiu para outros kimbos. Tinha recebido recados durante a viagem e aproveitava para visitar várias aldeias, onde podia exercer a sua arte e ser bem alimentado e até receber presentes que melhorariam a sua pobre dieta de velho solitário, cheio de pensamentos superiores. (PEPETELA, 2005, p. 62)

Tudo indica que a arte que Kandala dominava era, a bem da verdade, a de extorquir, de certo modo, os poucos víveres que os crédulos possuíam. Há, deste modo, uma discrepância entre o que está dito e o que está nas entrelinhas. A ideia explicitada versa sobre a validade da tradição, ao passo que, a intenção implícita, interroga esta licitude. É assim, então, por meio de contrapontos, que a ironia acaba por se constituir como o recurso de “um discurso dobrado ou dividido que tem o potencial de subverter a partir de seu interior”. (HUTCHEON, 2011, p.4)

A ironia como discurso duplicado aparece, de igual modo, na forma como se representa, em *Parábola do Cágado Velho*, a cidade de Calpe que, “sim, era o sonho de todos os jovens e havia adultos que de vez em quando tinham essa curiosidade”. (PEPETELA, 2005, p. 72) Calpe como a insígnia dos sonhos, um “ímã que os atraía mais que um dourado favo de mel” (PEPETELA, 2005, p. 24), surge como um contra-senso, pois, como já dissemos, o caráter de perfeição que atribuíam a ela não passava de um devaneio. Um fosso de contradições separa a Calpe imaginada da Calpe real. Interessante é que a cidade de Calpe está em outras obras de Pepetela, como, por exemplo, em *Muana Puó* (1995), que, diferentemente de *Parábola do Cágado Velho*, encena somente o sonho:

Calpe. Casas redondas, suspensas. Ruas sem cruzamentos. Passeios onde as pessoas andam, movidas por patins que sobem até um metro do solo. Restaurantes onde se entra e come e sai, sem ver um criado. Autocarros que marcham velozes, nunca cheios, não falhando a paragem desejada. Sem condutor nem revisor. Basta pensar e o autocarro pára. Calpe. Parques líquidos, onde peixes se sentam em bancos e pessoas se banham nos lagos, no meio de hortênsias. Calpe, a cidade do sonho. (PEPETELA, 1995, pp. 115-116)

A ambivalência do sonho-pesadelo figurado pela cidade de Calpe, em *Parábola do Cágado Velho*, aponta para as idealizações e não-realizações vivenciadas por Angola. Calpe bem pode ser um emblema do lugar que se sonhou, pelos angolanos, antes da independência, mas, que, depois, apenas reproduziu as mesmas misérias da época colonial.

A ironia, como uma articuladora de ambiguidades, revela aspectos da história e do homem angolano, como o anseio pela paz, na época da guerra civil. Ocasão em que Ulume, sua família e amigos se deslocaram para um novo kimbo, o “Vale da Paz, como lhe começaram a chamar”. (PEPETELA, 2005, p. 75) Mas, algum tempo depois, o confronto entre soldados fez daquele lugar “Vale da Paz Queimada”. (PEPETELA, 2005, p. 108) Numa época bélica, o nome “Vale da Paz” só serve para rebater a falta de unidade, porque a ironia que reside aí funciona como

uma estratégia retórica popular para trabalhar de dentro dos discursos existentes ao mesmo tempo em que os contesta. Sua duplicidade semântica e estrutural inerente também a torna uma figura oportuna para a expressão das paradoxais dualidades. (HUTCHEON, 2011, p. 4)

É possível que, tão logo Angola tenha se libertado de Portugal, o prenúncio fosse de paz, contudo

Ainda não há paz, só se anda a procura dela, mas é difícil de encontrar nestes caminhos e descaminhos das montanhas e Ulume achou eles tinham razão, a paz era uma pomba branca como lhe tinham explicado de outra vez e como seria possível encontrar uma pomba naquele matagal todo que ficava para leste e para oeste da Munda central, sem falar nas savanas do norte e nas chanas do sul, se ainda fosse um rinoceronte, agora uma pomba, sim, de facto ia levar tempo até encontrar a paz e por isso era melhor recuarem, procurarem outro poiso (*sic*) mais no coração da Munda, não na direcção que tinham procurado, mas para a direita, haveria de existir um vale como este, definitivamente proibido agora, conpuscardo pela presença de homens de verde e de arma na mão. (PEPETELA, 2005, p. 98)

O arranjo irônico nem sempre está vinculado ao cômico, mas Pepetela une estes dois elementos para elucidar que a paz, assim como a pomba branca do ideário cristão<sup>3</sup>, não passou de um símbolo, cujas bases não eram, verdadeiramente, africanas, daí a dificuldade em encontrá-la.

