



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

ANA CLAUDIA DUARTE MENDES

**A ANCESTRALIDADE NO CENTRO DA NARRATIVA, EM  
*LUEJI DE PEPETELA***

---

Londrina  
2011

ANA CLAUDIA DUARTE MENDES

**A ANCESTRALIDADE NO CENTRO DA NARRATIVA, EM  
*LUEJI DE PEPETELA***

Tese apresentada ao Curso de Pós - Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, com o requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo.

Londrina  
2011

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

M49a Mendes, Ana Claudia Duarte

A ancestralidade no centro da narrativa, em *Lueji* de Pepetela/  
Ana Claudia Duarte Mendes. Londrina, PR: UEL, 2011.  
129 f.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo  
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de  
Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, 2011.  
Inclui bibliografia

1. Literatura angolana – Teses. 2. Teoria literária – Teses. 3.  
Cultura, identidade e mito. I. Título.

CDD 20.ed. 869.899

Catálogo elaborado pela Biblioteca Central da Universidade Estadual de Mato Grosso do  
Sul (UEMS) – Dourados, M.S.

ANA CLAUDIA DUARTE MENDES

**A ANCESTRALIDADE NO CENTRO DA NARRATIVA, EM *LUEJI DE PEPETELA***

Tese apresentada ao Curso de Pós - Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, com o requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo  
UEL – Londrina – PR

---

Prof. Dr. Thomas Bonnici  
UEM – Maringá – PR

---

Profa. Dra. Vera Helena Gomes Wielewicki  
UEM – Maringá – PR

---

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes  
UEL – Londrina – PR

---

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva  
UEL – Londrina - PR

Londrina, 28 de novembro de 2011

## **AGRADECIMENTOS**

À Deus,

Ao meu Orientador Doutor Sérgio Paulo Adolfo, amigo de todas as horas,

A minha amada família,

Aos meus queridos amigos,

À orientação dos guias espirituais,

À Seção de Pós-Graduação em Letras.

À Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

MENDES, Ana Cláudia Duarte. **A ancestralidade no centro da narrativa, em *Lueji de Pepetela***. 2011. 129 f. Tese (Doutorado em Letras, Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

## RESUMO

No presente trabalho analisamos o romance *Lueji*, de Pepetela, a partir dos estudos sobre a cultura banto, destacando a religiosidade africana e o culto aos ancestrais. Buscamos entender como a ancestralidade está presente no mundo imaginário e no tecido textual do romance. Para tanto, dividimos o trabalho em dois momentos, o primeiro voltado para a análise da constituição do mundo imaginário, as ideias e o enredo. Essa leitura foi desenvolvida nos dois primeiros capítulos, privilegiando a trajetória das personagens femininas, Lueji e Lu, buscando entender a influência da cultura banto na ordenação da vida, tanto na sociedade tradicional, quanto na contemporaneidade. Nesse sentido, recorremos aos estudos sobre memória coletiva, mito e identidade, a fim de compreender o processo de construção, preservação e atualização do mito no romance. No terceiro capítulo, estudamos as vozes do narrador e as vozes masculinas presentes no texto e na estrutura textual, analisando como as ideias criaram a polifonia. Baseados nessas análises procedemos à afirmação da ancestralidade como central no romance *Lueji*, tanto na estrutura quanto no mundo imaginário.

**Palavras-chave:** *Lueji*. Ancestralidade. Narrativa. Identidade. Memória

MENDES, Ana Claudia Duarte. **The ancestrality in the center of de narrative, in the *Lueji of Pepetela***. 2011. 129 f. Thesis (Doctorate in Letters, Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

### ABSTRACT

In this current work we analyze Pepetela's novel *Lueji*, starting from the studies about bantu culture, highlighting the African religiosity and the ancestrals cult. We search to understand the presence of ancestrality in the imaginary world and in the textual material of the novel. For that, we divided the work in two moments, the first moment turned to the analysis of the imaginary world constitution, the ideas and plot. This reading was developed in the first two chapters, privileging the trajectory of the female characters, Lueji and Lu, searching understand the influence of bantu culture in the ordenation of life, in the traditional society and in the contemporaneity. In this sense, we turn to the studies of the collective memory, myth and identity. In the third chapter, we study the narrator's voices as well female's voices present in the text and in the textual structure, analyzing how the ideas were built in creating the polyphony. Based on these analysis, we state that the concept of ancestrality is central in both, structure and imaginary world, of the *Lueji* novel.

**Keywords:** Lueji. Ancestrality. Narrative. Identity. Memory.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>1 LUEJI, MITO FUNDADOR</b> .....	12
1.1 Pepetela: trajetória e escritura de <i>Lueji</i> .....	13
1.2 História, memória coletiva e mito .....	25
1.3 A ancestralidade: a Lunda e o mito da rainha Lueji .....	35
1.4 As tradições e a invenção delas (mito fundador).....	52
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>2 LU: ATUALIZAÇÃO DO MITO</b> .....	58
2.1 Território, cultura e diáspora .....	59
2.2 Deslocar no espaço: o território.....	74
2.3 Deslocar no tempo: atualização do mito .....	87
2.3.1 Lu/Lueji: Dançar como expressão da vida .....	97
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>3 A ANCESTRALIDADE NO CENTRO DA NARRATIVA</b> .....	102
3.1 A voz que se anuncia.....	103
3.2 A voz da narrativa .....	107
3.3 Atualização do mito: a estrutura textual.....	115
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	124
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	127

## INTRODUÇÃO

O romance *Lueji: O Nascimento dum Império*, publicado em 1989, obra de Arthur Maurício Pestana dos Santos – Pepetela, faz parte de uma produção literária inscrita na tradição de obras de resistência, constituindo-se estratégia para lembrar, a fim de evitar as névoas do esquecimento. A voz narrativa que nos conta a história recolhe e escolhe os caminhos narrativos a serem seguidos. Coloca-nos diante das possibilidades de preservação da memória, como uma forma de resistência, pela manutenção da tradição, provocada por uma história contada e recontada, por séculos, a adquirir versões e adaptações, mas sempre presente, a ser evocada em momentos de crise.

O romance narra a trajetória de duas mulheres, separadas pelo tempo, unidas pela estrutura textual. A primeira é Lueji, que viveu na Lunda há mais ou menos quatrocentos anos atrás, sendo a primeira rainha daquela etnia, seu reinado deu origem a um império. A segunda é Lu, bailarina, moradora de Luanda nas proximidades do ano 2000, a personagem foi responsável pela criação de um espetáculo de dança, no qual encenou a história da rainha Lueji, na representação do mito, a personagem buscava um sentido para a sua vida.

Nosso percurso de leitura privilegiou a ideia de estudar a obra, a partir dos conceitos teóricos que o narrador explicita no tecido textual. A maioria dos teóricos, com os quais dialogamos, representam essa necessidade de compreensão da teoria com a qual o narrador estava nos familiarizando ao longo do romance, em busca de perceber o texto a partir das marcas deixadas. Nesse sentido, nosso olhar estava voltado principalmente para a questão ancestral.

Ao abordarmos a construção do romance seguimos as possibilidades de leitura oferecidas pelos caminhos narrativos, considerando sempre a questão da cultura, no caso, a ancestralidade como centro. A busca pelo sentido do mito, da memória coletiva, mesmo da história, correspondia à nossa percepção do romance a partir de seu centro. O fio que conduziu nossa leitura estava atado a cosmovisão africana, no sentido de perceber como a cultura banto se constituía no texto literário. Em nossa pesquisa consultamos alguns trabalhos sobre Pepetela, que nos ajudaram a fazer o recorte de análise da obra, dialogamos com estes, a fim de entendermos o universo de produção do escritor. Deixamos, entretanto, de citar algumas publicações que versam especificamente sobre o romance que analisamos, no caso *Lueji*. Como não dialogamos com estes trabalhos ao longo da tese, por uma escolha

metodológica de não percorrer os mesmos caminhos, consideramos importante destacar alguns destes.

Os estudos de Teixeira (2001) apresentados no artigo no qual ela discute a questão da ruptura com o discurso do colonizador. A pesquisadora, ao analisar o romance *Lueji*, de Pepetela, aproxima-o de outro, de caráter totalmente diferente, do explorador Henrique de Carvalho: *Ethnographia e história tradicional dos povos da Lunda* (1884-1888).

No trabalho, a pesquisadora destaca que o romance de Pepetela se diferencia do relato de viagem, pois os textos têm propósitos diferentes. O texto de Henrique de Carvalho está inserido no contexto colonial, de exploração portuguesa, sendo um dado a mais de fonte etnográfica, na busca pelo conhecimento e dominação da região. O romance de Pepetela insere-se nos propósitos de recuperação das tradições, a partir dos símbolos culturais, unindo o passado com o futuro, uma vez que o escritor busca a construção da nação, a partir de uma formação cultural abrangente, unindo culturas, símbolos e representações.

Outro trabalho que nos chamou a atenção foi o de Silva (2007), na tese a pesquisadora aproxima o trabalho etnográfico de Henrique de Carvalho, de Castro Soromenho e Pepetela. Todos referem-se a Lunda e sua rainha Lueji. Na análise de cada autor o trabalho apresenta uma perspectiva diferente, dados os diferentes contextos e objetivos.

A análise da pesquisadora sobre o texto de Henrique de Carvalho enfatiza o discurso etnográfico e o projeto colonial. A perspectiva de leitura de Castro Soromenho, primeiro da dificuldade de se estabelecer a que gênero literário os textos correspondem. A narrativa marca o início de uma afirmação de angolanidade, mas ainda com as limitações propiciadas pelas marcas do passado colonial. Por fim, o romance de Pepetela traz o projeto de nação angolana, com todas as ambiguidades do presente que se configuram no tecido social.

A pesquisa de Alós (2009) discute a resignificação do mito, na perspectiva da descolonização cultural. A recuperação do mito em *Lueji*, de Pepetela, frente a discussão da sua função na sociedade angolana. O mito da *Mãe-África* e seu contraste com o drama de Lueji, a representação do mito da fertilidade frente a uma rainha estéril, o pesquisador discute a simbologia presente nessa construção. Considera a atualização do mito e as contradições do presente da sociedade angolana.

A atualização do mito presente no trabalho de Alós (2009) aponta na direção do que fizemos, mas nosso percurso de leitura foi outro. Consideramos o romance a partir de um pressuposto, que nos acompanhou desde a primeira leitura, a ancestralidade como princípio norteador na construção do texto literário.

Para empreender tal percurso, compreendemos a necessidade de nos atentarmos para o que estamos chamando de ordem tradicional, ou sociedade tradicional, nesse sentido nos apoiamos em Appiah (1997), quando este estabelece que cultura tradicional pode ser “entendida como significando simplesmente a cultura anterior aos impérios europeus...” (p. 155) Em alguns momentos, quando analisamos principalmente a questão do mito, utilizamos a expressão “sociedade tradicional”, tomando de empréstimo a oposição feita por Eliade (2008), também nesse contraponto com a sociedade ocidental.

Nossa leitura do romance *Lueji* privilegiou a discussão das ideias presentes na obra. Dividimos o trabalho em três partes, para melhor percorrer o caminho que nos levaria a compreender a ancestralidade no texto. Iniciamos o primeiro capítulo com um breve relato sobre a vida e obra de Pepetela. Entrelaçando sua produção literária e sua participação política no projeto de construção da nação angolana. Essa abordagem visou a compreensão de que o romance *Lueji* é parte do projeto do escritor em construir e educar Angola.

Na sequência, discutimos a questão da História, da memória coletiva e do mito. A escolha dos teóricos a nos auxiliar nesse percurso de leitura deveu-se aos conceitos explicitados no próprio romance. A análise desses conceitos propiciou compreender a trajetória da personagem Lu, a partir das influências exercidas pela memória coletiva, e a sociedade na qual a rainha Lueji reinou.

Outro desdobramento desse capítulo refere-se a ascensão de Lueji ao trono da Lunda, sua obediência aos ancestrais. A questão do mito e sua função na cultura tradicional, possibilitou a análise da vida das pessoas que vivem no sagrado, enquanto forma de ser no mundo. Essa perspectiva permitiu entender as escolhas efetuadas pela rainha, da construção da personagem, a partir do culto aos ancestrais, como parte do fazer na sociedade tradicional.

Ainda no primeiro capítulo, apontamos a questão da tradição, enquanto inventada, também referida no romance. Analisamos a modificação das tradições, que por vezes representa a manutenção destas, e como o romancista apresenta essas alterações no romance, principalmente após a ascensão de Lueji ao trono.

No segundo capítulo, acompanhamos a trajetória da bailarina Lu a partir da análise da constituição das fronteiras do território angolano. A questão do espaço ancestral como elemento que aponta para a condição de diáspora vivida pela personagem. Nesse sentido, a partir da compreensão de que a personagem Lu efetuará deslocamentos, no espaço e no tempo, dividimos esse deslocar.

No primeiro momento, discutimos como se deu a constituição do território angolano, a partir da percepção do processo de colonização, das guerras, das consequentes migrações e a

perda dos territórios das diferentes etnias, no caso, as diferentes nações que compõe Angola. Essa discussão fez sentido na localização da personagem Lu e o espaço ancestral, entre a Lunda e Luanda.

Depois analisamos como a busca pelo mito da rainha Lueji propiciou seu deslocamento no tempo. Agora a questão da atualização do mito se faz presente, na busca da identificação ancestral efetuada por Lu. Nesse sentido, discutimos a sobrevivência do mito, que sustenta as culturas tradicionais, ainda que não plenamente consciente no fazer cotidiano das pessoas.

Por último, analisamos como a dança efetua essa ligação entre o sagrado e o profano. A identificação plena de Lu com a tradição, vivenciada na Lunda, ao dançar nas rodas tradicionais. O mito “traduzido” propiciou o encontro de um sentido na vida da personagem, que ao final do romance se identificou com os fazeres do sagrado.

No último capítulo, ainda analisamos o romance *Lueji* a partir da perspectiva do conceito de ancestralidade. Atribuímos sentido para os diálogos dos mortos, presentes no tecido textual, pois a cultura banto analisada considera a manifestação dos mortos como natural. Nesse sentido, encontramos as vozes dos ancestrais presentes no romance, não apenas como personagens “cavalgando” outras personagens, como foi o caso de Kondi, mas participando da narrativa, tomando a voz.

Analisamos essa perspectiva observando o dialogismo presente na estrutura do texto. Consideramos o culto aos ancestrais como ponto de partida, a ideia de que eles participam da vida da comunidade, interferindo nas decisões, no caso, a partir da narrativa do ponto de vista de cada personagem na organização do tecido textual.

No segundo momento, ainda analisamos como a ancestralidade continua presente no texto, agora a partir da análise de outras personagens. A partir da configuração do narrador, que nos permite avaliar a construção do romance em termos de dialogismo. A seguir, a questão da multiplicidade dos pontos de vista, presentes na obra de Pepetela, garantida pela configuração das duas personagens masculinas, que representam o contraponto ao discurso sobre a atualização do mito.

Por fim, discutimos a respeito da organização da estrutura textual, a partir da trajetória de Lu, retomando o que foi apresentado no capítulo dois. Analisamos como a apropriação mito ocorreu no plano da narrativa, na ordenação das orações. Essa análise permitiu a visualização do desdobramento da trama, não apenas na aproximação das ideias, do mundo imaginário, mas também na estrutura narrativa, tomando a ordenação do texto como

principal elemento. Dessa forma, apresentamos nossa perspectiva de análise do romance, a ancestralidade como centro ordenador da vida.

## CAPÍTULO I

### LUEJI: MITO FUNDADOR

*Lueji: O Nascimento dum Império* é um romance construído a partir de uma história recolhida da tradição. O narrador escolheu, dentre as diversas versões do mito da rainha Lueji, os caminhos que deseja que o leitor percorra. Ao propiciar-nos contato com uma das estratégias de preservação da memória, a fixação da história oral, em forma de texto literário, refaz o percurso da lembrança até a tradição, preservada na memória coletiva. A tradição é evocada a fim de se tornar viva, pela ação de se contar e recontar a mesma história. O mito renasce, evocado em momento de crise, para dar sustentação à vida das personagens, e para nos fazer pensar.

Neste capítulo, no primeiro momento, consideramos oportuno dizer algo sobre o romancista, conhecido por Pepetela, sua trajetória como escritor está vinculada ao seu ideário estético e político, à participação ativa nas discussões acerca da construção de um projeto de nação, das formulações do que venha a ser a angolanidade. O romance *Lueji* faz parte deste contexto de obras que nos contam sobre uma Angola que, narrada a partir do passado, é presente, e também projeto de futuro.

Discutimos a seguir os conceitos de memória coletiva, de história e de mito. Apresentamos como o romancista trabalha, no romance, a memória coletiva interligando-a à história narrada, privilegiando as versões que estão ancoradas na tradição, destacando as expressões culturais que foram relegadas ao discurso do primitivismo, em contraste com o discurso e a arte hegemônica do colonizador.

Estudamos também a narrativa acerca da personagem Lueji, rainha, destacando como uma jovem ascendeu ao trono em uma sociedade em que a herança do poder é patrilinear, mas a descendência, matrilinear. Analisamos como se configuram, enquanto parte do enredo, a cultura e a tradição africanas da região de Angola, nas quais, os mortos, os vivos e os que vão nascer, são elementos presentes, que integram e interagem, enlaçando os destinos, e a ancestralidade enquanto centro ordenador da vida.

Consideramos ainda a questão da história de Lueji, que se tornou mito e nos é narrada, transformando-se em literatura em que analisamos a trajetória da rainha e o processo de formulação das tradições e como elas se constituem no interior do romance. A partir do

ponto de vista do narrador, discutimos a invenção das tradições e, ao longo do tempo, como estas se estabeleceram com verdadeiras.

Dialogamos com o romance, ao longo deste capítulo, no sentido de apresentar o mito e sua função, dando destaque ao conceito de ancestralidade, que perpassa todas as nossas considerações sobre o romance, e que dará origem ao segundo e terceiro capítulos.

### **1.1 Pepetela: trajetória e escritura de *Lwgji***

Arthur Carlos Maurício Pestana do Santos, o Pepetela, romancista, nasceu em Benguela, Angola, em 1941. Comprometido com as questões ideológicas que envolvem o projeto de construção de uma identidade angolana, busca, na diversidade cultural, elementos que possam dar coesão às diferenças, interligando as distintas identificações, conforme nos atestam as palavras de Adolfo (1992, p. 162), “Para Pepetela não é a diferença que está em foco e sim a semelhança. Suas obras destinam-se a resgatar e firmar uma identidade nacional angolana, e para tanto o círculo deve ser alargado até para além das fronteiras angolanas.”

A história de Angola está presente na obra e na trajetória de vida de Pepetela, um homem de seu tempo, forjado na luta com as palavras, com as armas e com o projeto educacional de construção da independência do país. Segundo Adolfo (1992, p. 172), “Pepetela consegue auscultar seu povo de tal maneira que todas as ideias são contraditas no seu texto. Toda a gestualidade, a verbalidade de seus personagens são discutidos e repensados no fragor da luta de libertação ou no momento da reconstrução nacional.”

A produção literária de Pepetela nos narra acerca do homem, de sua terra, Angola, e da luta pela liberdade, prenunciada na sua trajetória de formação. O autor iniciou os estudos em Benguela, cursou até o 5º ano, seguiu para Lubango, para continuar os estudos no Liceu Diogo Cão, em 1955. Foi para Lisboa em 1958, onde se matriculou em Engenharia, no Instituto Superior Técnico, curso que abandonou para seguir outro, o de História, na Faculdade de Letras de Lisboa, também inconcluso.

Durante sua estada em Lisboa, tornou-se frequentador da CEI (Casa dos Estudantes do Império), um local onde eram realizados debates, palestras, estudos, apresentações culturais, em torno do qual se reuniam os estudantes que vinham das colônias, predominantemente de Angola. Sobre essa atividade Pepetela pronunciou-se em entrevista “[...] Eu só poderia dar aquilo que dei – ser já nacionalista antes de ir para Portugal.

Geralmente, as pessoas, que em Portugal, na Casa dos Estudantes do Império, começavam com as conversas... Eu já era quando lá cheguei”. (LABAN, apud. CHAVES; MACEDO, 2002, p. 32).

Nesse período, Pepetela iniciou sua produção literária com contos, na revista *Mensagem*, uma publicação de responsabilidade da ANANGOLA (Associação Regional dos Naturais de Angola), uma organização que começou suas atividades por volta de 1948, congregava os jovens intelectuais com ideias revolucionárias, que privilegiavam a ação cultural, de cunho nacionalista, e promoviam os debates acerca de uma literatura nacional. (M'BOKOLO, 2010)

Portugal, nesse ínterim, era governado por uma ditadura que se instaurara em 1926, e os movimentos culturais e políticos em prol da liberdade dos países colonizados eram proibidos e perseguidos. Apesar da política repressora, os movimentos na clandestinidade transformaram-se em organizações partidárias.

Os partidos que foram constituídos nesse período são: o UPNA (União das Populações do Norte de Angola), fundado em 1954, transformou-se em UPA (União das Populações Angolanas) e mais tarde em FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), que deu origem a outra organização partidária com a saída de um grupo de dissidentes que fundou, em 1966, a UNITA (União Nacional pela Independência Total de Angola).

Outro partido criado neste período foi MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), seu manifesto de criação foi publicado em 1956 e continha as diretrizes que levaram à luta armada em prol da liberdade. O movimento tinha caráter anticolonialista, de inspiração marxista-leninista. Segundo M'Bakolo (2010), Agostinho Neto, um dos líderes do movimento, era simpatizante do partido comunista português, tendo sido um dos fundadores do MPLA. Ele se tornou, após longos conflitos armados, o primeiro presidente do país. Pepetela fez parte do MPLA desde seus primórdios, colaborando intelectualmente nesse período.

Em 1961, iniciaram-se os levantes, com conflitos em diversas regiões do país, os movimentos pela libertação de Angola, ao declararem a guerra, provocaram a reação violenta do governo português que organizou uma grande repressão armada contra os revolucionários. Segundo M'Bakolo (2010), as tensões entre os movimentos de libertação e o governo se intensificaram no pós-guerra, pois ao anseio de liberdade dos colonizados, somou-se a mudança no cenário internacional. A nova correlação de forças que se estabelecia tinha caráter de superação do modelo colonialista, sendo que este era entrave para a nova ordem do capitalismo mundial, o modelo não atendia aos interesses econômicos dos que, neste contexto, equilibravam-se no poder.

A interferência externa no conflito não se limitou a apenas um lado da questão, às pressões políticas e econômicas em prol da liberdade dos países colonizados, havia também o apoio aos países colonialistas pela Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), com financiamento e armamentos a Portugal. Por outro lado, Cuba apoiava abertamente os africanos com o fornecimento de tropas e armamentos, além de treinamento militar e agrícola, necessário tanto para produção de alimentos como para manutenção da luta. (M'BAKOLO, 2010)

Diante deste contexto de guerra, Pepetela, em 1962, partiu para Paris onde ficou por seis meses, deixando Lisboa a fim de evitar a convocação para fazer parte do exército colonial. Mudou-se para Argel em 1963, permanecendo nesse país por seis anos. Nesse período, formou-se em Sociologia pela Universidade de Argel. Em 1964, junto com um grupo de intelectuais, como Adolfo Maria, Henrique Abranches, João Vieira Lopes e Kasesa, fundaram o Centro de Estudos Angolanos (CEA). Um dos objetivos do centro era auxiliar o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola).

Em 1969, Pepetela escreveu *Muana Puó*, um romance em que a preocupação sobre a formação da nação angolana já se faz presente. A produção literária do escritor se desenvolveu ao longo dessa busca de formar e contribuir para a debate do que seja ser angolano, com sua dedicação ao projeto educacional. Acerca do romance, consideramos oportuno destacar a análise que segue:

*Muana Puó*, livro escrito por Pepetela em 1969 e publicado somente em 1978, constitui-se em uma alegoria de um tempo passado. Ao recuperá-lo devemos ter em mente que sua produção envolvia uma urgência histórica. Nesses tempos de desilusões pós-modernas, a leitura de *Muana Puó* soa como um eco de um passado não muito distante, quando era, ainda, possível se ter a utopia na expectativa do futuro. (LUGARINHO, 2009, p. 237)

Segundo o mesmo pesquisador, o romance é uma alegoria, *Muana Puó* é “uma narrativa distante não só no tempo histórico mas também no tempo literário.” (p. 238) O título do romance foi emprestado de uma máscara tchokuê, oval, usada em danças rituais. A alegoria e a utopia estão presentes na representação da disputa entre corvos e morcegos, pelo mel, opressores e oprimidos representados na narrativa poética.

No mesmo ano de escritura do romance, o autor foi recrutado para a luta armada contra o exército colonial, pelo MPLA, sendo designado para a região de Cabinda, onde ficou responsável neste período pela Educação. Em 1970, durante a guerrilha, recebeu e assumiu o nome Pepetela, palavra de origem umbundo, que significa pestana (CHAVES; MACEDO, 2009).

Em 1971 Pepetela escreveu *Mayombe*, que só foi publicado em 1980. Este romance, assim como outros, como veremos, foi produzido durante a luta contra o regime colonial, período no qual estava a cargo do escritor ajudar a pensar a organização educacional do país e, ao mesmo tempo, Pepetela fez parte da guerrilha. Segundo o autor:

Alguns dos meus livros foram escritos antes da independência, embora tenham sido publicados depois dela. Uma participação tão prolongada no processo de libertação e de constituição de uma nação deixa marcas e influencia minha literatura, sobretudo em termos dos temas que escolho. (MOTA, apud. CHAVES; MACEDO, 2009, p. 37)

Acerca deste fato e do romance, Adolfo (1992) comentou: “*Mayombe* é seu terceiro romance e talvez seu momento mais feliz de criação. A análise das contradições na sociedade em luta vem à tona e são explorados à luz da crítica, sem nenhum partidarismo.” (p. 14) É um romance sobre os guerrilheiros, tendo na floresta do Mayombe, o cenário onde as diferenças aparecem, não como obstáculo, mas como parte constituinte de uma realidade dada. Sobre o livro o romancista afirmou em entrevista:

Esse livro foi escrito em total liberdade, até porque não tinha pretensão de o publicar. Eram mais reflexões sobre o que ia passando, em forma de romance. Poderia ser um diário, mas nunca gostei de diários. Uma parte foi escrita à noite, nas bases no interior de Cabinda, enquanto os companheiros dormiam. Uma segunda parte foi escrita em Dolisie, no Congo, perto da fronteira, onde tínhamos a base mais importante de apoio à guerrilha. E a parte final foi escrita em Brazzaville. Ele foi acompanhando a minha vida nessa época de Cabinda e por isso tem muitas referências verídicas, embora as personagens não correspondam a pessoas reais. Uma ou outra tem traços que a um momento dado até confundiram os intervenientes, mas eram apenas um traço aqui, outro traço ali. (CRISTÓVÃO, apud. CHAVES, MACEDO, 2009, p. 40)

Em *Mayombe*, segundo Ruivo (2009), encontramos as diversas vozes, dentre elas, dos guerrilheiros, suas motivações e contradições. Nos conflitos pessoais vemos representados a multiplicidade das relações entre as personagens, gerando condições específicas de convivência entre homens em situação extrema. A pesquisadora aponta também conflitos entre intelectuais e camponeses, a centralização do poder em torno dos dirigentes, e a conseqüente corrupção.

Ao falar sobre o “tribalismo”, que está presente no romance, Ruivo (2009) considera-o como obstáculo, para a construção de uma nova sociedade. Em Adolfo (1992) também encontramos esta percepção acerca do tribalismo em *Mayombe*, sendo este visto pelo pesquisador como um elemento sempre presente, a suscitar dúvidas entre os guerrilheiros,

dificultando-lhes as relações de amizade e comando, constituindo-se um entrave na construção do novo, pois são conceitos e comportamentos ancorados nos costumes.

Destacado para a Frente Leste, onde atuou como secretário permanente da Educação, Pepetela escreveu o romance intitulado *As aventuras de Ngunga*, em 1972, que foi também publicado pelo Serviço de Cultura do MPLA, em edição mimeografada. O romance foi concebido pelo escritor como um material didático, uma ferramenta para auxiliar na luta que se travava, em consonância com seu papel de educador, conforme entrevista concedida a Serrano (CHAVES, MACEDO, 2009). Adolfo (1992), ao comentar as obras de Pepetela, destacou a abrangência nacionalista dessa produção, o romance *As Aventuras de Ngunga*, explicita que o texto detém mais intenções pedagógicas do que estéticas:

O romance é simples e sem grandes voos criativos, mas tem como função apresentar e dignificar a figura do pioneiro, tão útil e necessário naqueles dias difíceis da luta da libertação. A personagem Ngunga é um símbolo e um exemplo para o povo de Angola que deve ser seguido, não como Ngunga, mas como pioneiro e talvez guerrilheiro. O final do romance aponta em várias direções: Pode ser todo o povo que recusa a exploração colonialista ou, pode ser a própria angolanidade que deve ser regada com a ternura. (p. 14)

O personagem título, Ngunga, representa o herói que seria forjado na luta revolucionária, que se transforma em contato com as realidades, de menino abandonado a revolucionário, formando sua consciência de liberdade de acordo com as condições dadas, pelo contato com a opressão do colonizador e da tradição, que deve ser contestada quando esta não serve ao povo, apenas o escraviza. (ADOLFO, 1992)

Em 25 de abril de 1974 ocorreu a “Revolução dos Cravos”, em Portugal, evento no qual os militares derrubaram o governo ditatorial, terminando com o regime do Estado Novo. O novo regime propunha reformas e tinha como meta descolonizar, mas, segundo M'Bakolo (2010), não seria uma tarefa fácil em Angola, uma vez que havia a presença de milhares de colonos no país e não havia condições de retorno para eles. Assim, as negociações se estenderam até 15 de janeiro de 1975, com a assinatura do acordo de Alvor, pelos três movimentos e o governo português, que instituiria a independência. Mas o acordo não garantiu a paz, com a retirada dos portugueses, eclodiu a guerra entre os partidos nacionais.

A disputa pelo controle do país ficou a cargo dos três movimentos de libertação nacional, de acordo com M'Bakolo (2010) “As três forças atuantes estavam profundamente divididas: às diferenças tocantes ao seu recrutamento e à sua composição sociológica, tanto quanto às suas divergências ideológicas, viriam se acrescentar as tensões étnicas.” (p. 260)

Estas tensões representariam a separação dos partidos de acordo com as identificações étnicas, pois a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) era considerada porta-voz dos Kongos e a UNITA (União Nacional pela Independência Total de Angola) representaria os ovimbundus, apenas o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) representaria um partido de caráter nacional, pois congregava as diversas etnias. Essa associação não era fácil, pelo que transparece nas obras de Pepetela, nas quais os conflitos étnicos e culturais, presentes no texto, são apresentados como obstáculos ao projeto de unificação nacional.

Diante desse cenário, Pepetela permaneceu em Benguela, a partir de 1974, e lá assumiu o cargo de diretor do Departamento de Educação e Cultura do MPLA, bem como o comando da guerra contra a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA). Os conflitos se seguiram em diversas regiões do país, no período de fevereiro a julho de 1975, o MPLA lutou contra a FLNA pelo controle de Luanda. Ao vencer essa batalha, instalou o governo na capital, mas as tensões continuaram, pois a FNLA detinha o controle em Huambo, e ainda havia outras regiões não pacificadas. Nestas circunstâncias, a data da independência foi estabelecida em 11 de novembro de 1975, mas o governo do MPLA não detinha o controle do país. (M'BAKOLO, 2010)

Em 1975, Pepetela participou da fundação da União dos Escritores Angolanos (UEA), sua atuação continuava na direção de formação política, como diretor do Departamento de Orientação Política do MPLA e integrante do Estado-Maior da Frente Centro (FAPLA). Assumiu em 1976 o cargo de vice-ministro da Educação, participando efetivamente do governo. (CHAVES; MACEDO, 2009)

Em meio aos compromissos políticos, concluiu a peça de teatro *A Corda*, em 1976. Esta obra novamente tem um teor didático, a peça retrata a luta por Angola, os atores representam o jogo do cabo de guerra, em que de um lado da corda encontram-se os angolanos e seu sonho de liberdade e, do outro lado da corda, os interesses internacionais. Outra peça teatral escrita por Pepetela foi *A Revolta da Casa dos Ídolos*, que será finalizada em 1978, ano de publicação de *A Corda e Muana Puó*. Em 1979 Pepetela coletou o material para a escritura dos romances *O cão e os Caluandas* e *Yaka*.

Em 1980, publicou *Mayombe* e *A Revolta da Casa dos Ídolos*, neste mesmo ano Pepetela continuou seu trabalho pela educação, coordenando a Comissão de Reformulação do Ensino Superior, função que deixou em 1982, juntamente com o cargo de vice-ministro da Educação. Em 1981 recebeu o Prêmio Nacional de Literatura, por *Mayombe*.

O romance *Yaka* foi finalizado em 1983, ano em que Pepetela começou a trabalhar como professor na Universidade Agostinho Neto. De acordo com Adolfo (1992), “*Yaka* é o seu quarto romance e tem como temática central a história da colonização de Angola. É a história do país contada por um angolano, inventariando as lutas de resistência dos povos angolanos ao domínio colonial.” (p. 14)

Em 1984, o romance *Yaka* foi publicado, e Pepetela começou a atuar como secretário das Relações Exteriores da UEA (União dos Escritores Angolanos). O romance *Yaka* narra a trajetória da família Semedo, enfocando principalmente seu patriarca, Alexandre Semedo, que sendo filho de portugueses nasceu em Angola, fato significativo no desenvolver da trama. A narrativa apresenta as escolhas e conflitos de gerações de colonos, entre os interesses colonialistas de Portugal e os da terra onde viviam. Estas escolhas culminariam com a decadência da família Semedo, que fugiria ante o exército revolucionário. O único a permanecer na terra seria Joel, bisneto de Alexandre Semedo, engajado no exército do MPLA. O romance é uma reflexão de que não basta nascer em Angola para ser angolano, é preciso escolher ser angolano e lutar por Angola. (ADOLFO, 1992)

Em 1985, Pepetela recebeu o Prêmio Nacional de Literatura por *Yaka*, e também publicou *O Cão e os Caluandas*, que segundo Adolfo (1992) “é um romance composto de várias histórias curtas, cujo fio central é a figura de um cão da raça pastor alemão. Diferentemente dos outros, a ação passa-se na Angola libertada, em 1980.” (p. 43). O romance é um convite a pensar acerca dos elementos que impediriam a realização dos projetos revolucionários da criação do homem novo, livre para viver no socialismo. Os conflitos entre o ajustar dos velhos hábitos aos novos, a manutenção de privilégios e as diversas facetas de uma mesma realidade, o diálogo do novo com a tradição, instaurando a reflexão. (ADOLFO, 1992)

Em 1988, Pepetela finalizou *Lueji: O nascimento dum Império*. Esse breve olhar, sobre a cronologia de sua obra e vida, possibilita-nos essa percepção de que ao avançar na batalha com as palavras, Pepetela também o faz na vida real, configurando-se como sujeito inserido no tempo e espaço presentes, que costura o passado ao mesmo tempo em que fomenta o futuro. Suas experiências literárias e de guerrilha deram suporte para que escrevesse essa obra que foi publicada em 1989.

*Lueji* é um romance denso, que enreda as contradições presentes, tanto na ordem tradicional como na do projeto de modernização, permeando os vários tempos. No romance encontramos os dramas humanos, as personagens, subjugadas pelo peso da responsabilidade, precipitam-se ao encontro de seus destinos. Percebe-se, no desenvolver da trama, a presença

de uma ordem, uma condução: o desejo dos ancestrais. A presença da religião, a permear a vida, de acordo com Pepetela, em entrevista:

De um modo geral o povo angolano é religioso, qualquer que seja a religião e, às vezes, com religiões associadas. A Igreja Católica diz que metade dos angolanos são católicos. Só que boa parte desses católicos também acreditam noutras coisas, têm crenças que lhes vêm das tradições. Todos se protegem mais ou menos com a religião católica e com certas manipulações. É forçoso que a literatura angolana toque muito no aspecto da religiosidade. (LUCAS, apud. CHAVES, MACEDO, 2009, p. 39)

Essa religiosidade o escritor trabalhou no romance, não apenas na narrativa acerca do tempo sagrado, que é o da rainha Lueji, da Lunda, mas nos pequenos gestos cotidianos, presentes no fazer dos bailarinos, que vivem em Luanda, no ano 2000, a temer os espíritos, ou a atribuir sentido religioso aos acontecimentos. Dessa forma, pensamos que a construção do romance *Lueji* não deixa de registrar as contradições, as diversas vozes, a convivência conflituosa entre a implantação do projeto de modernização, em suas consequências, e a ordem tradicional. Ao considerarmos a ancestralidade no centro da narrativa, estamos pensando que esta se configura como parte do enredo. Nas palavras de Pepetela, em entrevista:

Foi um desafio escrever num romance duas histórias cruzadas e separadas não só por séculos (nem sabemos quantos) mas por toda uma envolvente social, uma num ambiente rural e tradicional e outra num ambiente urbano e moderno, uma história questionando a outra. Eu achava não ser possível fazer isso, portanto, tentei. Afinal era possível, mas eu só poderia saber depois de ter feito. (CRISTÓVÃO, apud. CHAVES, MACEDO, 2009, p. 42)

A presença das duas personagens, uma influenciando o destino da outra, o mito que renasceu e que se atualizou na descoberta, na tradição, realizando uma ponte entre o tradicional e o moderno, a dança no espaço urbano, o teatro, recriando a dança ancestral, a vida do interior do país, a vida urbana, revivendo a rural. A religiosidade que norteia a trajetória das personagens, que agem mesmo que de forma não elaborada, intuitiva, no sentido de realizar os desejos dos ancestrais, a retomar o percurso rumo ao sagrado.

Em 1990, Pepetela publicou a obra *Luandando: Resenha Histórico-sociológica* que, de acordo com Érica Antunes (2009), apresenta um pendor ensaístico envolvente. A narrativa é dividida em doze capítulos, nos quais se descortina a história de Luanda. O escritor estabelece um percorrer literária e cronologicamente dos muitos fatos históricos envolvendo a cidade.

Em 1991, Pepetela estabeleceu-se em Berlim, com bolsa do Serviço Alemão de Intercâmbio Universitário, da fundação do governo alemão. Em 1992, retornou a Angola e voltou a ser professor de Sociologia, na universidade. Ainda em 1992, publicou *A Geração da Utopia*, romance escrito em 1991, no qual encontramos a trajetória dos jovens que participaram do movimento político de libertação de Angola. Sobre o romance Pepetela, em entrevista, pronunciou-se da seguinte forma:

Esta geração realizou parte do seu projeto, a independência. Mas nós lutávamos também pela criação de uma sociedade mais justa e mais livre, por oposição à que conhecíamos sob o colonialismo. Por razões várias (constantes interferências externas, desunião interna e erros de governação), este objetivo não foi atingido e hoje Angola ainda é um país que procura a paz e está destruído, economicamente desestruturado e com uma população miserável, enquanto meia dúzia de milionários esbanja e esconde fortunas no estrangeiro. (BUENO, apud. CHAVES, MACEDO, 2009, p. 43)

O romance traz como tema a utopia, os sonhos de jovens por construir uma sociedade mais justa e igualitária. A partir do olhar sempre crítico do escritor, a narrativa nos conta sobre o desenrolar dos acontecimentos ao longo do tempo, do início da organização dos revolucionários angolanos, na luta pela liberdade da dominação colonial, até o estabelecimento destes no governo que se quer socialista. Lemos sobre as tensões, a permanência dos combatentes por muitos anos na guerrilha, que parece não ter fim.

Além disso, o desgaste provocado pelas conquistas, que não se consolidam, esgotando as pessoas, além de revelar a corrupção, as mazelas individuais que desmoralizam todo o sistema que se sonhou justo e igualitário, mas que se mostra a cada dia menos próximo do sonhado. No romance, ainda percebemos a capacidade de renovar os sonhos nas entrelinhas, o que nos impede de ficar apenas com o olhar pessimista, a esperança por uma sociedade mais justa e igualitária não se esgota.

Em 1993, recebeu o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) pelo livro *A Geração da Utopia*. Em 1995, Pepetela publicou *O Desejo de Kianda*, romance no qual encontramos novamente a cidade de Luanda no centro da narrativa, de acordo com Macedo (2009):

Nessa crônica, a cidade é focalizada a partir do largo do Kinaxixi, local em que, segundo o imaginário de Luanda, nos anos 30 teria existido uma entidade, a Kianda – espécie de sereia, a qual teria sido aprisionada em sua lagoa, no momento em que a mesma foi aterrada para dar lugar a um prédio de apartamentos. (MACEDO, 2009, p. 297)

As protagonistas do romance são duas figuras femininas, a Kianda, sereia aprisionada, representando o universo tradicional, afetado pelas mudanças na sociedade, em contrapartida a história de Carmina, jovem que luta para ascender socialmente, na nova ordem social que se estabelece no pós independência, e no período de guerra civil, que usa suas ligações com o partido revolucionário para enriquecer. Segundo Macedo (2009), os dois modos de estar no mundo entrarão em choque no romance, a cada degrau ascendido por Carmina, na senda da corrupção, corresponde a queda de um dos prédios que aprisiona a Kianda, no Largo do Kinaxixi, assim, ascensão e queda se correlacionam, até o fim trágico, destruição dos prédios, morte de Carmina, e o canto de liberdade da Kianda, com as águas rumo ao mar.