Não é novidade que ex-colônias, como Angola, presas, desgraçadamente, à lógica do colonialismo, prosseguiram na ideia de dominação e instituíram, por conta disso, uma espécie de “colonialismo interno.” (LOPES e ARNAUT, 2005, p. 83) Isto por que a luta anti-colonial não tinha um projeto de nação que levasse em consideração as heterogeneidades étnicas e lingüísticas, mas remetia a uma pátria à maneira europeia, no sentido de que se fundamentava na ideia de unidade; por

---

<sup>3</sup> Conforme já apresentamos no 2º capítulo desta dissertação.

isso, “os territórios que se tornaram independentes não formaram nações no sentido exato da palavra, daí haverem se transformado, em foco geopolítico de antagonismos, num espaço geohistórico (*sic*) colonial onde se travam batalhas entre grupos.” (CASTRO, 1981, p. 86)

É a não-autenticidade do projeto de paz, e também de nação, que gerou fracasso e paradoxos, uma vez que “com a paz, aumentaram as visitas dos soldados (...)”. (PEPETELA, 2005, p. 100) Devido a estes paradoxos é que os vizinhos de Ulume partiram do “Vale da Paz Queimada”, um lugar em que

Não havia regatos que partiam dele ou nele desaguavam. Era alimentado apenas pelas águas que escorriam das montanhas. Três únicas árvores de pequeno porte e plantas de papiro constituíam a vegetação. Lhe chamaram o Lago da Última Esperança, agora que se tinham habituado a dar nome às coisas. (PEPETELA, 2005, p. 99)

Outros, porém, se desagregaram e

se deslocavam para a Munda Central, sem encontrar sítio favorável para se fixarem, vivendo da caça eventual e de raízes. Algumas [famílias] até encontravam lugares calmos onde dava para viver, mas pensavam, me fixo aqui, construo e lavro, e depois tudo é destruído. Então, antes andar, andar, caçando, colhendo ou roubando. (PEPETELA, 2005, p. 102, grifo nosso)

O interessante é que a ironia, conforme os fragmentos de textos sobre os quais discorreremos, põe a vista um conjunto de disparidades sócio-históricas: legítimo e ilegítimo, sonho e impossibilidade, união e divisão, que são marcas próprias de uma cultura que vivenciou o colonialismo. Hutcheon (2011, p. 8), sobre isto, diz que a ironia é “uma estratégia útil e compatível com o discurso pós-colonial”, na medida em que revela as duplicidades infligidas ao colonizado pelo colonizador. Tais duplicidades, as quais ficam em evidência por meio do dito e não-dito, revelam não uma sociedade modelar, mas uma nação à revelia. Neste sentido, a ironia é um indicador da distopia e, por conseguinte, da incompletude.

Mas a “força subversiva” (HUTCHEON, 2011, p.4) da ironia está mesmo no fato da ex-colônia fazer uso da língua, do código do colonizador, para, justamente, romper com o discurso colonial e promover um discurso que seja seu; é por isso que “entre os desprovidos de poder, a ironia será ainda mais poderosa” (LORRAINE WEIR *apud* HUTCHEON, 2011, p. 9). Burlar o raciocínio colonial significa interpretar



os desdobramentos da colonização e, ao mesmo tempo, considerar, talvez em razão disso mesmo, a multiplicidade, as quais se revelam também por meio da ironia.

O uso da língua europeia como modo de expressão de uma realidade africana ou angolana, se dá por meio de um “jogo de cumplicidade com as gentes cujo universo é alvo de sua atenção, o escritor desrespeita as normas gramaticais e incorpora as contribuições da língua oral, aquela que melhor pode veicular as verdades”. (CHAVES, 2001, p. 420)

A incorporação de expressões propriamente africanas numa língua não-africana aponta para as limitações desta última, como se lê adiante:

Ulume percebeu, as palavras não valiam nada naquele momento e para aquele caso. Os antigos diziam as palavras eram tudo, eram força. Pode ser, no passado. Quando se usavam as palavras exactamente para se dizer o que se pensava e não como armas para confundir os outros. Para criar uma ponte entre Luzolo e Kanda, tinham mesmo de ser barrotes, troncos fortes e largos como os da mulemba ou mafumeira. E bem amarrados por corda de mateba ou lianas. Aquela raiva toda ia alguma vez passar? Além dos troncos e das lianas, era preciso tempo, muito tempo. (PEPETELA, 2005, p. 113)

O idioma do colonizador se mostra débil, não tem a mesma eficácia das línguas africanas, por isso, é preciso reinventá-lo pela inserção de termos dos dialetos angolanos, no caso de *Parábola do Cágado Velho*, e, mais uma vez da ironia, que “permite a um texto operar dentro das limitações impostas pelo dominante [e pelo seu falar] ao mesmo tempo em que ressalta essas limitações como limitações e assim subverte seu poder”. (HUTCHEON, 2011, p.8, grifo nosso)

A ironia como uma estratégica discursiva que permite reflexões sobre a realidade histórica de Angola faz pensar também que, *Parábola do Cágado Velho*, como tantas outras produções de Pepetela, “fictícia embora, jamais se distancia da história da sociedade que lhe diz respeito. Através de sua escrita, conseguimos apreender as principais vicissitudes por que passou a formação da identidade angolana”. (ROSÁRIO, 2003, p. 336) Apesar disso, se lê na aba da capa de *Parábola do Cágado Velho*:

Falo duma terra que não existe. (...)  
Falo de gente que não existe. Falo de Ulume, que numa língua significa o Homem, mas com ele nunca cruzei num caminho de mato. Nem Munazaki, que em outra língua significa a Mulher, pisou algum dia esse chão.

(...)

Falo de lutas e de guerras que nunca existiram, porque só a sua evocação pode fazer voltar a barbárie. Por isso, este livro deve ser lido e esquecido logo que fechado. Para que não desperte os maus espíritos da intolerância e da loucura. Os mais velhos sabem, não devemos lembrar aquilo que nunca aconteceu.