Ainda de acordo com Macedo (2009), o romance foi escrito entre 1994 e 1995, após os conflitos que abalaram novamente os sonhos de um país livre das guerras. Pois, no ano de 1992, o governo do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), que implantou o regime socialista e de partido único, convocou eleições multipartidárias para setembro, na tentativa de estabelecer a paz, em um acordo com dirigentes da UNITA (União Nacional pela Independência Total de Angola). Mas os resultados da eleição foram contestados pela UNITA, pois esta não ganhou de forma hegemônica o pleito, retomando as investidas de guerra.

Sobre as consequências para o país, após essa tentativa frustrada de paz, a pesquisadora faz as seguintes considerações: “A desestruturação social que se seguiu foi violenta, com o crescimento dramático dos deslocados de guerra, aumento generalizado de preços e o recrudescimento da corrupção, tornando inviável a utopia de um país livre, independente e em paz”. (MACEDO, 2009, p. 296)

Em 1996, Pepetela publicou *Parábola do Cágado Velho*, romance que tem como protagonista um homem do campo, que vive de acordo com as tradições e vê seu mundo modificar-se, gradativamente, pelas guerras. O narrador nos mostra as reflexões feitas pelo personagem Ulume, acerca da razão da existência nesse novo mundo, afinal, o cágado, símbolo da sabedoria na ordem tradicional, não tem lugar. Os questionamentos: “quem é o inimigo?”; “quem ganhou com as guerras?” São perguntas que não são de fácil resposta, a única certeza que acompanha sua narrativa é a de “quem perdeu”, considerando que foram todos.

Segundo Secco (2009), “ao dar voz aos homens do campo que mais sofreram com as guerras, continua na mesma chave de repensar, a contrapelo, a história de Angola” (p. 159). A expressão a “contrapelo” chamou-nos a atenção, pois a consideramos adequada a uma

produção literária que não foge de conflitos, dá voz aos diversos pontos de vista, criando um universo de possibilidades interpretativas, a partir de uma linguagem metafórica, que pinta com cores diversas o mesmo ponto, no processo de iluminar o que está oculto.

Em 1997, Pepetela recebeu o Prêmio Camões pelo conjunto da obra e publicou *A Gloriosa Família: O tempo dos Flamengos*. Nessa obra, Pepetela narrou novamente acerca da história de Angola, ao ambientar o romance em Luanda. A história da trajetória do holandês Baltazar Van Dum, que constituiu família em Angola, é relatada a partir do olhar da terra, o ponto de vista de quem narra é privilegiado, uma vez que o narrador personagem é mudo e escravizado.

No ano de 1998, o romancista voltou a ser professor na Faculdade de Arquitetura em Luanda, e em 1999, recebeu o prêmio holandês Prinz Claus pelo conjunto de sua obra. Em 2000 publicou *A Montanha da Água Lilás (Fábula para Todas as Idades)*, narrativa acerca das peripécias dos lupis e das modificações em sua organização social e estrutura física, a partir da descoberta da água lilás.

Em 2001, Pepetela recebeu o Prêmio da Câmara Municipal de Sintra (Portugal). Publicou *Jaime Bunda, Agente Secreto*, uma sátira bem humorada, o primeiro romance policial do escritor. Em 2002, Pepetela recebeu a Ordem de Rio Branco (Brasil). Em 2003 Pepetela publicou *Jaime Bunda e a Morte do Americano*, na perspectiva de crítica bem humorada da política externa dos Estados Unidos, que influencia os outros países, em especial Angola.

Em 2005, publicou *Predadores*, um romance no qual novamente o cenário político ganhou corpo no texto literário. Em 2007 recebeu o Prêmio Literário de Escritor Galego Universal promovido em Santiago de Compostela, Espanha, pela Associação de Escritores de Língua Galega (AELG). Publicou o romance *O Terrorista de Berkeley, Califórnia*.

Em 2008, publicou *O Quase Fim do Mundo*, nesse trabalho o romancista irá explorar uma ideia que perseguiu o imaginário de muitas civilizações, o seu fim. Em entrevista ao Diário de Notícias, de 11 de março de 2008, transcrita no site Universo Fantástico, Pepetela comentou:

[...] Este livro foi um jogo, espécie de brincadeira. Eu estava mais à vontade. Não estava tão agarrado à realidade. É ficção pura e quando terminei pensei: “Isto dava mais umas 800 páginas.” Mas tinha de parar. Foi um livro que não me custou escrever. Podia inventar as sociedades que quisesse e tive até uma certa pena de parar. [...] Há uma personagem que diz que cada civilização vive até inventar as armas que a vão liquidar. Estamos próximos disso... Ao mesmo tempo que há um instinto de sobrevivência, há

um instinto de destruição. O livro é uma metáfora. Cuidado! Para onde estamos a ir? (Portal da Literatura, 2011)

Ainda de acordo com o escritor, o romance é ambientado em uma parte não especificada da África, de propósito, talvez próxima dos Grandes Lagos, região em que se imagina que a humanidade tenha tido seu início. Neste mesmo ano, Pepetela ainda publicou o livro *Contos de Morte*.

Em 2009, publicou *O planalto e a estepe*, a história de um amor impossível, que narra a trajetória de Júlio, um angolano, que ainda estudante vai para Moscou nos idos de 1960, para aprender e depois levar os preceitos do socialismo para o seu país. Nesse percurso, conheceu Sarangerel, jovem da Mongólia, que também estava estudando. O romance dos dois se torna proibido, pois em tempos de guerra ideológica, todas as decisões são tomadas no plano político, e eles são separados, cada um regressando ao país de origem, para a consolidação dos projetos políticos. O amor só irá vencer passados 35 anos, quando é retomado em outro cenário político.

Oportuno destacar, nessa narrativa sobre Pepetela, as considerações do escritor moçambicano, Mia Couto (2009), ao comentar a obra e a pessoa do escritor, que segundo ele, conheceu há muito tempo. O autor avalia que se a Angola e os personagens de Pepetela foram mudando, que a experiência da luta por liberdade e por uma sociedade mais igualitária, a utopia de uma geração, a esperança presente nos primeiros romances, foi gradativamente dando lugar à desilusão, conforme os anos foram passando, resta ainda o olhar vigilante do romancista...

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

Neste breve percurso, sobre a obra e vida do escritor, nossa pretensão foi localizar o romance *Lueji*, no contexto das obras de Pepetela, e assim entender que o universo a que ele se dedica é o de África, de Angola. Sua obra está situada no tempo e no espaço, e justamente por isso alcança leitores em todo mundo, pois acima de tudo, fala do homem, enquanto sujeito de sua história.

## 1.2 História, memória coletiva e mito

Um dos instrumentos da prática de dominação, utilizados nos processos de colonização, a capacidade de provocar esquecimentos, a partir da desvalorização de determinada cultura e tradição, pode ter como contraponto a memória coletiva, representando uma forma de resistência, de acordo com o uso que se faz desta. De acordo com Rossi (2010), lembrar e esquecer são partes do mesmo mecanismo de sobrevivência do ser humano.

No livro intitulado *Memória Coletiva*, Halbwachs (2004) contrapôs-se aos estudos feitos por Bergson (1999), que tratam da preservação da memória, na relação entre a matéria (corpo) e o espírito (mente). Estes pressupostos de Bergson estão presentes no livro *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, trabalho que segue uma linha de pensamento presente na tradição filosófica da metafísica, afinal a memória e o esquecimento também foram objetos de estudo de Platão, e de muitos outros filósofos. (ROSSI, 2010)

No livro, Bergson (1999) busca estabelecer como o “corpo” funciona e o que o diferencia do “espírito”, o autor faz uma importante análise do funcionamento do cérebro, estabelecendo os conceitos sobre memória. Para o filósofo é possível a preservação da memória sem alterações, e esta pode ser evocada a partir do presente. A memória é considerada a partir da forma como o corpo percebe e atua nesse mundo, nesse sentido, o pesquisador separa a percepção que pertence ao mundo material da memória, que está fora da matéria, no caso a “memória pura”.

O filósofo considera a “memória pura” como uma lembrança passível de ser recuperada intacta, pela evocação do presente, para tanto esta seria armazenada fora do corpo, no espírito. Em contraposição, destaca o que conceitua como “memória-hábito”, que seria guardada na matéria, que corresponderia às reações motoras aprendidas pela repetição, as respostas mecânicas às necessidades do corpo. Bergson (1999) defendia a ideia de conservação da memória tal qual vivenciada, e a distinguiu das lembranças relacionadas com o fazer mecânico, que não exigiam reflexão.

Nos interessa nesse momento, para a análise do romance, a questão da memória coletiva. Referimo-nos aos conceitos de “memória pura” a fim de destacar a contraposição feita a esse conceito, por Halbwachs (2004), que apesar de não negar a existência de uma memória individual, duvida de sua independência. Nesse sentido, compreendemos que Bergson considera a memória ao observar o indivíduo em separado, Halbwachs, ao contrário, considera o indivíduo como parte de diferentes grupos sociais. Para o pesquisador sempre são

coletivas as nossas lembranças, estas se conservam apenas na relação com os grupos sociais dos quais fazemos parte:

No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. (p. 55)

Assim, podemos dizer que o indivíduo pode guardar diferentes impressões, e as lembranças dos acontecimentos partilhadas são comuns, ou melhor, a lembrança de um se apoia, torna-se mais nítida, em contato com a do outro. A memória destes indivíduos só se manteria em harmonia, enquanto ela estiver de acordo com as necessidades do grupo ao qual estes pertençam na atualidade, pois:

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. (HALBWACHS, 2004, p. 55)

Cultivada nos grupos sociais, a memória coletiva forma e preserva as comunidades, pois as histórias narradas se conservam, enquanto houver pessoas capazes de evocar as lembranças dos acontecimentos, senti-las como partes significativas de seu fazer no presente, representando estratégias de sobrevivência do grupo.

Esta evocação da lembrança não é simples imagem sendo visitada. Como atividade do presente, envolve o processo de rememorar a percepção do fato ocorrido na época. Assim, este é atualizado, modificado – para utilização – pela consciência atual do indivíduo que lembra. Por essa atividade Halbwachs considera a evocação das lembranças como trabalho. A lembrança só terá existência caso tenha uma função no grupo, sendo que pode ser modificada para atender às necessidades atuais.

A alteração da lembrança obedece às necessidades dos grupos sociais aos quais o indivíduo pertence, dessa forma, a vigilância da consciência do presente disciplina a lembrança e a apresenta de forma aceitável, de acordo com as ideias atuais e os juízos de valores do momento presente.

Segundo Le Goff (2003), a memória coletiva pode representar tanto conservação como apagamento da história, pois a manipulação desta é uma das prerrogativas dos grupos que detém o poder. Ao realizar a escolha do que lembrar e esquecer cria-se condições de manutenção da ordem, que interessa a quem detém o poder:

Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (p. 422)

A memória, o mito, os esquecimentos e silêncios são mecanismos de dominação, presentes nas narrativas da história de qualquer grupo social. Nesse sentido, o romance *Lueji: o nascimento dum império* nos coloca diante de uma construção a partir de fragmentos da memória coletiva, representando a busca das personagens por elementos que rememorem a tradição, a fim de torná-la presente. O lembrar das origens norteando a vida, representando a edificação de pontos de apoio para as escolhas do cotidiano, a coesão com os grupos sociais, propiciando a identificação com a sociedade tradicional. Segundo Halbwachs (2004):

Mas o tempo antigo pode subsistir ao lado do tempo novo, e mesmo nele, para aqueles de seus membros, para quem uma tal transformação tenha abalado menos, como se o antigo grupo recusasse a se deixar absorver inteiramente pelo novo grupo que nasceu de sua subsistência. Se a memória atinge então regiões do passado inegavelmente distantes, conforme as partes do corpo social que se considera, não é porque uns têm mais lembranças do que os outros: mas as duas partes do grupo organizam seu pensamento em torno de centros de interesses que não são mais completamente os mesmos. (p. 129)

Ao seguir essa perspectiva, de um passado que embora distante no tempo, não foi completamente esquecido, não se perdeu de todo, que pode ser recuperado pela presença de membros que têm interesse em sua sobrevivência e recuperação. Podemos analisar esse processo no romance, uma vez que resta um fio que pode ser atado, no caso, a personagem Lu e suas histórias familiares, a memória coletiva continua viva e a exercer sua influência no fazer da personagem, que busca apoio e respostas para seus conflitos pessoais.

A narrativa nos apresenta a descrição de Lu, conforme a encontramos em Antunes (2009), ilustrando as características que a localizam no tempo e no espaço, pois é descrita às voltas com as contradições de seu fazer, a vida moderna e a conformação desta com as raízes de sua herança cultural, ou melhor, com a religiosidade que permeia a cosmovisão angolana em contraste com os conhecimentos científicos:

Lu é a jovem bailarina moderna que busca nas raízes, nas histórias da avó, os porquês, melhor dizendo, as respostas a muitos porquês que a apoquentam. Lu enquadra-se numa Luanda moderna, onde arte tem um papel importante... (p. 65)

Na análise da pesquisadora está presente a referência ao fato de Lu ser “a jovem bailarina moderna”, o que nos remete à contemporaneidade, a fixação do espaço e tempo, uma vez que a personagem mora “numa Luanda moderna”, em uma época próxima ao ano 2000. Esta localização temporal e espacial nos coloca diante da questão que se relaciona com o trabalho que desenvolvemos, a busca das raízes, a tradição ancestral. O narrador, no romance, nos apresenta Lu, na primeira aparição da moça, indiciando o projeto que a inquieta e a busca dos porquês, apontados pela pesquisadora, como podemos perceber na leitura do fragmento:

Não está na cara das pessoas o que elas estão a ouvir. Sons inconsistentes, fragmentados, tocavam nos ouvidos de Lu. Sons de Marimbas. Como podia eu saber? Só mais tarde, quando ela tudo contou. Mas havia algo estranho no olhar ausente dela, passando por mim sem me ver. Aí começou tudo. Num olhar vazio, porque todo para dentro. Com a ajuda dela, iria reconstituir o seu percurso solitário. Percurso ao mais profundo de si própria, ao grito último da gaivota. (PEPETELA, 1989, p. 26)

Destacamos os dois fragmentos, inicialmente, para analisar a apresentação da personagem como a buscar algo, com o olhar voltado para si mesma. No romance o narrador indicia esta busca da origem a partir dos sons de “marimbas”, instrumento musical tradicional de Angola, e depois afirmaria essa construção com a imagem: “Percurso ao mais profundo de si própria, ao grito último da gaivota.” A partir do olhar vazio de Lu, a busca do personagem narrador também tem seu início.

A pesquisadora Antunes (2009) comenta acerca da questão das raízes de Lu, uma vez que a personagem refere-se a Lueji como sua ancestral. Essa percepção de si, como pertencente a uma etnia, justifica-se, no romance, pela presença da avó materna da personagem, que veio da Lunda, e que manteve viva a tradição familiar, com as narrativas que povoaram a infância de Lu, dos feitos da rainha e da etnia da qual fazem parte, possibilitando a identificação pela conservação das lembranças, o passado, mesmo longínquo, vive ainda nas histórias da avó.

A memória coletiva, no romance, representa papel fundamental, pois sua permanência alimenta os mitos de origem das etnias, as narrativas acerca das origens das personagens, propiciando a ligação com o passado mítico, mantido pelas histórias das descendências de cada etnia. De acordo com Le Goff (2003) “O primeiro domínio no qual se cristaliza a memória coletiva dos povos sem escrita é aquele que dá um fundamento – aparentemente histórico – à existência das etnias ou das famílias, isto é, dos mitos de origem.” (p. 424) Esse conceito nos interessa não apenas para compreender a trajetória de Lu, mas para analisar a questão da entronização de Lueji, pois uma das justificativas para o fato dela ser

escolhida rainha foi o mito de origem da linhagem de seu pai, como ilustraremos melhor quando tratarmos especificamente da trajetória da rainha.

No texto literário, o narrador, em diversas ocasiões, teoriza acerca da memória coletiva a preservar as tradições e dar coesão aos grupos étnicos. Essa percepção está de acordo com as ponderações apontadas por Antunes (2009, p. 65), pois a pesquisadora diz que a personagem “busca nas raízes, nas histórias da avó, os porquês, melhor dizendo, as respostas a muitos porquês que a apoquentam.” Consideramos que a tradição é vista como reguladora da vida e capaz de responder às questões do ser.

Destacamos algumas das passagens do romance, nas quais o narrador discute a memória coletiva a partir da fala das personagens. Como primeiro fragmento a ser analisado destacamos este, no qual Lu está imaginando a criação do bailado, pensando no encontro entre Lueji, a rainha, e Ilunga, o príncipe luba, o narrador nos coloca diante das expressões culturais de vários grupos bantos:

Único também tinha de ser esse bailado, trazido dos tempos pela memória colectiva de vários grupos. Por isso Lu não simportava de imaginar passos dos muquixes dos Tchoukue e mesmo as suas vestes, animando as festas da rainha, ou o cadenciado das palmas femininas dos Luvale, ou mesmo os sembas dos que falavam kimbundu, tudo isso acompanhado por sons de kissanje electrónico, única maneira de ser fazer ouvir. (PEPETELA, 1989, p. 264)

No fragmento, ao imaginar a composição do bailado, Lu tinha consciência de que misturaria as expressões culturais da tradição lunda com as de outras etnias, a personagem não se preocupava apenas com a verdade histórica, mas com a produção do bailado. Sua criação seria inspirada na diversidade cultural dos grupos de origem banto, segundo Adolfo (2010) “O termo *bantu* foi utilizado pela primeira vez por Willelm Bleek, um filólogo alemão, para caracterizar e definir as línguas africanas que utilizam a palavra *um-ntu* (pl. *ba-ntu*) para designar a pessoa humana.” (p. 5) [grifos do autor]

Dessa forma, a utilização do termo banto refere-se a povos e etnias distintas, que configurariam, de acordo ainda com Adolfo, cerca de 500 línguas aparentadas. Essa mesma perspectiva acerca do termo está presente nas pesquisas de Nei Lopes:

... vemos que *Banto* é uma designação apenas linguística. Pelo uso, entretanto, a denominação se estendeu e hoje, então, sob a designação de *Bantos* estão compreendidos praticamente todos os grupos étnicos negro-africanos do centro, do sul e do leste do continente que apresentam características linguísticas comuns e um modo de vida determinado por atividades afins. (2006, p. 105)

Estes grupos étnicos, com características linguísticas comuns, misturaram-se e formaram a diversidade cultural que compõe a cidade de Luanda. Essa característica do lugar é o que possibilitaria fazer do espetáculo algo único, pois composto de fragmentos de todas as etnias. Essa diversidade, amalgamada pela tradição oral dos vários grupos em contato, compunha o mosaico que, – em forma de dança, música, – traria de volta à vida o mito de Lueji, e, assim, o modelo exemplar que poderia dar sentido à vida de Lu.

Ainda no contexto das discussões conceituais de memória coletiva, no romance, destacamos as passagens e fragmentos nos quais a personagem Lu apresentou a versão do bailado, - o roteiro escrito por ela sobre a história de Lueji, para a análise do personagem Herculano, o historiador. Ao ler o roteiro, este apontou falhas na metodologia dos estudos históricos no trabalho elaborado por ela.

O debate, no romance, sobre a verdade histórica e a versão artística deixou transparecer as posições controversas acerca do assunto. O narrador conduz os diálogos das personagens a fim de tornar o conceito de memória coletiva mais próximo do leitor, pois em um dado momento o personagem Herculano enuncia: “- É certo que há versões contraditórias. Como tudo na tradição oral. Cada grupo deforma uma versão em função dos seus interesses mais ou menos imediatos, isto é, a versão tradicional é sempre ideológica, justifica ou o poder que se tem ou o poder que se quer obter.” (PEPETELA, 1989, p. 376)

Essa ponderação, representada na fala de Herculano, que é o historiador da trama, faz-nos retomar o que Halbwachs (2004) considera acerca da história, pois para ele a história começa no momento em que a memória coletiva não mais pode existir, quando não há mais testemunhas a se recorrer para se lembrar dos fatos, quando cessou a possibilidade de se atualizar o passado: “É porque geralmente a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. Enquanto uma lembrança subsiste, é inútil fixá-la por escrito, nem mesmo fixá-la, pura e simplesmente.” (p. 85)

Estas considerações de Halbwachs são retomadas por outros pesquisadores e historiadores, no que tange ao estudo da memória coletiva. De acordo com Rossi (2010) a partir de uma abordagem dialética entre história e memória é possível aos historiadores “... abandonar o terreno dos eventos públicos, da cronologia oficial, para ocupar-se do mundo da vida privada, das “mentalidades”, das “histórias locais” que haviam sido submersas e derrotadas quando do triunfo da “história” sobre a “memória”. (p. 28)

No entanto, em nosso trabalho, seguimos a perspectiva apresentada no romance pelo narrador, que opõe memória e história, uma vez que o conflito é parte do enredo analisado.