A relação entre ficção e história, tantas vezes expressa pelos críticos da obra de Pepetela, faz com que esta fala seja bastante suspeita. O aspecto pouco confiável deste enunciado se explica por que a ironia, sobre a qual ele se estrutura, “mina o sentido declarado, removendo a segurança semântica de “um significante/um significado” e revelando a natureza inclusiva complexa, relacional e diferencial da criação de sentido irônico”. (HUTCHEON, 2000, p. 30)

Para Hutcheon (2000), há na ironia um aspecto inclusivo que se explica pelo fato de que o não-dito, expresso nas entrelinhas do jogo irônico, não exclui, necessariamente, o dito. Quer dizer, a ironia, pelo seu caráter ambivalente e, por isso mesmo, digno de desconfiança, põe a mostra dois discursos que persistem lado a lado. É assim, então, que podemos entender a declaração irônica de Pepetela, isto é, posta sob dois vieses que, mesmo contrapostos, não são excludentes.

Numa leitura, a ironia que consiste nas negações: “falo de uma terra que *não* existe”, “falo de gente que *não* existe”, “falo de lutas e de guerras que *nunca* existiram”, “*não* devemos lembrar aquilo que *nunca* aconteceu”, deixa manifesto exatamente o contrário, pois, sabemos que Pepetela escreve sobre lugares, pessoas e conflitos de Angola. A ironia, na realidade, recusa todas estas negativas, inclusive a afirmação que diz que *Parábola do Cágado Velho* deveria “ser lido e esquecido logo que fechado”. Neste tecido irônico, pode haver

uma função corretiva (...) que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável. (MUECKE, 1995, p. 19)

A ironia, neste caso, quer chamar atenção para todos os problemas sócio-históricos relatados por Pepetela que, embora ficcionalizados, fazem parte, para a miséria de muitos, da vida real de Angola. Há nisto uma intenção pedagógica. Mas, se considerarmos que a ironia não descarta o discurso que a originou, podemos entender que, em *Parábola do Cágado Velho*, o crível também pode ser o amor, a

transgressão, a granada. No plano do fictício a verdade é a invenção. É por isso que apenas num trecho da aba do livro não há advérbios de negação:

Falo de um amor e de uma transgressão. Quem sabe, talvez a transgressão nunca fosse possível. Mas a granada existiu, essa granada que traçou no ar espantado do planalto a figura da mulher amada. Mas uma granada, mesmo com tal magia, pode materializar um Mundo?

Este excerto, duma perspectiva, poderia ser carregado de ironia, já que fala de aspectos que, opostamente a terra, ao homem e à luta angolanos, não tem uma relação maior com a realidade. Noutra modo de ver, ele se configura como metaficcional, pois diz, a seu modo, da essência do literário: a capacidade inventiva, por meio da qual uma granada, seguramente, pode consolidar um mundo. Aliás, todos os mundos possíveis.

### **3.3 Prováveis mudanças utópicas na recriação fabular**

Depois de tempos,

o calcinado do kimbo foi sendo comido pelo verde que rompia da terra e se enroscava nos troncos enegrecidos, em que os buracos revolvidos pelos obuses se cobriram novamente de capim, parecia que nada acontecia. O que sucedia era a rotina das esperas. E tudo deixara de ser importante para Ulume e a Muari. Mas houve um acontecimento que os trouxe para vida. E não se anunciou. Foi uma figura esgalgada que se interpôs entre o sol e eles e que no princípio desconseguiram de visualizar. Se tratava dum homem, era tudo o que podiam perceber. E foi o coração de Muari que primeiro reagiu, apesar de olhar na contraluz, Luzolo, Luzolo. (PEPETELA, 2005, p. 105)

O retorno de Luzolo, um dos filhos de Ulume e Muari, como um (re) encontro que é, pode ser entendido como uma modalidade cronotópica, à medida que “em qualquer encontro (...) a definição temporal (“num mesmo tempo”) é inseparável da definição espacial (“num mesmo lugar”).” (BAKHTIN, 2010. p. 222) O cronotopo do encontro “exerce, em literatura, funções composicionais: serve de nó, às vezes, ponto culminante ou mesmo desfecho (final) do enredo”. (BAKHTIN, 2010. p. 222)

O cronotopo do encontro, em *Parábola do Cágado Velho*, figurado no retorno de Luzolo indica o entrecruzamento entre lugar – espaço rural – e tempo – fim da guerra –, e, de igual modo, uma transformação do pensar. O fato do cronotopo do encontro representar uma mudança de conceitos se confirma quando Luzolo “apareceu com a mulher e os filhos, pequenos, mas carregados de imbambas.” (PEPETELA, 2005, p. 106) Por conta disto, “de todos os sítios veio gente conhecer as primeiras crianças que soltavam risos naqueles ares frios do vale. Até do Lago da Última Esperança veio gente, pois os mujimbos corriam rápido (...)”. (PEPETELA, 2005, p. 107)

As crianças, por que representam “o estado anterior ao pecado e, portanto, o estado edênico, simbolizado em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a infância” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005, p. 280), apontam para uma transição do distópico: conflitos, opressão, esfacelamento de referências, etc., para o utópico: princípio de esperança.