Assim, de acordo com Le Goff (2003), quando este discute a questão da verdade histórica e da memória coletiva, ele considera a questão a partir do pressuposto de que o sentido a ser considerado é o das funções de cada uma, pois somente o estudo sistematizado do passado possibilitaria retirar da memória coletiva as deformações que os grupos introduziram ao longo do tempo, na busca pelo conhecimento da verdade:

Em primeiro lugar, porque há pelo menos duas histórias, e voltarei a este ponto: a da memória coletiva e a dos historiadores. A primeira é essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado. É desejável que a informação histórica, fornecida pelos historiadores de ofício, vulgarizada pela escola (ou pelo menos deveria sê-lo) e pela *mass media*, corrija esta história tradicional falseada. A história deve esclarecer a memória e ajudá-la a retificar seus erros. (LE GOFF, 2003, p. 29)

Como destacamos anteriormente, no romance, no embate acerca da verdade histórica e o roteiro do bailado, as personagens defendem seus pontos de vista. O personagem Herculano enuncia esta prerrogativa do estudo sistemático da história, ao defender que a história teria a função de encontrar a verdade, por se basear em metodologias que ajudariam a aferir a veracidade dos fatos. Que no trabalho de comparar as diversas versões e situá-las em seus contextos históricos, poder-se-ia chegar ao esclarecimento do passado.

A esta afirmativa se contrapõe a personagem Lu, que formulou a versão artística do mito de Lueji no romance, a personagem afirma que: “Ora, as versões são contraditórias, como disseste. São ideológicas? Tudo certo. Então, não tenho o direito, eu também, de inventar a minha própria versão? Quem te garante que é mais falsa que a que tu escreverias? A tua também seria ideológica...” (PEPETELA, 1989, p. 376)

No contexto desta defesa feita por Lu no romance, está outro argumento utilizado por ela, que diz respeito à passagem do tempo e à transmissão oral da tradição: pois se a um dado momento desta transmissão da tradição for inserida uma inverdade, essa irá apresentar-se em todas as versões seguintes, e a verdade seria apenas mais um ponto de vista acerca do passado.

Essa afirmativa da personagem nos remete a outro fragmento do romance, no qual o personagem Herculano afirmava que a tradição oral modifica as versões, de acordo com as relações de poder, de quem exerce ou quer exercer esse poder. Para entender essa afirmação, recorreremos novamente a Halbwachs (2004) que, ao estudar a função social da memória coletiva, destaca que a lembrança é evocada a partir do presente, nesse sentido, o indivíduo irá lembrar-se de coisas significativas para os grupos que ele faz parte no presente: lembrar tem a

função social, propicia a coesão do grupo. As alterações que a memória sofre ocorrem para atender às necessidades do presente do grupo social.

O debate, a disposição das personagens com posições controversas caracterizam a narrativa de Pepetela. As contradições da sociedade são evidenciadas e compõem a sua obra, enriquecendo e tornando mais evidente o projeto literário em curso. As discussões conceituais, acerca da memória coletiva e da história, atestam as pesquisas do escritor acerca do tema, que fundamentam a obra. Outro conceito que encontramos também no romance, elaborado com a mesma condição de pesquisa e parte integrante do texto literário é o de mito.

Acerca do conceito de mito discutimos a partir das formulações de Mircea Eliade, quando este afirma que as histórias de heróis são fixação de modelos exemplares, a se repetirem nos ritos e ordenarem a vida na sociedade: “O mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, no tempo fabuloso dos 'começos'.” (ELIADE, 1989, p. 12) Para o pesquisador, o tempo nas sociedades tradicionais é diferente do que concebe a sociedade atual, uma vez que o tempo do início, da criação, das narrativas acerca da criação do mundo e do homem, representa aquele instante sagrado, que se repete ritualmente:

Surpreende-nos em primeiro lugar uma diferença essencial entre essas duas qualidades de Tempo: *o tempo sagrado e por sua própria natureza reversível*, no sentido em que é, propriamente falando, um *Tempo mítico primordial tornado presente*. Toda festa religiosa, todo Tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, “nos primórdios.” (ELIADE, 2008, p. 63) [grifos do autor]

Esse tempo sagrado é aquele que não precede nenhum outro. O tempo do início, um exemplo de reatualização do mito são as comemorações do ano novo, neste caso, a festa ritual tem por fim atualizar o tempo sagrado, não o representar, mas o tornar efetivamente presente, ao se imitar o feito dos deuses ou heróis. O ritual tem por fim apagar tudo que foi feito e começar de novo, no novo começo, mas não um qualquer, o começo de acordo como foi feito pelos deuses, como foi no início dos tempos. O retorno ao tempo da criação, a purificação por meio das festas rituais, que faz com que se volte ao estado inicial:

Em outras palavras, “saem” de seu tempo histórico – quer dizer, do Tempo constituído pela soma dos eventos profanos, pessoais e intrapessoais – e reúnem-se ao Tempo primordial, que é sempre o mesmo, que pertence à Eternidade. O homem religioso desemboca periodicamente no Tempo mítico e sagrado e reencontra o *Tempo de origem*, aquele que “não decorre” – pois não participa da duração temporal profana e é constituído por um *eterno presente* indefinidamente recuperável.” (ELIADE, 2008, p. 79)

Esse tempo recuperável, que aproxima o homem do início sagrado, é o que dá força para a continuidade: “Ao imitar seus deuses, o homem religioso passa a viver no *Tempo da origem*, o Tempo mítico. Em outras palavras, “sai” da duração profana para reunir-se a um Tempo “imóvel”, à “eternidade”. (2008, p. 93)

O mito apresenta-se, no romance, nos dois tempos da narrativa, de forma diferente. No tempo de Lu o vemos enquanto construção teórica, enquanto debate do tema e inserido no fazer das personagens. No tempo em que Lueji reina, o mito nos é apresentado na formulação e conservação das tradições. O narrador, utilizando-se das personagens, enuncia os conceitos teóricos sobre os mitos com os quais está elaborando a obra, conduzindo assim as possibilidades de leitura do texto. Ilustra como as histórias que, por serem repetidas pelos membros da comunidade, e preservadas na memória coletiva por séculos, com versões diversas, tornaram-se modelos exemplares.

Há várias passagens no texto romanescos nas quais as personagens confrontam os sentidos do mito, um dos muitos fragmentos desse trabalho ocorre quando o narrador nos faz a apresentação de Lu, ao comentar acerca das angústias da personagem, desconversa sobre as suas próprias e aponta as angústias do mundo, conforme destaque abaixo:

Faltavam poucos meses para a mudança do século. Os velhos mitos renasciam com a aproximação do ano 2000. Medos. Esperanças. Arritmias. Fim do Mundo, Julgamento Final? Bem procurávamos nos afastar desses temores, pensando isso são mitos da Europa, lendas criadas a partir dos semitas e do Novo Testamento, que temos nós, bantos, a ver com isso, os nossos mitos são outros, de nascimento e formação, não de mortes e catástrofes escritas em livros antigos. (PEPETELA, 1989, p. 26)

No fragmento, a personagem narrador evidencia a questão dos mitos que perpassam a sociedade ocidental como, por exemplo, a herança de tradição semita, de crenças em um messias e no fim do mundo, da espera por um julgamento final. Tradições muito antigas, que embora contestadas ao longo de séculos, permanecem vivas nas organizações religiosas, ou mesmo como temas na literatura, cinema, reflexos da ação dos mitos no cotidiano das pessoas.

Em contraposição a estes mitos, o narrador nos fala de outros, ao opor “eles” e “nós bantos” o narrador começa nossa introdução no mundo que quer nos dar a conhecer, diferente, baseado em mitos diferentes: “de nascimento e formação”, a religiosidade africana em destaque, com outras tradições, outros valores e organizações sociais. Para além dessa perspectiva de mito, temos outra, que se mostra a partir da expressão “nós bantos”, que delimita e torna presente os leitores aos quais se dirige em primeiro lugar.

Outro momento no qual o mito está colocado no romance encontra-se no diálogo entre Lu e Herculano. Retomando a discussão que já utilizamos para explicar a questão da memória coletiva e a história, os personagens irão discutir também o sentido de mito. Dessa forma, ainda no fragmento em que estes discutiam o roteiro do espetáculo de dança sobre Lueji, Herculano diz: “- Há cientistas que pretendem nunca ter havido um Tchinguri ou uma Lueji. Que eram linhagens em luta e que a tradição corporizou em pessoas.” (PEPETELA, 1989, p. 378)

A questão de como se configuram as linhagens no romance, aprofundaremos no próximo subcapítulo, o que parece interessante nessa afirmação da personagem Herculano é a questão da corporificação da disputa entre as linhagens. Neste caso, existe uma tradição para explicar o porquê da separação das linhagens rivais, que se configuram como grupamentos dentro de uma mesma organização social, no caso, da região da Lunda. Ao se separarem e tomarem caminhos diferentes, tornaram-se mito, pois a tradição oral acompanhou as narrativas acerca dessas linhagens, que formaram novas etnias.

O próximo fragmento a ser analisado está relacionado com as duas etnias que se formaram nesse processo de separação. Destacamos no romance o momento em que se faz referência ao mito da formação das etnias Lunda e Imbangala, no que se refere a identificação das personagens. Quando Lu conheceu Marina, elas se revelaram descendentes dessas duas etnias, Marina, dos imbangalas, e Lu, dos lundas:

- Acabamos por ser irmãs? - se maravilhou Marina.  
- Se as estórias forem verdadeiras... Quem pode saber? Seríamos primas em centésimo grau... Lueji e Tchiguri viveram há mais de quatrocentos anos. O Herculano diz que todos os lundas se consideram descendentes de Lueji. Da mesma maneira os Imbangala se consideram de Kinguri ou Tchinguri. Que são mitos de formação das etnias. (PEPETELA, 1989, p. 45)

A questão do pertencimento a uma etnia é uma tradição que dá sentido ao fazer das personagens. No romance, a preservação da memória coletiva, a vencer a distância do tempo original, possibilitou que as duas mulheres se confraternizem nesta forma de identificação com a cultura ancestral, mesmo que tenha sido por uma brincadeira entre as jovens, há o sentimento de possibilidade, de pertencimento a alguma ordem maior do que a vida cotidiana.

Essa formulação nos dá os elementos para a discussão que consideramos importante: os modelos exemplares, os mitos, conduzem os destinos das personagens e provocam a manutenção do sentido de pertencimento étnico, a justificar as escolhas e direcionar as trajetórias das personagens.

Poucas são as sociedades nas quais tenhamos vivido, seja em que tempo for, que não subsistam, ou pelo menos não tenham deixado algum traço de si mesmas nos grupos mais recentes onde estamos mergulhados: a subsistência desses traços basta para explicar a permanência e a continuidade do próprio tempo nesta sociedade antiga, e que nos seja possível, a qualquer momento, nela penetrar através do pensamento. (HALBWACHS, 2004, p. 133)

Estas considerações acerca da duração dos grupos, da memória coletiva, relacionam-se diretamente como o encontro das jovens que, por mais que vivam em uma sociedade diferente da tradicional, que Eliade (2008) chama de “profana”, utilizam-se do mito para dar sentido a amizade, a familiaridade com que estabelecem este relacionamento, como irmandade. As histórias familiares, alimentadas na memória coletiva, a dar coesão ao fazer cotidiano. Segundo Eliade (2008), os mitos são modelos exemplares, que não se referem apenas aos deuses responsáveis pela criação do mundo, referem-se também aos heróis:

É interessante notar que o homem religioso assume uma humanidade que tem um modelo trans-humano, transcendente. Ele só se reconhece *verdadeiramente homem* quando imita os deuses, os Heróis civilizadores ou os Antepassados míticos. Em resumo, o homem religioso se quer *diferente* do que ele acha que é no plano de sua existência profana. O homem religioso não é *dado*: faz-se a si próprio ao aproximar-se dos modelos divinos.” (p. 88)

Os modelos exemplares, que aproximam Lu de Marina, são Lueji e Tchinguri, os antepassados míticos, que embora rivais, eram irmãos, representam a formação da etnia a que as duas pertencem. Iremos discutir a seguir a reverência aos antepassados, como desdobrar de nossa discussão acerca dos mitos de origem. Por agora, consideramos que a função social do mito é dar coesão à sociedade tradicional, subsistindo a partir da memória coletiva.

### 1.3 – A ancestralidade: a Lunda e o mito da rainha Lueji

Apresentamos agora os elementos que tornam, no romance, a vida da personagem Lueji, rainha da Lunda, um dos reinos de Angola, mito<sup>1</sup>. Antes é preciso localizar onde se passa a narrativa, o interior de Angola, pois, como veremos mais atentamente no segundo capítulo, a colonização portuguesa demorou a penetrar nestas regiões do país, e o reinado de Lueji é localizado no tempo em que portugueses já haviam aportado em terras angolanas.

1 Consideramos o conceito de mito a partir das formulações de Eliade (2008), quando este diz que “O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou heróis civilizadores.” (p. 84)

A Lunda compreende, segundo Martins (2008), na atualidade, a região nordeste de Angola, que está dividida administrativamente em Lunda Norte, com a capital Lucapa, e Lunda Sul, capital Saurimo, ainda de acordo com o pesquisador, seus limites correspondem a:

Podemos dizer que a Lunda é limitada pelos dois grandes rios tributários do rio Congo ou Zaire, e que ambos nascem no Alto Chicapa, ou Tchikapa, como os nativos lhe chamam. O rio Cassai limita a Lunda a sul e a leste, constituindo, ao mesmo tempo, a linha fronteira a leste, entre as Repúblicas de Angola e do Zaire. A oeste, o rio Cuango ou Kwango limita a Lunda até a fronteira norte. Esta confina com a República do Zaire. (p. 45-46)

Esta é a localização geográfica atual, encontramos em Nei Lopes (2006) a indicação do reino dos Lundas, diz o pesquisador: “Com uma história intimamente ligada a dos Balubas, os Lundas às vezes são até confundidos com eles.” (p. 148) A tradição que o pesquisador evoca conta sobre a chegada dos Lubas entre os séculos XIII e XIV a uma aldeia a oeste de Luba Lomani, e de que o momento da chegada coincidia com o fato do chefe local ter deserdado os dois filhos em favor de uma filha, e que um príncipe luba, Muaku, casa-se com a jovem rainha e, assim, nasceria o reino dos Lundas.

Ainda na linha desta afirmação acerca da confusão entre os Lubas e Lundas, o pesquisador informa acerca da época em que se considera o reinado de Lueji: “Em 1585, Ilunga Mbili funda o 2º Reino Luba. No período que vai de 1590 a 1610 o poder do reino é exercido pela Rainha Luedji e de 1660 a 1675 por seu filho Yamwo Namedji.”(LOPES, 2006, p. 149)

No romance, há a referência acerca da presença de elementos culturais luba na cultura lunda, retomaremos esta questão quando falarmos sobre a aliança pelo casamento, entre Lueji, rainha da Lunda, e Ilunga, príncipe Luba. Apontamos agora as condições de ascensão ao trono da rainha, que é marcada pela mudança na tradição, pois até sua entronização não havia lembrança de uma mulher ter assumido o “lukano”, que era uma pulseira feita de tendões humanos, símbolo do poder máximo, de porte masculino entre os lundas.

O “lukano” não era apenas um símbolo de poder, acreditava-se que com ele o chefe, em contato com os ancestrais, chamava a chuva, essencial para as boas colheitas. Não podemos esquecer a importância dessa atividade, que garantia a sobrevivência, dessa forma, podemos compreender por que este representava o poder máximo, pois em caso de chuva, significava a aprovação do rei pelos ancestrais, que o auxiliavam e orientavam, caso este não

conseguisse chamar a chuva, era porque os ancestrais não estavam satisfeitos, o que colocaria em perigo toda a comunidade.

A organização política dos lundas, conforme observamos na narrativa de Pepetela, é baseada no equilíbrio entre as linhagens, que são, segundo Martins (2008), "... um grupo de filiação unilinear em que todos os membros se consideram descendentes de um antepassado comum..." (p. 157) Pode se ter antepassado do sexo feminino, uma matrilinearidade, ou do masculino, designando-se de patrilinearidade. Ainda segundo Martins (2008):

Os membros do grupo de linhagem são capazes de descrever as ligações genealógicas que os ligam uns aos outros, de forma a remontar ao antepassado comum, conhecido, por uma linhagem genealógica ininterrupta. Linhagem significa mais um princípio de organização do que um grupo concreto bem definido. (p. 157)

O que chamamos de equilíbrio entre as linhagens, no romance, é representado pelo fato de algumas linhagens, pela importância de seu mito de origem, terem o direito a herança do poder, o que justificaria a ascensão de um rei ligar-se a algumas linhagens apenas. De acordo com M'Bokolo: "No núcleo central do império os cargos rituais, tais como os senhores da terra, os guardiões dos túmulos reais e os mágicos do império continuaram a ser escolhidos em determinadas linhagens." (2009, p. 564)

No romance, a herança de linhagem é matrilinear, a de poder não ocorre necessariamente dessa forma, o que torna a ascensão ao trono da jovem Lueji algo raro, entre os lundas, pois, ainda conforme M'Bokolo (2009):

É necessário observar nesta estrutura o lugar particular das mulheres. De fato, se o sistema de parentesco era matrilinear, a sucessão do trono teve cada vez mais tendência a fazer-se do rei para os irmãos e seus filhos, de preferência aos sobrinhos. Parece bem que, para atenuar esta contradição entre as regras de parentesco e as práticas sucessórias, se tenha reservado às mulheres um número significativo de cargos elevado no seio do Estado. (p. 564)

A ascensão de Lueji ao trono já a poderia tornar uma modelo exemplar, por ser mulher e ter assumido o poder, mas para além disso, as condições de sua ascensão e permanência no poder são extraordinárias, pois envolvem uma guerra entre irmãos.

O narrador, ao fazer a descrição inicial da rainha Lueji, introduzindo o romance, mostrou-a com sua companhia preferencial, em sua mocidade, o lago, lugar de refúgio nos momentos de angústia da personagem, que segundo Gabriela Antunes (2009) "é o local onde as coisas boas acontecem." (p. 63). No fragmento destacado é descrito em toda sua beleza:

Lueji voltou ao lago da sua infância. Era elíptico, grande, só os bons nadadores o podiam atravessar no sentido do comprimento. As margens estavam cobertas de fetos compridos e também dos mais pequenos, de folhas em palma todas recortadas, os fetos da Lunda. Brincavam a se mascarar com estes, através dos quais tudo podiam ver. Além de muitas outras variedades, o lago era rodeado de plantas com caniços compridos e de folha grande, que davam estranhas flores cor de rosa na ponta de hastes estreitas, as rosas de porcelana. (PEPETELA, 1989, p. 9)

Neste fragmento estão indiciados dois elementos que permeiam a narrativa: as rosas de porcelana, – que seriam chamadas pelo povo de cetros de Lueji; e para Lu, representariam um amuleto em forma de movimento de dança, que iremos considerar melhor no segundo capítulo, – e a presença do lago, este já nos levando a considerar a questão da religiosidade, uma vez que esta permeia toda a narrativa.

Nesse sentido, ao considerar os relatos sobre o sentido das águas, encontramos que elas estão ligadas aos mitos cosmogônicos. “As águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precedem toda forma e sustentam toda criação.” (ELIADE, 2008, p. 110)

Destacamos a referência ao mito das águas em Silva (2002), quando este relatou a chegada dos portugueses ao Reino do Congo, e considerou o encontro entre estes. Ao comentar acerca da reação dos habitantes do Congo diante da cor da pele dos recém-chegados, o pesquisador lembrou os mitos de origem, aqueles que falam sobre a morte, não como fim, mas passagem, mudança de forma, de condição:

Dizem também que os homens que baixaram das embarcações tinham a pele desbotada, falavam uma língua que não se entendia e foram tidos como *vumbis* ou espíritos. Talvez tenha sido assim. E talvez os congos da foz do Zaire também tenham tomado os recém-vindos por seus antigos mortos ou por entes sobrenaturais das águas ou da terra. Haviam surgido do oceano – o oceano bem que podia ser o *calunga*, ou as grandes águas que ninguém jamais atravessara em vida e que separavam o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Ao falecer um homem, sua alma cruzava as águas e assumia uma nova forma num corpo novo, de cor branca. Mudava de nome e talvez também de língua. (p. 359)

Neste fragmento, além da concepção da água com a função de separar o mundo dos vivos do mundo dos mortos, o local de purificação, ou melhor, de mudança, uma vez que os que passam pelas águas mudam, a cor e quem sabe a língua, encontramos o termo *calunga*, que presente entre os vários grupos linguísticos bantos, foi agregando significados, chegando até o Brasil.