Em outras passagens de *Parábola do Cágado Velho*, o encontro também está posto como um cronotopo. Numa delas, Ulume se reúne com Kanda, também seu filho:

[Ulume] Chegou a meio do dia ao quartel, lhe deixaram entrar logo que revelou a sua identidade, e lá estava o filho Kanda, todo bem fardado, com símbolos de comando a brilhar nos ombros e nos olhos, aqueles olhos que desde pequeno entravam nas pessoas e as incomodavam porque nunca se baixavam. Kanda o cumprimentou com todo o respeito, o levou para uma casa de pau a pique, onde estavam outros fardados. Fez um gesto e todos saíram. Kanda indicou uma poltrona e sentou na outra. Ulume passou a mão pela cadeira, hesitando se haveria de imitar o filho ou se sentava no chão. Nunca vira um banco daqueles, não podia ser confortável. (PEPETELA, 2005, p. 109, grifo nosso)

(...)

O soldado trouxe comida já servida em pratos. Era carne com arroz. Comeram em silêncio. Kanda e Zacaria acompanhavam a comida com uísque, hábito estranho. Ulume gostava de beber, mas era ao fim da tarde ou à noite, não assim de dia. E quando se bebe, não se come ao mesmo tempo, só se for kitaba ou cola. Essa juventude de agora não tinha só idéias diferentes, também os costumes. Quando acabaram a refeição, Kanda e Zacaria continuaram a beber. E insistiram com Ulume para que o fizesse também. Resistiu, até porque a tal bebida não tinha bom gosto (...). (PEPETELA, 2005, p. 112)

Ulume, como um camponês, hesita ante os costumes citadinos, os quais, provavelmente, são oriundos de Calpe. Ele titubeia também em face da nova mentalidade trazida pela juventude. Em razão destes aspectos, é que a reunião de

Ulume e Kanda se formula como um cronotopo, em que o espaço-tempo convergem para a modernidade e divergem, em razão disto, do modo de vida de Ulume.

O cronotopo do retorno revela mudanças nos tempos, nos pensamentos e no próprio Ulume. No começo da narrativa de *Parábola do Cágado Velho*, Ulume, “o homem, olha o seu mundo” (PEPETELA, 2005, p. 9) e seus princípios, atrelados à tradição e revitalizados, de tempos em tempos, pelo rito, se mantêm incólumes. No entanto, à medida que a narrativa se desenrola, Ulume se põe numa travessia, a qual se desdobra, entre muitas maneiras:

- a) da monogamia para a poligamia;
- b) do kimbo velho para o Vale da Paz;
- c) do amor ao repúdio;
- d) da partida ao reencontro;
- e) da tradição para a modernidade.

Tal travessia compõe um movimento circular, que está inscrito também no nome de Ulume, na medida em que o U de Ulume aponta para uma semi-circularidade. Posto assim, a forma do nome opera significações que ratificam a ideia de passagem cíclica. Contudo, vale atentar que o atravessar não começa, nem termina exatamente no mesmo ponto, mas em lugares equidistantes.

Ulume bem poderia ser uma transcrição coloquial de “O lume”, isto é, o brilho ou o fulgor, ou mesmo aquilo/aquele que alumia. E é como uma espécie de flama que Ulume desvela, pelas passagens que empreende, espaços e tempos, para si e para o leitor. Para o leitor, porque, embora *Parábola do Cágado Velho* seja referido em 3ª pessoa, a perspectiva de Ulume, posta no discurso indireto livre sobrepuja a das outras personagens.

À medida que passa de um lugar para outro ou de uma situação para outra, Ulume se desfigura para se configurar, afinal. É assim que ele alcança uma nova compreensão das coisas. A tradição e seus simbolismos, de início, regulam a vida de Ulume e lhe dão segurança, mas, após o sucedido com a granada, um conjunto de mudanças termina por abalar seus referenciais.

A explosão da granada, a propósito, lembra o “big bang”, mas não trata exatamente da criação de um mundo e, sim, de um aviso das mudanças que afligirão Ulume e os seus. Em razão destas transformações é que Ulume interpela o cágado velho e rompe com a tradição: “Dizem os cágados são os mais sábios. Não me queres então explicar o que se passa nesta terra? Deves saber, tu sabes tudo”.

(PEPETELA, 2005, p. 25) É bem verdade que Ulume atropela, em muitos momentos, as normas da tradição, entretanto, continua atado a elas, porque tem certeza de que “por causa de heresias dessas [o infligir dos valores tradicionais] estava o mundo desde sempre de patas para o ar (...)”. (PEPETELA, 2005, p. 26, grifo nosso)

Interessa mesmo é que Ulume, a partir do episódio da granada, vivencia a desarmonia provocada pelo choque entre o tradicional e o moderno e perde o sentido de inteireza. É claro que a guerra civil, decisivamente, contribui para isto, até por que são os soldados que trazem para o kimbo ideias que contradizem a tradição. O sentido de perda faz de Ulume um herói fragmentado, por isso mesmo, problemático (LUKÁCS, 2000), posto numa sociedade, igualmente, dilacerada. Neste contexto, Ulume esbraveja: “Quem ganhou com esta guerra? (...) Quem ganhou, eu não sei. Quem perdeu, isso eu sei, fomos nós todos”. (PEPETELA, 2005, p. 113)

No questionar de Ulume reside o centro da novela de Pepetela, pois resume o revés provocado pela falta de unidade, a qual, por sua vez tem explicação em tudo o que, de uma ou outra maneira, abalou as certezas amalgamadas na tradição. E, na tentativa de reaver o “paraíso perdido”, o censo de coesão, Ulume empreende, movido pelo retorno de Munazaki, uma última travessia.