Nei Lopes (2003) enumera vários sentidos para a expressão, consideramos alguns que se relacionam diretamente com a concepção religiosa que estamos estudando, *calunga ou*

*kalunga* pode ser: “Do termo multilinguístico banto *Kalunga*, que encerra ideia de grandeza, imensidão, designando Deus, o mar, a morte – “O vocábulo *Kalunga* (Deus), do verbo *oku-lunga* (ser esperto, inteligente), encontra-se no dialeto dos *Ambós* e em outros grupos vizinhos.”(p. 53) Pode designar, em outro grupo étnico: “Para os umbundos, 'Céu é a morada de *Nzambi*, *kalunga* o lugar para onde *Kalungá Ngombe* leva as pessoas que vem buscar' (Manuel P. Pacavira, *Nzinga Mbandi*, Luanda, 1985, p. 56).”(LOPES, 2003, p. 54). São significados relacionados a divindade, a morte, a morada dos mortos ou dos deuses, ou ainda lugar de passagem.

As águas estão, nesse sentido, ligadas ao culto de morte, renascimento, no universo banto, e veio para o Brasil seguindo essa perspectiva. Para Eliade (2008), a função das águas, para o homem religioso, geralmente relaciona-se com os atos de purificação, de alteração de estado, ritos de iniciação, mudança que permeia a existência:

Em qualquer conjunto religioso que as encontremos, as águas conservam invariavelmente sua função: desintegram, abolem as formas, “lavam os pecados”, purificam e, ao mesmo tempo, regeneram. Seu destino é preceder a Criação e reabsorvê-la, incapazes que são de ultrapassar seu próprio modo de ser, ou seja, de se manifestarem em *formas*. (p. 110-111)

Os mitos cosmogônicos, segundo Eliade (2008), representam “O Tempo de origem por excelência é o Tempo da cosmogonia, o instante em que apareceu a mais vasta realidade, o Mundo.” (p. 73) Os mitos sustentam toda a organização social, são os modelos exemplares que ditam o que pode ser feito, eles são importantes no romance, principalmente para a ascensão de Lueji, e para a linhagem que ela representa e que deve manter no poder. Ainda de acordo com Eliade:

É por essa razão que a cosmogonia serve de modelo exemplar a toda “criação”, a toda espécie de “fazer”. É pela mesma razão que o *Tempo cosmogônico* serve de modelo a todos os *Tempos sagrados*: porque, se o Tempo sagrado é aquele em que os deuses se manifestaram e criaram, é evidente que a mais completa manifestação divina e a mais gigantesca criação é a Criação do Mundo.” (2008, p. 73)

Encontramos, em alguns pesquisadores, algumas variações dos mitos de criação do mundo entre os bantos. Destacamos a fala de Eliade (2008), ao discutir o mito de afastamento do “Deus Criador”, comenta que os africanos, embora acreditem na existência de um Ser Supremo e criador, não o cultuam, pois:

O afastamento e a passividade do Ser Supremo são admiravelmente expressos num adágio dos gyriamas da África oriental que descreve também

o seu Deus: “Mulugu (Deus) está no alto, os manes estão embaixo.” Os bantos dizem: “Deus, depois de ter criado o homem, já se não preocupa mais com ele.” (p. 105)

O culto ao Deus criador, segundo o pesquisador, foi substituído pelo culto aos intermediários, por se encontrarem mais próximos, serem mais presentes, sua evocação gerava mais elementos rituais.

Em Martins (2008), encontramos alguns mitos de origem e de criação do universo, escolhemos reportar aqui o mito que pertence ao grupo Lunda-Tchokwe, por se aproximar da região que estamos estudando, e por ser similar ao encontrado em outros pesquisadores. A lenda refere-se a crença em um “Deus único” que, após ter criado tudo que existe, afastou-se. Diz a lenda que:

O *Nzambi*, a quem também chamam *Ndala Karitanga* (Deus que se criou a si próprio) e *Sá Kalunga* (Senhor infinitamente grande, Deus supremo e infinito), depois de ter criado o mundo e tudo quanto nele existe, criou uma mulher para que fosse sua esposa e para que, por seu intermédio, pudesse ter descendência humana, a fim de que esta povoasse a Terra e dominasse todos os animais selvagens, por ele também criados. Disse então a sua esposa que passaria a chamar-se *Ná Kalunga*, em virtude de a filha que iria dar à luz se chamar *Kalunga*. (p. 75)

Ainda, de acordo com o pesquisador, nascida e crescida a filha de nome *Kalunda*, o pai a levou a uma caçada e a tornou sua mulher também, a fim de que esta engravidasse, e assim pudesse povoar a Terra. Mas *Ná Kalunga*, a mãe, ao descobrir ficou enraivecida e se enforcou, mas se fez presente nos pesadelos da filha, por esse ato, foi transformada por *Nzambi* em um espírito maligno de nome *Mujimo*.

A filha de *Nzambi*, ao dar a luz passa a se chamar também *Ndala Karitanga*, tornando-se a segunda divindade, o filho ao nascer recebe o nome de *Ndala Karitanga*, passando a ser a terceira divindade. Quando o filho cresceu, *Nzambi* ordenou-lhe que se casasse com a própria mãe, para ter filhos. Eles geraram mais filhos, que foram casando-se e assim povoaram a terra. Cumprido o propósito, *Nzambi* retira-se aos céus, acompanhado de seu cão.

No romance, há uma referência a esse afastamento de *Nzambi*, quando da comemoração da vitória de Lueji sobre Tchinguri, o narrador diz: “... a vida exige choques e contradições, pois só nas utopias as gentes são todas como *Nzambi*, que criou os seres e não mais ocupou deles, se a obra sua propriedade não fosse, ...” (PEPETELA, 1989, p. 410)

Em Adolfo (2010), encontramos referência ao mito do Deus criador, entre os bantos, mas ao contrário da lenda sobre seu afastamento, o pesquisador analisa a questão

considerando-a de modo diferente. Ao explicar que Zâmbi criou o mundo e deu a todas as coisas o *nguzu*, “...uma energia mística da qual dependem as muitas essências de vitalidade e de existência. Está presente em todas as coisas, concretas ou abstratas.” (p. 96) Que o *nguzu* é uma energia que perpassa tudo, sendo neutra, pode ser direcionada para o bem ou o mal, dependendo da disposição dada pelos seres humanos.

Ainda segundo Adolfo (2010) “o *nguzu* é, ao mesmo tempo, universal e imortal, mas nunca estagnado ou imutável. É uma energia maleável que pode ser reinterpretada e revigorada, constantemente evoluindo e crescendo através do tempo.” (p. 97) Após a introdução do conceito da energia vital que perpassa a criação, e que a tudo sustenta, Adolfo (2010) afirma que:

Longe de ser um Deus remoto, como amiúde é descrito na literatura, Zâmbi Npungo é eternamente presente e ativo, através de *nguzu*, em todos os elementos do universo. Deste modo, *nguzu* deve ser entendido como a presença prolífica da Divindade em tudo o que há no universo. Zâmbi impulsiona a vida e a matéria. Como estas são “filhas” ou emanações da Divindade, ambas são produto e condutoras de *nguzu*, colocando um “pedaço” de Zâmbi e da sua graça em cada elemento do universo. Então, através de *nguzu*, Zâmbi é Onipresente, Onisciente e Onipotente, sempre atento às ações do universo, particularmente com aquelas dos seres humanos. (p. 96-97)

Dessa forma, consideramos adequada a apresentação dessa percepção diferente de um dos mitos cosmogônicos dos bantos, uma vez que vários mitos e lendas aparecem no romance, e a versão escolhida pelo romancista é um ponto de vista privilegiado, mas não o único.

Observadas as versões do mito cosmogônico, continuamos a apresentar a rainha Lueji, personagem que vimos à beira do lago, no início do romance. Encontrava-se envolta em preocupações, ligadas em grande parte ao irmão mais velho, que por seu temperamento e convicções, provocou brigas e evidenciou a falta de controle de Kondi, como pai e como chefe, sobre as atitudes do jovem. O comportamento de Tchinguri, seu desrespeito aos costumes e aos mais velhos, configuraria fraqueza do rei. Ao analisar a figura de Lueji Gabriela Antunes (2009) afirma que:

Com a beleza e a força que só a juventude pode dar, Lueji, a rainha, é uma jovem feliz, correndo pelos campos, amando no lago, dançando nos batuques nocturnos, cumprindo os rituais, não com muita convicção, para não ferir quem ama. (p. 65)

A pesquisadora nos remete à imagem de Lueji que não tem desejo de poder, que aspirava apenas amar e ser livre. Retomamos a imagem inicial do primeiro capítulo do romance, a noite em que olhava o lago, e preocupava-se com o castigo que teria Tchinguri, seu irmão que, depois de discutir em uma reunião do conselho com Ndumba ua Tembo, - que ainda jovem é chefe de linhagem com voz e voto no conselho dos Tubungo, rival e único a medir força com o filho do rei, - saiu da mesma descontrolado.

Seu destempero fez com que descontasse a raiva batendo em uma mulher que encontrou no caminho, o marido desta saiu em sua defesa, sem perceber que o agressor era o filho do chefe. Tomado pela ira por ser atacado, Tchinguri esfaqueou o marido da mulher, que foi socorrido antes que fosse morto, mas o jovem príncipe não satisfeito, para se vingar da ofensa de agressão, violou a mesma mulher, e por todo este destempero sofreu julgamento.

Nesta mesma noite de angústia, em que Lueji fugiu para o lago, local de refúgio desde a infância, onde conseguia ordenar as ideias e os sentimentos, ela teve uma visão, a do homem que saiu da Lua, e que representaria um dos presságios da rainha:

Escureceu e a Lua subiu, inteira Lua de prata se reflectindo no lago, azul escuro ao luar da Lunda. Lueji nela viu a silhueta do homem eterno, elástico e firme. E foi sonho ou ilusão, foi pressentimento ou magia, mas do outro lado da margem, banhado pelo luar, estava o homem que saiu da Lua, alto e quase nu, um machadinho de chefe na mão esquerda e um longo arco na direita. (PEPETELA, 1989, p. 11)

Essa imagem irá acompanhar a personagem durante o seu período de amadurecimento, até o encontro com o homem pressentido nessa noite de luar, na qual a princesa ainda aspirava por uma vida mais simples e livre dos compromissos. A ilusão que a visão do homem da lua propiciou, logo se desfez, e suas inquietações, voltadas a seu amado irmão mais velho, herdeiro natural ao trono, não a abandonavam.

A narrativa apresenta Tchinguri retratado como um jovem audaz, impulsivo e o mais forte de todos os guerreiros, com ideias de mudanças que desagradavam aos Tubungos, conselheiros e chefes de linhagens, que o perceberam como ameaça às tradições e ao poder que partilhavam, uma vez que as linhagens nessa época na Lunda eram mais poderosas do que o rei, pois este não possuía um exército próprio, sendo dependente dos chefes das linhagens para ter a proteção do reino.

Como destacamos anteriormente, na obra de Pepetela, a tradição é sempre colocada em questão, e Tchinguri é o personagem que questionava a estrutura de poder da sociedade tradicional, com ideias inovadoras para a época.

Ao retornar para a casa, depois da visão no lago do homem da lua, Lueji foi informada por Musole, a quarta esposa de seu pai Kondi, que no julgamento Tchinguri fora condenado a pagar o macoji, uma multa que o sedutor paga ao marido ofendido, por ter relações com mulher casada. No caso, a mulher foi “escorraçada” de casa pelo marido, que por ela havia pagado o valor do alambamento, o que corresponderia na nossa sociedade a uma espécie de dote financeiro pago pelo marido à família da mulher, e este devia ser restituído, uma vez que houve a devolução da mulher.

A reação de Tchinguri diante da condenação foi novamente de desrespeito ao conselho e ao chefe dos Tubungo, pois apesar de pagar o macoji, não reconheceu o erro cometido. Para afrontar o conselho solicitou que outro fosse buscar o valor da pena, contrariando a tradição que tinha por regra que o faltoso deveria reconhecer o erro e, como prova de arrependimento, escolher e transportar ele mesmo os dez cabritos para entregar a família do marido ofendido.

Diante de todas essas atitudes, o rei Kondi preocupava-se com a sucessão, pois considerava que sem o respeito às tradições Tchinguri não seria um bom chefe, apesar de ser o melhor guerreiro, ter uma vontade férrea, seu destempero e o fato de não respeitar as tradições comprometiam o destino da Lunda. Kondi então resolveu viajar e consultar o kimbanda que podia falar com os espíritos e prever o futuro, Kandala, que morava num lugar isolado. Tudo isto contou Musole a Lueji.

Durante o tempo em que o chefe dos lundas esteve viajando, seus filhos Tchinguri e Chinyama permaneceram bebendo e acumulando raivas contra o rei, discutindo quem teria o poder de impor a sucessão. Quando Kondi retornou, cansado, Lueji foi ter com ele e pediu perdão pelo irmão, comprovando que o pai ainda não havia decidido deserdá-lo.

Mas novamente as situações se precipitaram, pois os dois irmãos foram procurar Kondi, depois de estarem bebendo o dia todo, Tchinguri acabou por agredir fisicamente o pai, que caiu do banco e bateu a cabeça em uma trave, ficando com um ferimento mortal. Foram chamados os kimbandas, para salvar a vida do rei. A descrição a seguir retrata algumas providências tomadas para que o chefe dos lundas fosse salvo, de acordo com a tradição:

A cubata estava cheia do fumo das ervas e das penas de galinha, cheirava a sangue de homem e também das galinhas e capotas sacrificadas para o salvar. As invocações dos kimbandas se misturavam aos ruídos vindos de fora, do batuque interminável e das preces das mulheres. (PEPETELA, 1989, p. 18)

Os sacrifícios de animais e pessoas é parte do ritual de cura, que segundo Eliade (2008) é o processo pelo qual, nas sociedades tradicionais, se busca o tempo primordial, o tempo anterior à doença, que se manifestaria diante do ritual, na repetição das ações dos deuses da criação, que ensinaram todas as coisas, ocorreria a restauração do tempo anterior à doença.

Para salvar o rei, até mesmo Kandala fora chamado, mas este, ao consultar seu ngombo não deu bons presságios, como único que podia prever o futuro, revelou que o destino de Kondi já estava selado. Então, Lueji foi informada da decisão de Kondi sobre a sucessão, que ela deveria ser investida no poder, até que o neto de Kondi, filho de Lueji, pudesse reinar. Ao escolher o destino da Lunda Kondi explicou porque o lukano precisava permanecer na família, recorrendo ao mito da origem, a descendência divina, aqui os mitos da criação do mundo:

– Assim está escrito no ngombo de Kandala... Lueji, tomei uma decisão. O lukano não pode passar para fora da minha família, essa é a tradição dos Tubungo. Nós descendemos directamente de Tchianza Ngombe, a mãe Nhaweji, a grande serpente que criou o Mundo, assim como o fogo e a água. Nenhuma outra linhagem descende directamente dela, tu sabes. Mas os teus irmãos não merecem o lukano. Como fazer? Só há uma solução. Entrego-te o lukano. (PEPETELA, 1989, p. 20)

Novamente, estamos reportando aos mitos de origem, que sustentam toda a estrutura de poder na sociedade tradicional, no caso o mito referido é o da origem de Kondi, que se refere à grande serpente, Martins (2008) nos narra que: “Segundo diz a lenda, no princípio existia só o Tchianza Ngombe ou Yanvua Ngombo e Mãma Nyaweji, a grande serpente que criou o mundo e tudo quanto nele existe, incluindo a “meia” (água) e a “kahia” (fogo).” (p. 80)

Do ventre de Tchianza Ngombe nasceram duas pessoas irmãs: Sá Mutfu e Ná Mutfu. Como o primeiro era homem e a segunda era mulher, casaram-se. Desta união nasceram duas crianças: Kandi Ya Matele e Yala. Estes, por sua vez, casaram-se também. Deste casamento nasceram Mwako e Kaweji, que também se casaram, e tiveram dois filhos: Yala Mwako e Kondi, que também se casaram e tiveram um rapaz chamado Mwako Ya Kondi, e outro de nome Yala Mwako, ou seja, o nome de seu “Kaka” (avô). Este último foi o pai de Tchinguli ou Tchinguri Mbangala, de Tchinyama mukwa Luena e de Lweji Ya Kondi. (p. 81)

Este mito narra a ascendência de Lueji e sua origem divina, a ligação desta como os deuses propiciaria maior poder e asseguraria a unidade da tribo em torno de uma comunidade de destino. O mito de origem foi explicado por Le Goff (2003) quando discutia a questão da

origem mítica das etnias, que se sustentam a partir da memória coletiva, que guarda a narrativa heróica da história dos grupos étnicos.

Este foi o argumento que Kandala usou diante do conselho para convencer os Tubungos a aceitar a regência de Lueji, ele que nunca se manifestara, causou espanto, segundo o narrador, ao dizer aos conselheiros presentes:

... que lhe desculpassem os outros Tubungo, mas estava admirado da sua falta de visão, como podiam propor Tchinguri e Chinyama, quem mata o pai mata todo o povo, e como podiam propor Ndumba ua Tembo, sem dúvida um jovem com qualidades de chefia mas sem a principal, a de ser descendente directo de Tchyanza Ngombe, a grande serpente que nos criou e a tudo que existe, se queriam heresia ele abandonava já a sala e deixava de se preocupar com o destino do povo dos Tubungo, pois os seus chefes não o mereciam... (PEPETELA, 1989, p. 23)

Diante do fato extraordinário, de Kandala se pronunciar, depois de muito tempo longe da vida na cidade, e considerando o argumento utilizado da ascendência ancestral de Lueji, o conselho acabou por se convencer de que era a melhor opção, aprovando a indicação feita por Kondi para seu sucessor. Assim, Lueji tornara-se rainha da Lunda.

Lueji, que não desejava o poder, viu-se presa à promessa que fez ao pai moribundo, de assumir o trono. “Tinha prometido ao pai defender o lukano e transmiti-lo ao seu filho. Nada podia contra essa promessa. Se não cumprisse, o espírito de Kondi ia persegui-la para sempre, provocar as maiores desgraças, torná-la desprezível como uma leprosa.” (1989, p. 101) A obediência da rainha ao desejo do pai, configura-se dentro do culto aos ancestrais. De acordo com Adolfo (2010) há um mito que explica como começou o culto aos ancestrais:

Dizem os antigos que na antiguidade o povo banto prestava certo culto e que, neste tipo de culto, um determinado chefe banto tinha o costume de se dirigir a uma montanha e lá fazer suas preces diretamente à Zâmbi, sendo sempre atendido. Acontece que este chefe vem a falecer e seu filho o sucede em suas funções. Só que o filho não sabe como desempenhar as atividades do pai, temendo estar diretamente em contato com Zâmbi, como fazia seu pai. Ele fica desesperado, não sabe como agir e seu povo precisa de ajuda. É aí que lhe ocorre: apenas meu pai tinha coragem de estar diretamente com Zâmbi, porque então não chamar de volta o espírito de meu pai para que ele possa interceder por mim e meu povo perante Zâmbi? E assim foi feito. (p. 100)

Esta lenda, reportada por Adolfo, ajuda a compreender como se deu o início do culto aos ancestrais, que gradualmente foram adquirindo maior importância. Vaz (1970, p. 37) conceitua que “Antepassados em sentido próprio – manes – serão os mortos, que pelo cumprimento de todas as tradições da sua etnia, foram recebidos pelos que os precederam na

morte...”. Podemos então dizer que na cultura banto, a morte não representa o fim, apenas mais um estágio, prestar honrarias aos mortos consiste em uma obrigação. Segundo Padilha (1995):

Intermediando o vivo e o morto, bem como as forças naturais e as do sagrado, estão os ancestrais, ou seja, os antepassados que são 'o caminho para superar a contradição que a descontinuidade da existência humana comporta e que a morte revela brutalmente', nas palavras de José Carlos Rodrigues (1983, p.82). Eles estão, assim, ao mesmo tempo próximos dos homens, dos deuses e do ser supremo, cujas linguagens dominam. (p. 10)

Nessa citação encontramos a recorrência ao papel dos ancestrais na cultura banto, a intermediação entre os homens, os deuses e o ser supremo. A obediência de Lueji ao desejo do pai, e a obrigação de lhe devotar as devidas oferendas, cultuando sua memória, presente no romance, é próprio da religiosidade banto, nas palavras da personagem estão expressas as angústias que permeavam essa tradição: “O medo. O medo de descumprir a vontade dos antepassados. Ninguém podia imaginar os perigos que incorria quem não respeitasse os deveres para com os espíritos. Pestes, raios, razias, tudo podia acontecer. (PEPETELA, 1989, p. 120)

A condição para que um espírito se torne antepassado é não ser esquecido, as homenagens, as honras prestadas pela família do morto e, principalmente, a continuidade dessas oferendas ao longo do tempo, determinarão se o espírito do outro lado será respeitado e influente na vida dos que estão vivos, ampliando seu prestígio, pois “Se, porém, passados bastantes anos, a sua recordação continuar ainda viva, as ofertas rituais não terminarem, conseguem *passar* à classe dos antepassados.” (VAZ, 1970, p.37). Esta concepção está presente no romance, como podemos perceber pelas palavras de Kondi, ao se referir a Lueji e ao culto que esta prestará a sua memória:

Ela vai fazer o necessário, vai alimentar o meu espírito com as melhores iguarias da Lunda, vai respeitar o meu nome e cultivar o meu prestígio, não vou ser esquecido pelas gerações que se colocam já na bicha do futuro. [...] Lueji não, ela vai conservar as belas tradições dos Tubungo, será a voz e a vontade deles, não vai inventar caminhos novos só por estar cansada da rotina de ir sempre buscar água ao rio pelo mesmo trilho. Assim os espíritos dos antepassados a iluminem. Tem Kandala para com eles falar. (PEPETELA, 1989, p. 25)

Neste fragmento do romance não é apenas pela conservação da memória que motiva e preocupa Kondi, mas principalmente as tradições, que representam o sentido do grupo, a

perpetuação do fazer da etnia, e a condição de culto, que propiciará que ele se torne um ancestral.