A respeito do regresso de Munazaki, se lê:

Ulume se sacudiu todo e esfregou a cara nas mãos para secar, quando viu o vulto avançando pelo carreiro da entrada. Tiritou, mas podia ser por causa do frio daquela manhã de planalto. Também podia ser por outra coisa, pois o vulto ouviu perfeitamente o queixume incontrolável solto pela boca dele, Munazaki. (PEPETELA, 2005, p. 117)

Então,

Ulume saiu disparado para o rio, um soluço atravessado na garganta, e a dor sempre presente, mas escondida a explodir dentro de si. O passado voltava em borbotões e ele correu como quando era homem apenas maduro e corria os kimbos em volta do vale à procura de Munazaki. (PEPETELA, 2005, p. 117)

Num dado momento, pouco tempo antes de rever a esposa desertada, Ulume se dá conta de que a modernidade compunha “forças que não conseguia dominar, nem sequer muito bem entender, as quais tinham sido anunciadas em cochichos e

discussões entre os jovens”. (PEPETELA, 2005, p. 114) A volta de Munazaki dá uma outra dimensão para esta conclusão, mas Ulume só apreende isto depois de sua derradeira viagem, que

foi de facto uma longa viagem. As pernas já não tinham a mesma força de anos anteriores e ia carregado de um fardo pesado. Não é fácil decidir sobre a vida duma pessoa. E ainda mais difícil se tratando de Munazaki. Por isso as costas iam dobradas e a respiração não saía como antes. Tinha, no entanto, que chegar antes da hora da paragem do tempo, se queria apanhar o cágado fora da gruta. Não interrompeu a marcha nem para comer, fazia isso depois. (PEPETELA, 2005, p. 123)

A razão desta viagem é a necessidade de Ulume encontrar o cágado velho e lhe pedir conselhos, por isso, ao chegar onde deveria, contou tudo, a começar pelo momento em que “conheceu Munazaki e a cena da granada, as hesitações dela e depois o casamento, os momentos bons e os momentos maus, o recuo para o Vale da Paz e a ameaça dela, finalmente a fuga sem uma explicação nem aviso prévio”. (PEPETELA, 2005, p. 124)

E Ulume prossegue, dividido entre o ressentimento e saudade, que sente de Munazaki: “o problema é agora eu saber se a devo aceitar, não como mulher, porque estou velho demais para me interessar por certas coisas, mas como um membro da família, uma filha, sei lá o que possa ser”. (PEPETELA, 2005, p. 124) Mas, quando fica, com efeito, frente a frente com o cágado, “o homem percebeu” (PEPETELA, 2005, p. 124):

Estás a olhar para mim, cágado velho. Nos conhecemos desde que nasci. Mas é a primeira vez que olhas para mim. Sempre passavas com a cabeça na direcção da água. (...)

O animal continuava parado, olhando para ele, enquanto lá for, lá a volta deles. O Sol dardejou amarelo-violetas de maneira especial para a Lua e o silêncio absoluto se instalou. Ulume sentiu a angústia muito menos que das outras vezes, mas ela existia para ele perceber que se tratava mesmo do fim do tempo. E tudo parou, os ruídos, o mundo, havendo só a luz do azul. E o cágado velho à sua frente, que baixou e levantou a cabeça três vezes, num sinal inconfundível de afirmação. De repente tudo voltou ao normal e o cágado recomeçou a sua marcha a caminho da fonte. O tempo retomara o seu poder. Ulume deixou o animal beber e foi à entrada da gruta depositar fubá de milho. Depois foi ele próprio beber as águas de sua infância. E uma alegria muito calma começou a preencher todos os seus vazios, com a pureza da água, com a mensagem do cágado, com o mundo voltado ao normal. Lá em baixo ondulava o verde das palmas e gemiam as folhas das bananeiras, roçando uma nas outras. Uma ave branca saiu do verde e voou a caminho do sol poente. Seria uma pomba? Abriu o saco e comeu tudo

que a Muari tinha lá posto, devagar, saboreando, como deve ser feito ao bom da vida. Voltou a beber a água do regato nascente. (...) Olhou para o céu e viu as estrelas aparecer (*sic*). Tinha também Muiza, a Vênus dos brancos, a mais linda de todas as estrelas. E Ulume, o homem, sorriu para ela. (PEPETELA, 2005, p. 125)

O derradeiro encontro de Ulume com o cágado é uma forma cronotópica, na medida em que também materializa uma noção temporal. O tempo espacializado nesta passagem é o da mudança de percepção experimentada por Ulume, que ocorre gradativamente ao longo das travessias que ele empreende. Neste cronotopo, há um instante comovente, imbuído de lirismo, porque trata do momento em que a travessia de Ulume se completa.

No desenrolar da narrativa, a inserção de aspectos da modernidade, num ambiente rural e arraigado à tradição, determina, em Ulume, resistência e desconfiança, mas também o induz a pensar sobre a tradição. Tradição e modernidade, como valores que não se coadunam, estão sempre sob os olhos de Ulume, no entanto, ele mesmo termina por incorporar hábitos modernos, como, por exemplo, quando, “passaram a comer os três juntos [Ulume, Muari e Munazaki]. (...) Não era bem o que mandava a tradição, mas estava mais de acordo com as boas relações tecidas entre os três”. (PEPETELA, 2005, p. 59, grifo nosso) O que não significa exatamente uma conformidade com o moderno.

É apenas no último encontro com o cágado que Ulume se dá conta de que é preciso aceitação para seguir adiante. Acolher Munazaki significa aceitar, de uma vez por todas, que a modernidade implica alterações das quais não se pode escapar. Receber de bom grado a modernidade resignifica Ulume, conquanto ele continue sorvendo das “águas de sua infância”. Quer dizer, a tradição não é descartada. Também não são descartadas a cultura do branco e as suas insígnias. Admitir isto habilita Ulume a enxergar, no meio do matagal, uma ave branca, talvez a pomba dos cristãos, a paz, e a ver também a “Vênus dos brancos”. A travessia de Ulume chega ao fim e a narrativa acaba como termina, com o homem olhando o seu mundo.

Aí talvez esteja a maior de todas as lições de *Parábola do Cágado Velho*: necessidade de unidade, apesar das diferenças. Unidade entre o tradicional e o moderno, entre a cultura africana e a herdada dos europeus, entre o africano e o outro africano. A questão da união das diferenças está posta na forma de texto escolhida por Pepetela: a parábola.



A parábola é comum na composição dos textos bíblicos, principalmente, nos livros que formam o Novo Testamento, embora esteja presente também no Velho Testamento. Não seria demais dizer que o primeiro conhecimento do que seja uma parábola, para a maioria de nós, resulta daquelas, que ouvimos ou lemos, retiradas da Bíblia. No contexto bíblico, as parábolas tinham como objetivo ensinar, de forma simples e para que todos pudessem compreender, preceitos de conduta ética.

Pepetela lança mão da parábola que, ao que tudo indica, está atrelada a um universo cristão e insere nela elementos míticos africanos, como Suku-Nzambi, o uroboro, cujo formato remete à forma narrativa, já que um e outro são circulares. O caráter cíclico de *Parábola do Cágado Velho*, aliás, recupera este mito, o qual fala, como dissemos, do nascimento de Angola e também do seu estado de desamparo.

A situação de abandono é a razão por que se deve narrar a nação para, depois, reinventá-la. Narrar para reinventar tem como porta de entrada os mitos, os quais “tornam as confusões e os desastres da história inteligíveis, transformando a desordem “em comunidade””. (HALL, 2004, p. 55) Suku-Nzambi e os outros elementos míticos que compõem *Parábola do Cágado Velho* podem ser entendidos, então, como modos de reorganizar a história angolana, além de contribuírem para a formação de uma identidade cultural.

Hall (2004), em sua discussão sobre como os mitos colaboram para a idealização de uma nova nação, disse que eles “fornecem uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precede às rupturas da colonização, pode ser construída”. (HALL, 2004, p. 55) No caso de *Parábola do Cágado Velho*, o mítico, certamente, se constitui como uma contranarrativa, mas em relação à pós-colonização, porque, a partir dele, é possível reavaliar os fracassos vividos por Angola depois da independência.

Devido aos malogros da história angolana não basta apenas falar da nação, tem que tornar a inventá-la, como faz Ulume com sua própria vida quando entende que deve receber de volta Munazaki. O casamento de Ulume, “o homem, em umbundu”, com Muari, “a primeira mulher, em kimbundu e outras línguas”, e “Munazaki, a mulher, em mbunda” (PEPETELA, 2005, pp. 127-128) aponta para a necessidade de união entre as várias etnias angolanas. Na representação da unidade, da integração, está o reinventar de Angola e a construção de uma nova utopia ou mesmo da metautopia (IZARRA, 2001).

Metautopia por que, na reinvenção, está uma alternativa para a Angola que primeiro se imaginou, mas que não deu certo. Neste caso, há uma releitura, conforme Izarra (2001), das primeiras utopias que jazem agora esfaceladas. Mas para reler, importa retomar o passado que, mais que preservar a memória, constitui um caminho que conduz a mudanças, até porque “a fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente”. (GAGNEBIN, 2009, p. 55)

Não é sem razão, portanto, que o passado nem é aclamado nem lançado fora, antes é alvo de ponderação. É deste modo que “a retrovisão, instrumento poderoso do historiador, é apropriada pela literatura e refazem-se os ciclos”. (CHAVES, 2000, p. 253) Trazer de volta o passado em suas diferentes gradações é que permite rever possibilidades que considerem o múltiplo, o plural, que, por ter sido deixado de lado, promoveu a derrocada dos sonhos utópicos nacionalistas. Na proposição de uma mudança que vise a multiplicidade também se assenta a metautopia (IZARRA, 2001).

## À guisa de conclusão

Em *Parábola do Cágado Velho*, a intersecção entre fato e ficção estabelece o espaço e o tempo das (dis) utopias.

Utopia e distopia também se entrecruzam em incessante diálogo. A bem da verdade, o utópico imita, de modo antagônico, o distópico e vice versa. Quer isto dizer que não existem dois modelos diversos, utopia e distopia. O que há é um único gênero, o utópico que, ao ligar-se a elementos de historicidade, assume um caráter negativo. A utopia é, então, deturpada.