As ofertas e culto são condições especiais que tornam o espírito um ente superior do outro lado. À Lueji caberia a função de não deixar o pai ser esquecido, condição para que este possa ser considerado ancestral e não apenas mais um espírito, pelo fragmento percebe-se a importância de se manter a tradição, mesmo depois de morto, nesse sentido, não apenas os mortos influenciam os vivos, mas a manutenção da memória também influencia na condição dos mortos, há a sugestão de uma interdependência. Segundo Vaz:

Vamos encontrar esses entes superiores entre os chefes influentes das várias famílias, que deram novo rumo às suas gentes; entre os fundadores das várias etnias. Agora vivem em lugar especial – diferente daquele onde reside a maioria dos que já morreram e que costumamos chamar, genericamente, antepassados – numa total felicidade, embora sob o plano natural. A essa beatitude aspiram todos os vivos. Para a conseguirem cumprirão todas as tradições e prescrições deixadas pelos antepassados. (1970, p. 37)

Lueji, no romance, ao aceitar a ascensão, começa a trajetória que a tornaria um mito. Para obedecer ao pai envolveu-se na disputa pelo poder, que a levaria a uma guerra contra o irmão. Guerra esta não desejada, que aconteceu em um momento não oportuno, precipitada novamente pela ação dos espíritos, pois, apesar de ser considerado responsável pela morte do pai, Tchinguri não fora expulso de Mussumba, permanecendo na cidade, como chefe de sua linhagem. A relação entre os irmãos era amistosa, ele procurava boicotar as ações de Lueji de forma indireta, com mujimbos (boatos), mas ela tinha em Kandala, o mais sábio e influente dos feiticeiros, pertencente a sua linhagem, seu mais forte aliado.

A trégua e a ação indireta de Tchinguri foram modificadas, a partir da manifestação de um espírito “cavalcando” o corpo de uma mulher estrangeira, falando uma língua incompreensível. Essa mulher era da casa de Chinyama, irmão de Lueji e de Tchiguri. O único considerado capaz de traduzir o que o espírito dizia era Kandala, que foi chamado às pressas e ouviu a mulher depois do transe desta.

Após esse ato, o kimbanda chamou a rainha e afirmou que o espírito se manifestou em uma língua estrangeira para ser compreendido apenas por ele, Kandala, e não pelo povo. Agiu dessa forma por ser o espírito de Kondi, e este não queria indispor a filha com o povo ainda, pois tinha o intuito de repreender Lueji, por sua amizade aos irmãos, responsáveis por sua morte.

A manifestação pública do desejo de um espírito de tal importância, mesmo falando uma língua incompreensível, não deve ser ignorada, isso fez com que Lueji expulsasse

Tchinguri e Chinyama. O fragmento abaixo refere-se ao momento em que esta comunicou aos irmãos como ficou sabendo do desejo de pai, e a decisão que estava sendo tomada:

- Aquela estúpida mulher... - disse Tchinguri.
- Ela não tem culpa de nada – replicou Lueji. - Não tem culpa de ter sido escolhida pelo espírito.
- Lueji tem razão – apoiou Chinyama. - Insuzi nem sabe o que disse lá naquela desgraçada língua dela. Mas como é que Kandala entendeu?
- Não estás mesmo a ver que isto é uma maquinação? - gritou Tchinguri para ele. - Disseram ela falou no Chinyama e no Tchinguri. Alguns dizem que falou. E Kandala logo aproveitou, era o momento para afastar a Lueji de nós, agora que nos estávamos outra vez nos entender... Insuzi até pode ter falado. É da tua chipanga, é normal que fale. Está preocupada com o marido que foi para a guerra, foste tu que o mandaste, como não vai falar de ti? Bem até, é o mais certo, mas ninguém percebe o que ela diz. E Kandala, sem a ter ouvido, logo adivinhou. Isto não é suspeito?
- Passou tempos e mais tempos com o ngombo e com ela. Ele adivinha tudo.
- Não sejas ingénua, Lueji. Te disse uma vez, és a rainha, não tens o direito de acreditar naquilo que fazes os outros acreditarem. Só os outros devem acreditar. (PEPETELA, 1989, p. 192)

No fragmento destacamos a dúvida que Tchinguri tentou colocar no espírito de Lueji, para que esta contestasse as tradições. O irmão desejava que ela visse o mundo como ele via, com as artimanhas dos conselheiros e kimbandas, sem as crenças que sustentavam o poder do soberano sobre os outros. Lueji lutou contra essas dúvidas. A cultura da manifestação da vontade dos ancestrais, na qual os mortos influenciam as decisões dos vivos, falou mais alto do que a lealdade aos irmãos. Sem poder para contestar o kimbanda mais influente entre os lundas, Lueji expulsou os irmãos e, com isso, a guerra foi declarada.

O primeiro problema a ser enfrentado pela rainha com a declaração da guerra referia-se a localização de Mussumba, a capital, que a tornava de fácil conquista, pois esta ficava em uma área plana e propícia a ataques. O tio de Lueji, grande estrategista, aconselhou e escolheu, nas terras da linhagem, um sítio no qual a cidade ficaria bem protegida.

Segundo o narrador, pelo lado mais ao norte pelos rios caudalosos, Cajidixi e Kalanhi que passavam entre as montanhas, e se reuniam nesse trecho, o lado norte era protegido pelos penhascos, o lado ocidental era menos protegido, pois os morros eram menos íngremes, e porque o rio Cajidixi ainda não se reunira com o rio Kalanhi, com águas mansas, ainda que profundas. O lado oriental era protegido pelo rio Kalanhi, que corria muito rápido. Apenas o lado sul era desprotegido, neste caso, caberia apenas a construção de uma paliçada para tornar a cidade difícil de ser penetrada.

Em princípio a rainha relutou em mudar a capital, sair das terras dos ancestrais era algo impensável, mas foi convencida pelos comandantes do exército de sua linhagem, que

sugeriram a mudança da capital, Mussumba, para esta ser mais bem protegida. Para ser transferida, foi preciso consultas e novas oferendas aos antepassados, dessa forma, a capital se aproximou das terras pertencentes à linhagem da rainha, esta ficou mais perto dos seus para defender o lukano.

A questão da consulta aos ancestrais está relacionada à compreensão do espaço de habitação como sagrado, de acordo com Eliade (2008), as sociedades tradicionais se caracterizam por não separar a organização política da religiosa, na cultura banto elas caminham juntas. O fragmento a seguir relata como deveria ser a estrutura física da cidade: “Depois de escolherem o terreno onde se ia edificar a nova Mussumba, que, pela tradição, devia ter a forma dum cágado com as patas de fora, Lueji se aprestou a seguir o ritual para indicar os principais pontos.” (PEPETELA, 1989, p. 217)

A estruturação geométrica do espaço, retoma os mitos de criação do mundo, o espaço de habitação torna-se sacralizado, pois segue o modelo do cosmo. De acordo com Tuan (1980) “Nos primeiros centros urbanos mundiais, as cidades surgem não somente como respostas às forças econômicas e comerciais, mas também em resposta à necessidade de criação de espaço sagrado, modelado segundo o cosmo.” (p. 20) A partir da organização do espaço:

Como um símbolo do cosmo, a cidade adota uma forma geométrica regular, do círculo, do quadrado, do retângulo ou de qualquer outro polígono. Um indicador arquitetônico vertical, como o zigurate, o pilar e o domo, também serve para realçar o significado transcendental da cidade. (TUAN, 1980, p. 175)

Neste sentido, o local de habitação torna-se o local sagrado, o centro do mundo, ainda de acordo com Tuan “Em todos os lugares, as pessoas tendem a estruturar o espaço – geográfico e cosmológico – com elas no centro e a partir daí, zonas concêntricas (mais ou menos bem definidas) com valores decrescentes.” (p. 30)

Na cultura banto, há o culto aos ancestrais, nesse sentido a ocupação da terra e sua ordenação segue as orientações dadas por eles, os verdadeiros donos. E o soberano precisa da anuência dos ancestrais para qualquer alteração, se estes não concordarem com as ações, não se faz nenhuma mudança.

Ainda no romance, encontramos referência direta à escolha do local sagrado de habitação, após a demarcação feita no formato do cágado, foi necessário que a rainha plantasse uma árvore em especial, e esta precisava vicejar pois, em caso contrário, significava que os ancestrais não concordam com o local escolhido:

Finalmente, no local onde seria a onganda, ela plantou uma mulemba. Isto foi feito no máximo silêncio e ansiedade. Um frêmito de tensão percorreu o povo reunido a assistir, quando ela invocou os espíritos dos antepassados. Se a mulemba vingasse e crescesse normalmente, o seu reinado seria frutuoso. Se a mulemba secasse, os maiores horrores atingiriam o povo da lunda, pois a rainha tinha cometido faltas imperdoáveis que exigiriam a terrível vingança dos espíritos: epidemias, secas, guerras. (PEPETELA, 1989, p. 218)

Após todos os atos rituais necessários, para obter a anuência dos ancestrais, foi organizada a mudança em tempo exíguo. A defesa da cidade começou a ser feita, foram construídas as fortificações na parte sul da nova cidade e o exército de Lueji era treinado. Nesse ínterim poucas notícias tinham das ações de Tchinguri que, de forma inesperada, marchou com seu exército, de homens pintados de vermelho de tacula, em primeiro lugar para as terras dos Tubungo que considerava seus inimigos.

O primeiro a ter suas terras invadidas foi o Muata Kakele. O ataque foi fulminante e inesperado, o Tubungo perdeu as plantações e a comida dos celeiros, além de suportar a morte dos filhos, dos homens e mulheres mais velhos e de homens feitos, o exército de Tchinguri apenas fazia o aprisionamento das mulheres novas e crianças, enviando-as para o Luengue, que eram as terras de Tchinguri.

O próximo a sofrer ataque foi Muata Kakolo, depois o Muata Sambunje, todos considerados inimigos por Thinguri, que após passar pelas terras destes aliados de Lueji, marchou contra o exército do comandante em chefe da defesa da Lunda, seu rival desde sempre, Ndumba ua Tembo, que havia sido enviado para suas terras a fim de organizar seu exército e vir em socorro de Mussumba, assim que esta estivesse sob ataque de Tchinguri.

Nesse período, em que o exército de Tchinguri atacava os outros chefes de linhagem, e os habitantes viviam a angústia da espera da guerra nos portões da cidade, a rainha conheceu aquele que seria seu marido, Ilunga, o príncipe luba, uma etnia vizinha e inimiga. De acordo com o romance, fugindo de uma disputa pelo poder, Ilunga adentrou nas terras da lunda seguido por uma comitiva de homens, e solicitou a permissão para instalar-se, pois eram caçadores de elefantes.

No primeiro encontro dos dois, Lueji reconheceu em Ilunga o homem que saiu da Lua, no início do romance, quando esta olhava o lago e se angustiava pelo destino de Tchinguri. Desse encontro resultou um acordo, em troca da permanência em terras lundas do grupo comandado pelo príncipe, a rainha cobraria uma parte da caça e outra do marfim, além do conhecimento dos lubas sobre o trabalho com o ferro. Nesse dia, Lueji conheceu o homem que estava esperando.

A Luba corresponde a um reino vizinho, que de acordo com M'Bokolo (2009) é um exemplo de realeza sagrada, pois seus costumes relativos aos reis são diferentes dos adotados pela Lunda, conforme aparece no romance, também:

Este e seu filho inauguraram uma nova realeza, preocupada com a etiqueta: o rei não se deixa ver enquanto come, é reservado, fala pouco, e nunca ri em público. A sua boca, “lugar crítico onde se articulam a ordem natural e a ordem cultural” (Luc de Heusch) é a sua marca de distinção: tem dois incisivos superiores limados, enquanto lhe são arrancados quatro incisivos inferiores. O rei reúne na sua pessoa ao mesmo tempo a autoridade política (*bufumu*) e uma qualidade sagrada, difícil de definir (*bulopwe*). (p. 562)

Estes costumes não eram correntes na Lunda, no romance, o fato de Ilunga não aceitar o convite para banquetes, aparecendo na festa depois da alimentação, intrigava a rainha, que considerou o costume depois, quando educou seu filho Yanvu.

Enquanto o romance de Lueji com Ilunga ganhava novos contornos, Tchinguri vencia a campo aberto o exército de Ndumba ua Tembo, que em ato desesperado, fugiu do combate e se refugiou com o que sobrou de seu exército na agora fortificada Mussumba. Os mujimbos sobre a guerra aumentavam o clima de terror na capital. Mas Lueji, inspirada no seu amor por Ilunga, planejava como acabar com os conflitos sem perder mais pessoas.

Quando a guerra chegou aos portões da capital, no romance, a rainha surpreendeu a todos ao anunciar o próprio casamento com o príncipe Ilunga. Assim, Lueji convenceu Tchinguri de que um ataque a Mussumba faria, posteriormente, o exército dos lubas invadirem a cidade. A rainha venceu a guerra, e trouxe a paz. Tchinguri migrou com sua linhagem, abandonando a terra dos lundas.

Esta narrativa, não tão breve, sobre a atuação de Lueji, descrita no romance, explica e justifica o fato de ela ter se tornado um mito<sup>2</sup>, pois comandou uma guerra e a venceu, contra um inimigo que fez todo o possível para a derrotar, e promoveu, após esse fato, o alargamento das fronteiras da Lunda, tornando-a próspera e grandiosa.

Apresentamos a seguir algumas considerações acerca das várias versões sobre a formação das etnias e da conservação destas. Selecionamos alguns fragmentos do romance, comparando a narrativa ficcional, em alguns casos, com o que encontramos em outros autores sobre as tradições.

---

2 De acordo com Eliade (2008) as narrativas dos mitos contam histórias sobre os heróis civilizadores, no caso, a rainha Lueji tornou-se heroína, e por não ser esquecida pelo povo, uma ancestral na cultura banto.

#### 1.4. As tradições e a invenção delas (mito fundador)

A partir da análise que fizemos do mito da rainha Lueji, propiciada pela narrativa do texto ficcional, consideramos oportuno observar, no romance, como as tradições são evocadas e modificadas de acordo com a necessidade do momento. O que se coaduna com o que já discutimos quando apresentamos o conceito de memória coletiva e verdade histórica, presentes no romance.

Discutimos como o romancista trabalha com as modificações das tradições lundas, influenciadas pelas tradições da cultura luba, em função da aliança, pelo casamento, da rainha lunda com o príncipe luba. Para tanto, consideramos a questão da invenção das tradições, presentes no romance, na mesma perspectiva de leitura que temos considerado outras questões teóricas, a partir do texto literário, buscando entender como o romancista constrói esse percurso e o apresenta.

Nesse sentido, buscamos o conceito formulado por Hobsbawm (1997) acerca da invenção das tradições, que se coaduna com a perspectiva apresentada no romance:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (p. 09)

As tradições presentes no romance *Lueji* têm em alguns momentos esse caráter de invenção de comportamentos. A partir da primeira premissa, de que o conjunto de práticas são instituídas e reforçadas pela repetição, analisamos como a tradição foi modificada, de acordo com a necessidade, gosto e política da rainha Lueji, sempre a partir de alguns fragmentos ou situações, presentes no romance.

O nascimento do filho e herdeiro do trono já é parte deste contexto de modificação da tradição. Segundo o acordo entre a rainha Lueji e seu pai Kondi, ela deveria conduzir ao trono um filho seu, descendente direto da linhagem. Mas a rainha, após vencer a guerra contra o irmão e se casar, passou por um período de longo sofrimento, pois não podia engravidar.

Uma ausência de herdeiro ao trono desestabilizava o reino, pois alimentava a esperança das outras linhagens. Tradicionalmente o rei era escolhido entre os filhos do rei, não sendo possível, era disputado entre as linhagens, de acordo com a importância de cada

uma. Não havia impedimento para a disputa do trono, e os critérios variavam de acordo com as necessidades do momento da comunidade.

Lueji escolheu uma moça de seu séquito e linhagem, a mais bela das jovens, para desposar o seu marido. Engravida a segunda esposa, a rainha declarou-se grávida e se retirou com a moça para as terras de seu tio. Deixou o príncipe Ilunga com o lukano e as obrigações reais, enquanto era gerado o herdeiro. Durante o período de gestação criou-se a tradição de que uma rainha não poderia ser vista nesta condição. Dessa forma, a partir da ascensão de Lueji, passando pela gestação de Yanvu, novas tradições começaram a ser necessárias para manutenção do poder, de acordo com a narrativa de Pepetela no romance.

Ainda segundo Hobsbawm (1997), há distinções entre tradições e costumes, estas diferenças nos parecem bastante sutis, segundo o pesquisador:

A “tradição” neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do “costume” vigente nas sociedades ditas “tradicionais”. O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história. (p. 10)

Ao observarmos como o romancista discute a invenção das tradições, no texto ficcional, fizemos a escolha por considerar mais a tradição inventada do que o costume. Os recortes que fizemos consideram mais o que está expresso no texto como invenção, mesmo porque não conseguiríamos elaborar um juízo sobre os hábitos e costumes desta sociedade tradicional, sem a estudar profundamente.

Nesse sentido, destacamos para ser analisado o procedimento de Lueji em relação ao marido, depois do nascimento do filho. A rainha decidiu que seu filho deveria ser reverenciado, cultuado. Para tanto, ela começou a prática de reverenciar o marido em público, assim, formava as bases da tradição que se estenderiam ao filho:

Ainda por esta altura, a conselho de Majinga, Lueji foi mudando o seu comportamento público em relação a Ilunga. Subtilmente primeiro, depois cada vez mais acentuadamente. Se arrojava no chão à frente dele quando lhe devia dirigir a palavra e besuntava os braços de pó se ele lhe falava. Assim habituava a todos a tratarem o marido com o máximo respeito, hábito que se manteria com Yanvu. (PEPETELA, 1989, p. 469)

Todas as ações de Lueji tinham relação com a forma que desejava que o filho fosse considerado. Se retomarmos o início do romance, perceberemos a influência luba nos hábitos lundas. Uma vez que entre os lundas o tratamento dado ao rei não era muito diferente do dado aos demais muatas. O rei era considerado como líder, mas não reverenciado como se descendesse diretamente dos deuses. As questões importantes eram decididas no conselho dos Tubungo, os chefes das linhagens mais importantes tinham muita influência sobre o rei e demais membros.

Em relação a isso, no romance, a rainha Lueji tomou como base alguns dos hábitos da terra do marido, uma vez que entre os lubas se considerava que o rei descendia diretamente dos deuses. Como já referimos antes, uma das primeiras providências foi não permitir que o filho fosse visto ao comer, instituindo toda a reverência com que ele deveria ser tratado. Seu desejo era que o filho não tivesse opositores ao assumir o trono.