O (dis) utópico, embora, não raras vezes, tido como modo de pensamento, determina um gênero literário. O aspecto utópico deste tipo de literatura se assinala pela representação de uma sociedade modelar, embasada na igualdade que, em razão desta característica, funda um não-lugar. Vale notar que o caráter de perfeição que tem esta sociedade está posto na disposição geográfica, na composição das leis e do governo, enfim, de tudo que vise ao bem-estar social. O relato, o insularismo, a padronização, o condicionamento também compõem o texto utópico. Apesar desta esquematização, é difícil delimitar as fronteiras da literatura utópica, já que a retrospecção e prospecção de tempo e de lugar estabelecem aproximações com o modelo fundado por Morus.

*Parábola do Cágado Velho* não corresponde exatamente ao padrão utópico, mas dele se aparenta, na medida em que, ao redesenhar elementos mítico-tradicionais, indica uma época considerada perfeita. As representações mítico-tradicionais resgatam aspectos identitários de Angola e são a porta de entrada para a invenção da história e da literatura angolana. Outro aspecto que avizinha *Parábola do Cágado Velho* da forma utópica é a configuração do Vale da Paz e da cidade de Calpe que, a princípio, surgem como lugares ideais, porém, depois, tornam-se um pesadelo.

A distopia aparece no arranjo da personagem Munazaki a qual representa, de igual modo, a modernidade que, assim como a guerra, compromete as referências da tradição. O moderno, figurado assim, serve de alavanca para pensar mudanças, novas formações de utopias que acabam por estabelecer metautopias. Metautopias, porque, ao contrário do texto de Morus, não pretendem a excelência irrestrita, mas uma reinvenção de utopias que opere o possível e o respeito pelo múltiplo. A união

de Ulume, Muari e Munazaki concretiza esta nova possibilidade, a de uma sociedade em que brancos e negros, tradição e modernidade, além de diferentes grupos étnicos angolanos, ganhem o convívio entre si o mais perto da harmonia.

O protagonista Ulume, membro de numa comunidade rural, vive a tensão provocada pela guerra e pela modernidade. Ele se divide entre a tradição, diante da qual a única que não hesita é Muari, e a modernidade trazida pelos que vêm de Calpe e desejada pelos jovens. Ulume atravessa lugares e conjunturas que o remodelam. Ele aceita os novos tempos, mas ainda se vincula à tradição que, ao longo do texto, é revitalizada pelo ritual.

O olhar de um narrador performático também opera a distopia. Nele há uma gestualidade oriunda da oralidade e caracterizada pelas interrogações, pelas frases curtas, pela repetição, etc. Em presença do narrador performático, as fronteiras do texto são fluidas e transitam entre o utópico e o distópico.

A ironia, por fim, apresenta discursos duplicados e reveladores das ambivalências da história e da ficção angolana.

## Referências

ARENDRT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética. A teoria dos romances**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior e outros. 6º ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BERRIEL, Carlos E. O. Unicamp recebe 36 universidades para discutir a utopia. **Jornal da Unicamp**, Campinas, 4 a 10 de maio de 2009, p. 7.

CASTRO, Therezinha de. **África, geohistória, geopolítica e relações internacionais**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1981.

CHAVES, Rita. A chave da ironia para abrir o presente. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 405-448, 1º sem. 2001.

\_\_\_\_\_. **A formação do romance angolano. Entre intenções e gestos**. São Paulo, USP: Via Atlântica, 1999.

\_\_\_\_\_. O passado presente na literatura angolana. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 245-257, 1º sem. 2000.

\_\_\_\_\_. O romance em Angola: a identidade entre a história e a poesia. In: LEÃO. Ângela Vaz. (org.) **Contatos e ressonâncias. Literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003.

CHEVALIER. Jean. GHEERBRANT. Alain. **Dicionário de símbolos**. 19º ed. Trad. Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. 4ªed. Porto Alegre: Globo, 1978.

COELHO. Teixeira. **O que é utopia?** São Paulo: Abril Cultural, Brasiliense, 1985.

COSTA, Eliane Gonçalves da. **No fim o princípio: raízes de Luanda**. 2007. 115 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

ELIADE. Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Mito do eterno retorno**. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992a.

\_\_\_\_\_. **O Sagrado e o profano. A essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. 1º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992b.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. **Peles negras, máscaras brancas**. Trad. Alexandre Pomar. Porto: Paisagem, 1983.

FERREIRA. Vera Lúcia. **Utopia, a força do sonho**. São José dos Campos: Univap, 2001.

FORTUNATI. Vita. Las formas literias de la antiutopia. In: FORTUNATI, Vita et al (orgs.). **Utopias**. Buenos Aires: Corregidor, 1994, p. 33-44.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. V. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FRYE, Northrop. Diversidade de utopias literarias. In: MANUEL, Frank E. **Utopias y pensamiento utópico**. Trad. Magda Mora. Madrid: Espasa-Calpe S. A., 1982, p. 55-81.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HANSEN, João Adolpho. **Alegoria. Construção e interpretação da metáfora**. 1ª edição. São Paulo: Atual Editora, 1986.

\_\_\_\_\_. HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. de Júlio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. Trad. Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Editora Globo, 2009.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUUS, Hans Robert. ISER, Wolfgang. STIERLE, Karlheinz et al. **A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção**. Coord. e Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 83-132.

IZARRA, Laura P. Zuntini. Questionando as utopias nas narrativas. In: IZARRA, Laura P. Zuntini (org.). **A literatura da virada do século: fim das utopias?** São Paulo: Humanistas/USP, 2001, p. 07-11.