Sobre o que a tradição registrou dos inimigos da Lunda e o destino de Tchinguri, o romance traz a seguinte narrativa: “Tchinguri tinha formado o grande Estado dos Imbangala, perto do Cuango, mais tarde conhecido por Reino de Cassanje, em que os chefes se chamavam Jaga. Tinha perdido o interesse pela Lunda. E depois foi assassinado pelos próprios generais dele, que olhavam apenas para Ocidente.” (PEPETELA, 1989, p. 470)

Pesquisamos um pouco sobre o que ficou na tradição oral e foi registrado, em relação à formação das etnias lundas e imbangalas, encontrando várias versões para algumas das narrativas tradicionais. Como é próprio da dinâmica da memória coletiva, há diversas versões para a explicação das linhagens dos lundas, descendentes da rainha Lueji, e dos Imbangalas, originários de Tchinguri. Retiramos de Silva (2002), que nos diz:

A formação dos imbangalas teria sido uma consequência das grandes mudanças políticas verificadas no centro do continente, no Chaba ou Catanga, entre os lubas e os lundas. Na sua origem estariam alguns chefes de linhagem lundas que, inconformados com a adoção pelo seu povo das estruturas políticas lubas, dele se apartaram, deslocando-se para oeste, sob o comando de um grande nobre, o *quinguri* (*kingúri*). Dos *quingúris* – no plural, porque devem ter sido vários os que mandaram sob esse título – conta-se tudo, com o mais sanguinário exagero. Que eram ferozes como leões – *nguri* quer dizer “leão”. Que retiravam sua força de multiplicados sacrifícios humanos e da antropofagia. (p. 420)

Nesta tradição, a migração do grupo comandado por Tchinguri é provocada pela nova estrutura política em vigor na Lunda, após o casamento de Lueji com Ilunga, com a consequente adoção dos costumes lubas. Encontramos em Nei Lopes, que em versão mais

resumida, relata que a sucessão se deu com o deserदार dos filhos do rei, e que da junção dos lubas com os lundas nasceu o império Lunda:

Diz a tradição que entre os séculos XIII e XIV alguns membros da elite dirigente baluba chegaram a uma aldeia a oeste da Luba Lomani e a dominaram, lá se estabelecendo. Nesse momento histórico, o chefe local havia deserदारado seus dois príncipes, entregando o poder a uma filha. Então, um príncipe luba, Muaku, toma como esposa essa jovem rainha e se torna rei através do casamento. Nasce, assim, o reino dos Lundas. (2006, p. 148)

Na descrição do pesquisador não são considerados os motivos da perda de poder dos príncipes, mas a tradição se mantém na questão da influência dos costumes lubas sobre os lundas. Em Martins (2008), encontramos uma narrativa mais próxima do romance, pois este aponta que os filhos de “Xacala” o mataram a paulada, e que este, antes de morrer passou o “Lucano” para a mão da filha, que devia governar a Lunda. Lueji casa-se com o príncipe luba Ilunga, o que provoca a migração de Tchiguri:

Depois do casamento de Lweji com o estrangeiro Ilunga, surgiram dissidências, e foi então que Quinguri (ou Tchinguri), juntamente com alguns parentes mais afeiçoados, numa noite, largou fogo à povoação onde vivia e partiu, antes que sua irmã o mandasse matar. Iria para outras terras, “onde o Sol se escondia”, organizaria um grande estado, “de onde despacharia uma guerra que o havia de vingar das humilhações a que ela o quisera sujeitar”. (p. 83)

A tradição aponta a saída de Tchinguri da Lunda, e sua trajetória em direção ao litoral, como se constituíram em outra etnia, os Imbangala, o que o tornou um mito de origem também, o herói mítico. Em Martins (2008) também há o relato das negociações entre os Imbangalas e portugueses, principalmente nas ações de captura e comércio de escravizados.

Encontramos a referência acerca dos mitos de origem das etnias, e da dificuldade de separar os elementos da cultura luba dos da cultura lunda, também em M'Bokolo (2009), que comenta:

As tradições de origem, nas quais encontramos muitos elementos que já identificamos entre os luba, apresentam-se sob uma forma estereotipada e difícil de explorar. Um dos chefes dos tempos míticos de origens, Nkond, encontrando-se ameaçado pelos seus dois filhos descritos como cruéis e preguiçosos, foi salvo por sua filha Rweej (Lueji) tendo decidido que esta lhe devia suceder, o que deve ser interpretado como a substituição da patrilinearidade pela matrilinearidade. Todavia, o herói fundador foi, também aqui, um caçador estrangeiro, Tshibinda Ilunga (nome lunda, pois o nome luba é Cibinda Ilunga), vindo do Império luba. (p. 563)

Nesse sentido, de tradição entre etnias formadas a partir dos mitos de origem, gostaríamos de considerar que ao pensarmos na invenção das tradições, no começo deste subcapítulo, consideramos as práticas introduzidas pela união entre os costumes lundas e lubas, não no sentido maior da tradição oral sobre a formação dos grupos sociais.

Ao pensarmos na tradição, que fala da origem das etnias, – não as estamos considerando como nação, conforme o sentido atual do termo, – mas não veríamos também estas etnias como fruto de tradições inventadas. Nesse sentido, preferimos as considerar como comunidades imaginadas, como o quer Anderson (2008) “Assim, dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada – e imaginada com o sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.” (p. 32)

Essa problematização nos parece pertinente, uma vez que Hobsbawm (1997) irá considerar que a ideia de nação também pode ser parte desse conjunto de tradições inventadas:

A propósito, deve-se destacar um interesse específico que as “tradições inventadas” podem ter, de um modo ou de outro, para os estudiosos da história moderna e contemporânea. Elas são altamente aplicáveis no caso de uma inovação histórica comparativamente recente, a “nação”, e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas, e daí por diante. (p. 22)

Neste trabalho estamos considerando o sentido mais amplo do conceito, afinal, tanto Hobsbawm como Anderson estão se referindo a ideia de nações na história moderna e contemporânea, o que não é o caso que tratamos. Mas como falamos em tradição, e invenção destas, nos pareceu pertinente distinguir quais tradições consideramos inventadas, e quais outras nos parecem imaginadas.

Quando Anderson (2008) conceitua a imaginação diz que a nação: “... é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles.” (p. 32)

Este conceito parece pertinente à análise que fazemos, pois, na narrativa ficcional, estamos acompanhando a trajetória de Lu, e esta se considera descendente dos lundas, devendo seguir o que restou da tradição de sua etnia. A personagem está ligada em imaginação com sua comunidade de origem.

Esta imaginação é tão presente no romance que consideramos, por exemplo, a narrativa da tradição do ponto de vista dos lundas, que apresenta a descrição de Tchinguri como vingativo, impiedoso. Essa descrição apareceu principalmente nos diálogos entre Lu,

sua avó e a tia Augusta, a kimbanda. A permanência do sentimento que deveria ser nutrido pelo inimigo da etnia.

Um dos fragmentos que reforça essa necessidade é a do relato da viagem de Lu para Benguela, quando foi chamada por conta da doença que estava atormentando a avó. Ao chegar em casa a bailarina relatou para a avó e tia o projeto de dançar a história de Lueji. Ao fazê-lo, foi advertida por tia Augusta, conforme traduziu a avó:

- Augusta diz que pode ser um espírito raivoso porque tu estás a falar dele duma maneira que ele não gosta. Deve se respeitar os antigos, mas às vezes os antigos não foram o que as pessoas dizem. Mas eles querem se diz assim, ficam vaidosos. Se tu falas outra coisa ou pensas, dá no mesmo, eles acordam zangados. Também pode ser porque tu falaste no Tchinguri duma maneira que Augusta não gostou – a avó interrompeu a fala para cuspir no chão ao mencionar o nome do monstro sanguinário que ao sentar e levantar enterrava dois punhais nas costas de dois escravos. - Não falaste com raiva dele, como se deve. Algum espírito inimigo do feiticeiro se zangou por isso talvez. (PEPETELA,1989, p. 312)

Lu é aconselhada por tia Augusta a seguir a tradição dos lundas, que desprezavam o nome e a memória daquele que era o inimigo da etnia. Caso não o fizesse, ficaria prisioneira de um “cazumbi”, espírito que a rondava e que, segundo a tia, era responsável por tudo de ruim que havia acontecido com a bailarina desde que esta passou a se lembrar da centavó Lueji.

O sentimento que une as histórias é o de ligação com a etnia, Lueji e Lu pertencem à Lunda. A conservação da etnia dentro do estado angolano é um dos pilares e obstáculos para a construção de uma identidade nacional. Mas precisam ser unificadas? As questões sobre identidades serão discutidas a seguir.

## CAPÍTULO II

### LU: ATUALIZAÇÃO DO MITO

No capítulo anterior, apresentamos o romance *Lueji*, a história da rainha e do mito, a importância da ancestralidade na cultura banto e a consequente influência dos mortos sobre os vivos. Consideramos a tese de que a construção do romance estrutura-se sob a perspectiva da ancestralidade, que está indiciada tanto no plano de conteúdo no romance, como no da sua construção estética.

Nesse capítulo, analisamos como a questão da ancestralidade influencia o enredo, o plano de conteúdo do romance, as narrativas que dão sustentação à nossa proposição. O recorte que empreendemos centra-se na narrativa da história de Lu, a bailarina, observamos a trajetória e condições de vida da personagem na perspectiva do conceito de diáspora, no sentido em que estamos compreendendo, a partir da combinação de deslocamentos que cercam a vida da personagem.

Pensamos nessa possibilidade de análise por considerarmos a trajetória da personagem Lu em seu deslocar: no tempo – em busca da ancestralidade – e no espaço geográfico, de identificação ancestral. Podemos perceber essa perspectiva no romance, ao destacarmos a narrativa acerca de Lu, moradora da cidade de Luanda, capital de Angola, e bailarina, que encontra no mito da Rainha Lueji inspiração para a criação e produção de um espetáculo de dança.

Neste processo de criação a personagem estuda, aprende e rememora as músicas, as danças, os ritos e tradições do povo da Lunda, região na qual Lueji reinou. Desse modo, Lu retoma elementos culturais e religiosos que, apesar de distantes no tempo e espaço, ainda se fazem presentes em sua memória, influenciando seu cotidiano.

Para considerar os deslocamentos no tempo e espaço, efetuados pela personagem, é preciso discutir primeiro o significado de espaço, como este se configura enquanto centro do universo, na cultura do homem religioso, que vive no sagrado. A par desses pressupostos, consideramos também o espaço ligado aos fazeres culturais do homem moderno e sua luta para alcançar a condição de cidadão.

Dessas duas perspectivas, buscamos entender a diáspora no romance, suas consequências na construção da identidade da personagem Lu, a bailarina, as negociações provocadas pelos deslocamentos, que amalgamam diferentes culturas.

Após estas considerações, apresentamos a questão da constituição do espaço geográfico angolano, a desterritorialização presente na obra, consequência da colonização portuguesa. Esta localização espacial é necessária para acompanhar os deslocamentos de Lu. Afirmar sua condição diaspórica, e as consequentes negociações culturais que permeiam a construção de uma identidade angolana.

Para a análise do deslocar no tempo, empreendida por Lu, a bailarina, retomamos alguns conceitos acerca do mito, como este se estrutura enquanto modelo exemplar, e a partir disso, buscamos compreender como nesse processo de construção da identidade, encontra-se em última instância, ou desde o primeiro passo, a ancestralidade.

## **2.1. Território, cultura e diáspora**

Para afirmar que os deslocamentos efetuados pela bailarina Lu a colocam na condição de cidadã diaspórica, é preciso compreender como se configura esse processo de deslocamento, em que o afastamento se dá para além das fronteiras delimitadas de seu país, construídas no período colonial, e conforme Adolfo:

Tal como o Brasil, ou outra ex-colônia qualquer, Angola é uma invenção do estado português. Seus limites territoriais foram traçados à vontade do colonizador, que não respeitou traços culturais e étnicos importantes, tornando assim a questão da nacionalidade angolana, um dos problemas mais sérios e mais urgentes a serem resolvidos. (1992, p. 13)

Entendemos que o sentido de pertencer a um lugar, com a respectiva noção de territorialidade, no romance, passa a ser construído a partir de outra premissa, a da ancestralidade. A fim de melhor analisar essa implicação, retomamos a questão do homem religioso, que constrói sua relação com o território atrelada aos mitos para, dessa forma, estabelecer um diálogo entre os deslocamentos da personagem e sua relação com a identificação cultural.

Compreender o que o espaço representa para as comunidades tradicionais é importante, no sentido que estamos pensando, uma vez que temos o deslocamento no tempo e

no espaço. A história de Lu se passa no presente, na contemporaneidade, perto do ano dois mil, sua trajetória leva-nos ao encontro do mito de Lueji, quatrocentos anos atrás, que representa uma sociedade tradicional e organizada sem a influência do colonizador.

Ao pensarmos a questão da fixação do homem na terra, e do valor que este dá a seu espaço territorial, devemos considerar primeiro que essa relação está inscrita em tradições ancestrais e registradas na memória coletiva, que redefinem o sentimento de pertencer a algum lugar. Nesse sentido, é necessário compreender o espaço enquanto parte do universo conhecido e sagrado, nas sociedades tradicionais e, em seguida, o seu desdobrar, nas condições de vida nas sociedades modernas.

A fim de entender o significado do território para o homem das sociedades tradicionais, é preciso considerar que a percepção do mundo deste ocorre em uma escala diferente da que pensamos hoje. A valoração da terra só se faz compreender dentro de um sistema religioso, aqui nos apoiamos novamente em Eliade (2008), que diz: “O leitor não tardará a dar-se conta de que o *sagrado* e o *profano* constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história.” (p. 20)

Consideramos então, que para o homem religioso, ser no mundo é uma condição só possível enquanto este é parte de um universo sagrado, a organização e o sentido dado à vida estão inscritos nessa modalidade. Essa perspectiva do sentido sacro da vida foi analisada na história da rainha Lueji, com sua trajetória destinada a obediência aos ancestrais.

Neste sentido, podemos inferir que o espaço em que o homem religioso habita está diretamente ligado a essa percepção do mundo. De acordo com o pesquisador, a vida para o homem religioso só tem sentido se estiver organizada de acordo com seus preceitos religiosos, viver só é possível dentro de uma experiência que envolve o universo do sagrado:

Mas, por ora, deixemos de lado este aspecto do problema e limitemo-nos a comparar as duas experiências em questão: a do espaço sagrado e a do espaço profano. Lembremo-nos das implicações da primeira: a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um “ponto fixo”, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a “fundação do mundo”, o viver real. A experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e portanto a relatividade do espaço. (ELIADE, 2008, p. 27)

A orientação espacial, aquela que define qual lugar é sagrado para a habitação do homem, é dada a partir de revelações, a que o autor chama de hierofanias, e que representam as manifestações do sagrado, estas permitem a consagração do espaço, pois representam a proximidade do homem com os seres divinos, ou ainda, uma via de acesso ao divino, uma espécie de portal, no qual os universos se tocam.

Para a consagração do espaço, geralmente ocorre a repetição, a atualização do que foi feito no princípio, retomando a discussão acerca dos mitos fundadores, pois, segundo o autor “É importante compreender que a cosmização dos territórios desconhecidos é sempre uma consagração: organizando um espaço, reitera-se a obra exemplar dos deuses.” (ELIADE, 2008, p. 35) Podemos, então, constatar que:

Instalar-se num território equivale, em última instância, a consagrá-lo. Quando a instalação já não é provisória, como nos nômades, mas permanente, como é o caso dos sedentários, implica uma decisão vital que compromete a existência de toda a comunidade. “Situá-lo” num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que se está pronto a assumir ao “criá-lo”. Ora, esse “Universo” é sempre a réplica do Universo exemplar criado e habitado pelos deuses: participa, portanto, da santidade da obra dos deuses. (ELIADE, 2008, p. 36) [grifos do autor]

Habitar um espaço consagrado é viver próximo ao mundo dos deuses, seguir o modelo do que se fez no início dos tempos. Esta constatação nos dá a dimensão do que é pertencer a um lugar, habitar o espaço modelar, sentido que reintegra o homem a sua origem. O valor do espaço, então, passa a ser medido pela habitação do “Cosmos”.

Segundo Tuan (1980) “... o homem tem a tendência para diferenciar seu espaço etnocentricamente, distinguindo entre o sagrado e o profano, centro e periferia, a propriedade individual e a pastagem comum. Os povos nas diferentes partes do mundo têm usado as direções cardiais para diferenciar o espaço.” (p. 18)

Quando Macedo (2008), ao discutir a questão da existência de cidades organizadas, - no sentido em que hoje classificamos esses grupamentos, antes da presença do colonizador, considerando as condições para sua fundação e reconhecimento, enquanto organizações de ordem política e religiosa, - aponta as diferenças entre as cidades africanas em Angola, e as cidades atuais, a pesquisadora comenta que:

Ocorre que um grande número de assentamentos antigos africanos coincide com o local em que se encontra um chefe político e religioso, e, sob esse aspecto, seria possível uma definição de cidade como sendo o lugar onde está o poder temporal e religioso e que, mudando, indica o novo local para onde deve se erguer o novo agrupamento que deverá obedecer, em sua instalação, a regras no que se refere à ligação com o ambiente e com os antepassados. (MACEDO, 2008, p. 40)

No romance *Lueji*, encontramos um exemplo dessa mudança do espaço de habitação, e sua conseqüente necessidade de nova hierofania ou, no caso, da concordância dos

antepassados, por obedecer a essa condição apontada pela pesquisadora, de que a ordem política sintoniza-se com a religiosa.

Por estas características, quando sob a perspectiva do ataque à capital Mussumba, pelas forças de Tchinguri, a rainha Lueji é aconselhada a mudar a localização da cidade. A rainha hesitou, sua primeira reação foi de recusa, pois estas são as terras dos ancestrais:

- Mudar a Mussumba? Nem quero ouvir falar disso.  
 - Mas tens de ouvir, rainha. Kandumba foi comigo e disse aqui é o sítio ideal. Lá estás em segurança.  
 Lueji não insistiu logo, tanto a ideia lhe parecia absurda. Abandonar os sítios da sua meninice, o lago? As rosas de porcelana, os fetos e begónias? O rio e as nakas? Deixar tudo, fugir para o Kalanhi? E os lugares sagrados, como os levar? As mahambas, as árvores onde repousam os espíritos, tudo isso fica para trás, nas mãos de Tchinguri? (PEPETELA, 1989, p. 204)

Apesar de a rainha argumentar, em um primeiro momento, que não se pode abandonar os sítios sagrados, é aconselhada a reconsiderar, a pensar em defender o lukano, o poder. Sua decisão passa a ser mediada então pelo adivinho Kandala, a quem recorreu, pois este é o único no romance que entende a vontade dos ancestrais:

Este já dormia. Apareceu a esfregar os olhos, mas ouviu tudo com a máxima atenção. Mandou-os sentar, avivou a luz da fogueira, foi buscar o ngombo. Manipulou-o, fazendo perguntas, perguntas, perguntas. E manipulava, manipulava o ngombo. Até que se deu por satisfeito e falou:  
 - O meu ngombo diz os teus têm razão, Lueji. Os espíritos são favoráveis à mudança da Mussumba, os espíritos querem que defendas o lukano. (idem, 1989, p. 206-207)

Com o consentimento dos espíritos, foi efetuada a mudança da capital. Pode-se inferir que os deslocamentos provocam cisões, que desorganizam completamente a vida dessas populações. Nesse caso, para sobreviver, essa comunidade, que foi obrigada a deslocar-se, precisa de novas hierofanias, novas revelações e atualizações, para que o novo território faça sentido e a vida possa prosseguir, caso contrário, o “Caos” reina, e o homem sente-se perdido em sua nova morada.

De acordo com Macedo (2008), era corrente, na região da Lunda, a consulta aos ancestrais, para a aprovação do novo espaço a ser habitado, prática que representa o que estamos discutindo, condição para a sobrevivência:

Sob esse particular, o exemplo lunda, referido por Henrique de Carvalho no seu *Ethnografia e História tradicional dos povos da Lunda* é bastante elucidativo, na medida em que, conforme se lembra, um ramo de mulembeira (*Ficus thonningii*) plantado pelo chefe indicava se o espaço em que o galho penetrou a terra seria ocupado ou não pelo grupo, dependendo

da germinação de uma nova árvore (sinal que os espíritos aprovariam a escolha) ou de sua morte. (p. 41) [grifos do autor]

Dessa formulação do espaço, que para o homem religioso é indissociável de sua vida cotidiana, pois tudo constitui o sagrado, migramos para o sentido de espaço para quem Eliade (2008) intitula de homem profano, ou seja, para o homem que vive na sociedade atual. Apesar da perda gradual da relação religiosa do homem com a terra, provavelmente ainda encontraremos resquícios desta em seu fazer atual.

Nesse ponto precisamos especificar que estamos nos referindo à sociedade ocidental, mas não se pode desconsiderar que esta influencia, de diversas maneiras, a construção ideológica das outras sociedades mais tradicionais.

Este recorte temporal foi efetuado em função de que estamos acompanhando o enredo do romance, considerando que seguir esse percurso atende ao objetivo que traçamos de analisar as trajetórias das personagens. Estas tratam das duas modalidades de ser no mundo, a sagrada e a profana, a primeira refere-se ao mito da rainha Lueji, e a outra ao confronto com o mundo atual efetuado pela bailarina Lu.

Tratamos agora da relação do homem profano com o território, para tanto, fomos procurar, nas pesquisas de Santos (2007), que analisou a condição de cidadão brasileiro, no livro *O espaço do cidadão*, elementos que permitam dialogar com seus conceitos e assim entender as consequências dos deslocamentos, pois o mesmo processo ocorreu em nosso país.

Ao analisar o processo de construção do chamado desenvolvimento econômico no Brasil, o pesquisador elenca os que foram excluídos nesse projeto de modernização das formas de produção, os pobres, os afrodescendentes. Suas ideias nos ajudaram a formular melhor a noção de pertencimento, quando este conceitua território, partindo do pressuposto de que:

O componente territorial supõe, de um lado, uma instrumentação do território capaz de atribuir a todos os habitantes aqueles bens e serviços indispensáveis, não importa onde esteja a pessoa; e, de outro lado, uma adequada gestão do território, pela qual a distribuição geral dos bens e serviços públicos seja assegurada. (SANTOS, 2007, p. 18)

Ao estabelecer que o espaço social deva ser gerido de forma a que todos possam ter assegurado o acesso aos bens e serviços públicos, o pesquisador estabelece o conceito do que considera fundamental para a ocupação do espaço, o usufruto dos benefícios oriundos desse habitar, por todos. Lembremos que o pesquisador está considerando um espaço no qual haja o pleno exercício da cidadania.