LACROIX, Jean-Yves. **A utopia. Um convite à filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

LOPES, Ana Mônica. ARNAUT, Luiz. **História da África: uma introdução**. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

MANNHEIM. Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

MEIRA, Vinícius. Uma narrativa utópica na obra de Georges Perec? In: CORDIVIOLA, Alfredo. SANTOS, Derivaldo dos. CAVALCANTE, Ildney (org.) **Fábulas da iminência. Ensaios sobre literatura e utopia**. Recife: Programa de Pós-Graduação em letras da UFPE, 2006, p. 33-40.

MOREIRA. Terezinha Taborda. Escrita e performance na literatura moçambicana. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 4, n. 6, p. 250-257, 1º sem. 2001.

\_\_\_\_\_. O trânsito da memória. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 356-367, 2º sem. 2003.

MUECKE, D. C. **Ironia e irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PADILHA. Laura Cavalcanti. **Entre Voz e letra. O lugar da ancestralidade da ficção angolana do século XX**. 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo a vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEPETELA. **Geração da Utopia**. Lisboa: D. Quixote, 1992.

\_\_\_\_\_. **Mayombe**. 5ª ed. Lisboa: D. Quixote, 1993.

\_\_\_\_\_. **Muana Puó**. 2. ed. Lisboa: D. Quixote, 1995.

\_\_\_\_\_. **Parábola do Cágado Velho**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. **Yaka**. Lisboa: D. Quixote, 1985.

PLATÃO. **A República**. Trad. J. Guinsburg. 1º vol. São Paulo: Divisão Européia do Livro, 1965.

PLUM. Werner. **Utopias inglesas, modelos de cooperação social e tecnológica**. Trad. Betty Cruz Arnaud Heidemann. São Paulo: Editora Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979.



QUINTANA. Mário. **Nova antologia poética**. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Globo, 2009.

ROSÁRIO. Lourenço do. O Homero angolano. In: LEÃO. Ângela Vaz. **Contatos e ressonâncias. Literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p. 334-339.

SANTAELLA, Lúcia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Trad. Arnaldo do Espírito Santo et al. Lisboa: Imprensa Oficial, 2001.

SECCO. Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. Na curva oblonga do tempo, uma alegórica parábola. In: CHAVES. Rita. MACÊDO. Tânia (orgs.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 151-169.

SELIGMANN-SILVA. Márcio. O utopismo iluminista e romântico: crise e reinvenção do gênero. In: II Congresso Internacional de Estudos Utópicos da Revista Morus, 2009, Campinas. **Caderno de resumos**. Campinas: Unicamp, 2009. p. 74.

SZACHI. Jerzy. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Trad. Rubem César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TEIXEIRA. Luís Gonzaga. **Utopia: manual do militante**. São Paulo: IBRASA, 1983.

TROUSSON. Raymond. **Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes**. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Ediciones Península, 1995.

\_\_\_\_\_. Utopia y utopismo. In: FORTUNATI, Vita et al (orgs.). **Utopias**. Buenos Aires: Corregidor, 1994, p. 19-29.

VIANNA. Magdala França. Parábola do Cágado Velho: O Cágado Velho e o Pensador. In: CHAVES. Rita. MACÊDO. Tânia (orgs.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

## Webgrafia

BASTAZIN, Vera. Utopia como ato escritural. **Fronteiraz**, v. 4, nº 4, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/index.html>> Acesso em 10 julho de 2010.

BERRIEL, Carlos E. Editorial. **Revista Morus. Utopia e Renascimento**. v. 2. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/~berriel/numeros.htm>> Acesso em 20 maio de 2011.

CARVALHO. Rui Duarte de. **Aviso à Navegação**. Disponível em: <<http://www.casadasafricas.org.br/site/img/upload/237239.pdf>> Acesso em março de 2011.

CORDEIRO. Rogério. **A “ironia formal” na poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/semanadeletras/viii/arquivos/trab/d20.doc>> Acesso em 28 maio de 2011.

CULO. Jony. **Resistência no Kwanza Sul**. Disponível em: <<http://jonyculo.blogspot.com/2010/07/resistencia-no-kwanza-sul.html>> Acesso em fev. de 2011.

HUTCHEON, Linda. **Circulando o escoadouro do império**. Trad. Denise Almeida Silva. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/hutcheon/hutcheon.pdf>> Acesso em 25 de junho de 2011.

MIRANDA. Félix. **Angola: Ridicularizada a Imagem do seu Pensador**. Disponível em: <[http://club-k.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3013:angola-ridicularizada-a-imagem-do-seu-pensador&catid=17:opinioao&Itemid=50](http://club-k.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3013:angola-ridicularizada-a-imagem-do-seu-pensador&catid=17:opinioao&Itemid=50)> Acesso em fev. de 2011.

MORUS. Thomas. **Utopia**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000070.pdf>> Acesso em 20 de dezembro de 2010.

NETO. Antônio Agostinho. **Adeus à hora da largada**. Disponível em: <[http://agostinhoneto.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=610%3Apartida-para-o-contrato&catid=45%3Asagrada-esperanca&Itemid=202&lang=pt](http://agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&view=article&id=610%3Apartida-para-o-contrato&catid=45%3Asagrada-esperanca&Itemid=202&lang=pt)> Acesso em 25 de maio 2011.

VIEIRA, Fátima. **O espaço da utopia em A Tempestade, de William Shakespeare.**  
In: FRONTEIRAZ, v. 4, nº 4, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/index.html>> Acesso em 20 de julho de 2010.