Na sequência, ao tratar da questão do desenvolvimento econômico, Santos nos coloca frente à necessidade de compreender como o capitalismo usurpa e modifica as relações, falseia a ideia de cidadania nas democracias em construção. Ao conhecer acerca desse processo em nosso país, imaginamos que algumas das ações e expansões apontadas, sob a justificativa do desenvolvimento econômico, tenham ocorrido em outros países igualmente considerados em desenvolvimento:

Em nenhum outro país foram assim contemporâneos e concomitantes processos como a desruralização, as migrações brutais desenraizadoras, a urbanização galopante e concentradora, a expansão do consumo de massa, o crescimento econômico delirante, a concentração da mídia escrita, falada e televisionada, a degradação das escolas, a instalação de um regime repressivo com a supressão dos direitos elementares dos indivíduos, a substituição rápida e brutal, o triunfo, ainda que superficial, de uma filosofia de vida que privilegia os meios materiais e se despreocupa com os aspectos finalistas da existência e entroniza o egoísmo como lei superior, porque é o instrumento da buscada ascensão social. Em lugar do *cidadão* formou-se um *consumidor*, que aceita ser chamado de *usuário*. (SANTOS, 2007, p. 25) [grifos do autor]

Diante de tal quadro, no qual o pesquisador aponta elementos que permitem dizer que ainda não se consolidou, em nosso país, o pleno exercício da cidadania, ou ao menos, não para todos. O desenvolvimento econômico é considerado, pelo discurso das classes dominantes, como medida para se avaliar o progresso e seu duvidoso avanço civilizatório, com o aprimoramento das técnicas de produção de bens de consumo e a supressão dos direitos às condições primárias de acesso a elas, aos habitantes empobrecidos.

A influência direta do sistema capitalista sobre a formação e estabelecimento das comunidades mais pobres, uma vez que a organização, fixação e distribuição das pessoas no território obedecem aos interesses da produção e de seu baixo custo, nos leva a considerar que uma grande parcela da população vive se deslocando, e ocorre a inevitável perda da ligação com o território, mascarada pelo discurso de modernização do país, aprofunda-se a marginalização dos que precisam vender a força de trabalho.

Paralelo a essas modificações e perdas que as comunidades tradicionais sofreram no Brasil, o pesquisador ainda aponta a figura do cidadão que foi transformado em consumidor, essa construção ilustra em quais condições foram formuladas as noções de cidadania em nosso país. E torna ainda mais forte a imagem de cidadão marginal da maioria da população, pois sem acesso aos bens públicos, também esta não tem acesso aos bens de consumo.

Ao discutir a questão das condições sociais em Angola no pós-guerra, em especial as condições de uma capital como Luanda, Macedo (2008) traça as seguintes considerações:

São anos de guerra que causaram uma exaustão do país e sua gente, trazendo consigo uma cultura de perda que, sem dúvida, esgarçou o tecido social e ensejou numerosos descaminhos na utopia que moveu os angolanos nas trilhas da independência. Durante os longos anos do conflito, as mudanças foram sentidas dramaticamente em Angola, que passou de uma proposta inicial de economia planejada para o livre mercado, por exemplo, o que fez com que algumas etapas não fossem esgotadas, mas sim substituídas e, algumas vezes, se superpusessem. A juventude apenas viveu a guerra, e seus horizontes acabaram por se confundir com o consumo, obliterando o passado e os projetos que construíram o país. (p. 206-207)

Das considerações tecidas pela pesquisadora o que nos chamou a atenção foi o de que os horizontes passam a ser confundidos com o consumo. Tal afirmação nos permitiu considerar pertinente a aproximação com as considerações feitas por Santos (2007) acerca da situação no Brasil, no que diz respeito à formação do cidadão, e a passagem para economia de mercado.

Não pretendemos simplificar nenhuma outra condição, que entendemos serem complexas e pertencentes às condições específicas do contexto político e cultural de Angola. Mas o exemplo brasileiro de como o sistema econômico adotado no país ordena e organiza os espaços de acordo com as conveniências do lucro, auxilia-nos a tecer considerações acerca do homem que não apenas perde sua capacidade de interagir na comunidade em que está inserido, mas pode provocar seu afastamento de sua cultura de origem.

Neste sentido, destacamos que Santos (2007) considera que a noção de território não está inscrita apenas no fato de habitar um lugar, mas de toda a relação que se estabelece nesse processo. Analisa então o conceito de território não apenas circunscrito ao espaço físico:

O território em que vivemos é mais do que um simples conjunto de objetos, mediante os quais trabalhamos, circulamos, moramos, mas também um dado simbólico. A linguagem regional faz parte desse mundo de símbolos, e ajuda a criar esse amálgama, sem o qual não se pode falar de territorialidade. Esta não provém do simples fato de viver num lugar, mas da comunhão que com ele mantemos. [...] Esse processo é, também, o que comanda as migrações, que são, por si sós, processos de desterritorialização e, paralelamente processos de desculturização. (SANTOS, 2007, p. 82)

Dessa forma, o território não é apenas o espaço habitado, mas o conjunto de elementos que fazem com que as pessoas que nele vivem possam se identificar, reconhecer-se a partir de dados culturais que ainda mantém e que se complementam na interação com os outros, na memória e ligação com os fazeres dos antepassados. Assim, para o pesquisador as migrações são processos de perda da herança cultural. Ainda nessa perspectiva de relação entre o homem e seu espaço de pertencimento, Tuan (1980) afirma que:

A consciência do passado é um elemento importante no amor pelo lugar. A retórica patriótica sempre tem dado ênfase às raízes de um povo. Para intensificar a lealdade se torna a história visível com monumentos e paisagens e as batalhas passadas são lembradas, na crença de que o sangue dos heróis santificou o solo. (p. 114)

Assim, as histórias, os símbolos e os monumentos são instrumentos para nos lembrar, fazer-nos valorizar o lugar que habitamos, unificar a noção de pertencimento à terra. Segundo Halbwachs (2004), a memória coletiva se apoia em seu entorno, nossas lembranças estão vinculadas ao espaço, sua permanência está intimamente ligada ao fato de que o entorno é estável:

Quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem. Ele se fecha no quadro que construiu. A imagem do meio exterior e das relações estáveis que mantém consigo passa ao primeiro plano da ideia que faz de si mesmo. Ela penetra todos os elementos de sua consciência, comanda e regula sua evolução. A imagem das coisas participa da inércia destas. (p. 139)

Estas considerações sobre memória coletiva nos fazem refletir sobre o que falávamos acerca da permanência de elementos do fazer do homem religioso, em sua ligação com a terra, percebemos que esta ainda é o lugar de identificação. A relação com o lugar ainda conserva sua importância enquanto espaço da cultura, embora o sentido religioso de “Cosmos” tenha sido perdido, ainda permanece alguns fragmentos dessas tradições.

Santos (2007) une, na mesma proposição, a perda do território com a da cultura, e o que chama de desterritorialização torna-se sinônimo de alienação. Ao pensar o indivíduo que se vê alijado de seu lugar de cultura, pressupõe que a ruptura provoca um desconhecer de si mesmo e, principalmente, de seu lugar na sociedade. Afirma que:

Assim como cidadania e cultura formam um par integrado de significações, assim também cultura e territorialidade são, de certo modo, sinônimos. A cultura, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e seu meio, um resultado obtido por intermédio do próprio processo de viver. Incluindo o processo produtivo e as práticas sociais, a cultura é o que nos dá a consciência de pertencer a um grupo, do qual é o cimento. É por isso que as migrações agridem o indivíduo, roubando-lhe parte do ser, obrigando-o a uma nova e dura adaptação em seu novo lugar. (SANTOS, 2007, p. 81-82)

Essa migração, que afeta a noção de pertencimento a um grupo social, representa a perda de si, ou em suas palavras: “Desterritorialização é frequentemente uma outra palavra para significar alienação, estranhamento, que são também, desculturização.” (idem, p. 82)

Esse processo no qual o homem precisa reelaborar sua vida para poder sobreviver em outro espaço é compreendido pelo pesquisador como parte de um processo maior, constituindo uma prática inversa ao do exercício da cidadania.

O sujeito alienado de sua cultura não se vê, não compreende as estruturas que condicionam a existência, e a vida na nova comunidade não faz sentido, uma vez que ainda não foram construídas as condições para que este possa se inserir, ou mesmo, antes que se construa novas ligações sociais, há necessidade de novas migrações, o que o torna objeto na cadeia produtiva, dependente da oferta de trabalho.

A busca pela sobrevivência se faz em condições hostis, pois sem o apoio de uma comunidade de origem, sem laços de parentesco, que correspondam aos elementos que auxiliam o indivíduo a se perceber no mundo, a alienação faz-se presente, pois:

Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação. Mas o homem, um ser dotado de sensibilidade, busca reaprender o que nunca lhe foi ensinado, e vai pouco a pouco substituindo a sua ignorância do entorno pelo conhecimento, ainda que fragmentário. O entorno vivido é o lugar de uma troca, matriz de um processo intelectual. (SANTOS, 2007, p. 81)

A necessária adaptação ao novo espaço de habitação faz com que o homem busque superar a perda dos seus elementos culturais, que passe a buscar novas formas de interpretar o mundo no qual está inserido. Pois segundo Hall (2008), “Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.” (p. 43) Nesse ponto consideramos a identidade como construção forjada a partir desses elementos culturais.

Essa perspectiva nos auxiliará na compreensão de como se configura a questão de construção da identidade da personagem Lu, quais pressupostos contribuirão para interpretar a necessária busca pelo mito ancestral. Hall (2008), em seus escritos sobre a diáspora, discorre acerca de como a questão da identidade está inscrita no imaginário da maioria das pessoas, pois segundo o pesquisador:

O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. (HALL, 2008, p. 32) [grifo do autor]

Esse conceito, a que o pesquisador chama de “fechado” refere-se à compreensão da identidade como uma construção fixa, impermeável. Consideramos que, nesse caso, a imagem

que se tem é a do início das colonizações, com apenas o contato de duas culturas diferentes, a do branco e a dos “outros”, como se fosse apenas o confronto entre o “civilizador” e o “civilizado”, construção ideológica colonialista.

Ao fazer a crítica da questão da identidade no contexto da diáspora, ainda tendo com base o conceito considerado por aqueles que a pensam em termos de diferença cultural, o pesquisador afirma:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor. (HALL, 2008, p. 28)

A questão da identidade cultural, sendo compreendida como se esta fosse fixada em nossa herança genética, é uma construção ideológica que guarda muito do pensamento hegemônico da época do imperialismo colonial. De acordo com o pesquisador, considerar a identidade sem levar em conta a migração e sua influência na construção da imagem de si e, principalmente, em sociedades em que não há apenas o contato entre duas culturas, mas de diversas, gera muitos equívocos e reducionismos.

Nessa perspectiva, seus estudos analisam a população que se encontra no Caribe, a presença de uma diversidade cultural, pois foram acomodados em um mesmo espaço indivíduos de diferentes continentes. Ao elaborar a questão da diáspora, em solo caribenho, Hall recupera o sentido adquirido pelo termo diáspora:

Essa interpretação potente do conceito de diáspora é a mais familiar entre os povos do Caribe. Tornou-se parte do nosso recém-construído senso coletivo do eu, profundamente inscrita como subtexto em nossas histórias nacionalistas. É modelada na história moderna do povo judeu (de onde o termo “diáspora” se derivou), cujo destino no Holocausto – um dos poucos episódios histórico-mundiais comparáveis em barbárie com a escravidão moderna – é bem conhecido. (2008, p. 28)

Outro elemento apontado pelo pesquisador refere-se ao mito da volta à terra de origem, que intitula “retorno redentor”, que está inserido no contexto de discussão acerca do sentido da diáspora. Como esse termo que se fez corrente para designar, em um primeiro momento, a comunidade judaica e depois se tornou também uma expressão usada para referir-

se aos cidadãos africanos que foram retirados a força de África, uma aproximação entre os mitos fundadores parece natural.

O pesquisador analisa que essa identificação do termo tem suas raízes culturais, mas não é o retorno atual a Jerusalém que serve de modelo exemplar, quando relaciona os mitos fundadores da comunidade judaica com os adquiridos pelos africanos na diáspora. A aproximação se dá via imagem mítica, dos desterrados de seu espaço de origem, pois a compreensão e aproximação inicial é com o mito de Moisés e a jornada rumo à terra prometida. Hall (2008) considera que há necessidade de não apenas se compreender essas imagens, que se apoiam nos mitos, mas de se propor alternativas para essas concepções, pois as considera equivocadas.

Os mitos fundadores são, por definição, transistóricos: não apenas estão fora da história, mas são fundamentalmente aistóricos. São anacrônicos e têm a estrutura de uma dupla inscrição. Seu poder redentor encontra-se no futuro, que ainda está por vir. Mas funcionam atribuindo o que predizem à sua descrição do que já aconteceu, do que era no princípio. Entretanto, a história, como a flecha do Tempo, é sucessiva, senão linear. A estrutura narrativa dos mitos é cíclica. Mas dentro da história, seu significado é frequentemente transformado. (2008, p. 29)

O mito, segundo o pesquisador, como metáfora representativa, tem o poder de ligar o passado ao futuro, de restaurar o tempo original, e assim restabelecer o significado das vidas que foram dispersadas, ao mesmo tempo em que reforça o conceito de uma identidade fixa, imutável, pois ancorada no passado e projetada no futuro. Como estamos analisando as duas formas de ser no mundo, a sagrada e a profana, nos parece que esta crítica de Hall (2008) aos mitos fundadores, auxilia nas discussões acerca do que vem a ser identidade cultural, e como ela se consolida no imaginário das pessoas.

Necessário se faz destacar que compreendemos que a pesquisa acerca da diáspora africana no Caribe e suas implicações não se aplicam em sua totalidade à situação histórica de Angola. Mas ao recorrer ao estudo sobre a diáspora, que foi efetuado por Hall (2008), consideramos o conceito em termos das condições impostas pelo colonizador, interferindo nas estruturas socioeconômicas e culturais de Angola, dessa forma, este pode nos auxiliar a fazer uma leitura das condições que encontramos descritas no romance Lueji. Pois segundo Adolfo:

Tratando-se de Angola, vários povos tradicionais habitam esse espaço que se tornou independente em 1975, e que tem procurado transformar as várias nações angolanas numa única nação. O tradicional e o moderno tem se confrontado cotidianamente e da fusão desses polos conflitantes tem emergido de parto muito demorado o estado angolano. (1992, p. 19)

Neste contexto de tensões entre o tradicional e o moderno, entre as diversas culturas das nações que precisam coexistir de forma pacífica, para que possa existir o estado angolano, foi construída a narrativa do romance *Lueji*, no qual Pepetela reitera sua participação ativa na discussão acerca da “angolanidade”.

No centro dessas considerações acerca da identidade cultural amalgamadas neste espaço que abriga diversas etnias, nações mesmo, conforme considera Adolfo (1992), encontramos a personagem Lu, que mora na cidade de Luanda, capital de Angola, e que tem o olhar voltado para a busca de si, em uma trajetória que a leva ao encontro do mito *Lueji*.

O fragmento a seguir nos ajuda a analisar esta questão, pois retrata a personagem Lu tentando se recordar do momento exato em que começou sua procura por *Lueji*, que representa sua busca por si, sua identificação ancestral:

A ligação com a avó sempre tinha sido muito forte, mais que com a mãe. A velha tinha paciência, falava, falava, e ela ouvia. Lendas, estórias de cazumbis, enfeitiçamentos, provérbios, a família e os antepassados, os conhecidos e os míticos, tudo era pretexto para a avó lhe falar. Talvez por isso cada vez mais lembrasse a velha, à medida em que se afundava em tristezas. Pensando bem, a procura da avó começara bem antes, tinha sido em Paris. Foi lá também que sinteressou a sério por *Lueji*. Efeitos da civilização pós-industrial? As pessoas que desprezavam os outros, nem neles reparavam ao andar nas ruas? Gente que nem olhava para o que morria de fome na esquina? Nunca poderia precisar, mas a busca começou aí. Era uma mulher e o mundo era feito para os homens. [...] Em Paris se sentiu mulher. Ou foram saudades da terra, pela primeira vez tão distante? Em Paris sonhava todos os dias com a casa de Benguela. Não, nunca ia saber e por isso também eu não, porque sagarrava à lembrança da avó, porque começou uma busca febril nos documentos sobre a Lunda de raízes tão fracas já. Mais uma vez esta noite a infância voltava. (PEPETELA, 1989, p. 154-155)

Neste fragmento, o narrador nos apresenta a bailarina Lu com suas divagações, sua relação com a avó e os antepassados e a tentativa de explicar a sua busca pelo mito de *Lueji*, o que faz transparecer alguns elementos que ajudam a compor os traços identitários da personagem.

O primeiro traço importante é a questão do espaço, observamos a lembrança do deslocamento de Lu a Paris, para aprimorar sua técnica, por dois anos, em um curso de dança, o que a fez saudosa de casa. Sua percepção acerca do lugar onde se encontra – Paris - no qual “as pessoas desprezavam os outros”, a torna consciente de si e do lugar de onde veio, Benguela. A diferença se apresenta nitidamente, pois a personagem sente a questão de pertencimento mais forte, afinal nesse lugar tinha “Gente que nem olhava para o que morria de fome na esquina?”

A sensação de não estar em seu lugar reforça sua ligação com a avó, que a leva para mais longe, além de Benguela, para “uma busca febril nos documentos sobre a Lunda de raízes tão fracas já.” As raízes podem estar fracas nos documentos, mas as lendas e as histórias da família, seus provérbios e tudo que cerca o fazer de seus antepassados ancora-se nessa cidadã de uma sociedade moderna, que não se reconhece no espelho do mundo que a cerca, pois quando na capital da modernidade percebe-se como “os outros”. Segundo Halbwachs (2004), a influência dos avós é muito forte, pois são eles quem narram as tradições e mantêm vivas as histórias familiares.

A criança também está em contato com seus avós, e através deles é até um passado ainda mais remoto que ela recua. Os avós se aproximam das crianças, talvez porque, por diversas razões, uns e outros se desinteressam dos acontecimentos contemporâneos sobre os quais se fixa a atenção dos pais. (p. 69)

Dessa forma, a memória de Lu é povoada pelas imagens que dão sentido a vida de sua avó, que ao narrar acerca dos antepassados, tornou vivas as personagens do passado mítico da Lunda, fazendo com que o tempo de Lueji não pareça tão distante. Os laços de afetividade ainda estão presentes, a memória que partilha são dos seus parentes, e como são coletivas, abarcam um período grande da história, que se mantém viva pela tradição oral. Pois,

Em todo caso, geralmente é na medida em que a presença de um parente idoso está de algum modo impressa em tudo aquilo que nos revelou de um período e de uma sociedade antiga, que ela se destaca em nossa memória não como uma aparência física um pouco apagada, mas com o relevo e a cor de um personagem que está no centro de todo um quadro que o resume e o condensa. (HALBWACHS, 2004, p. 70)

Nesse contexto do romance, a personagem Lu busca abrigo para sua condição diaspórica, fora e dentro de seu espaço de convívio, em suas memórias, que a remetem de volta no tempo/espaço ancestrais. A imagem de Lueji aparece com os contornos, cores e música que a narrativa do mito propicia. A fim de entendermos como se constitui a identidade em um cenário tão diversificado, procuramos verificar a questão da identidade na pós-modernidade, que de acordo com os estudos de Hall:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (2005, p.13) [grifo do autor]

Este conceito de identidade é apropriado para compreender como se dão as relações no interior do romance, como podemos verificar nos deslocamentos de Lu, que a colocam em contato com diferentes culturas, não apenas quando se desloca para Paris, mas também ao conviver com as diferentes etnias que habitam Luanda, Benguela e até em sua visita a Lunda.

Além disso, Lu precisa assumir posturas identitárias o tempo inteiro, como bailarina, estudante de biologia e, ao mesmo tempo, não perder sua ligação com a família, a sua memória ancestral. Todos esses elementos estão presentes em seu cotidiano, ela convive o tempo todo entre o tradicional e o moderno. De acordo com o que afirma Hall:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (2005, p. 13)

A partir dessa compreensão acerca da identidade, e do processo de construção da imagem de si, inferimos que a busca da personagem Lu pelo mito Lueji não a fará igual aos seus ancestrais, uma vez que aquela sociedade não existe mais. Mas sua identidade tende a ser reconstruída e amalgamada, a partir da memória coletiva, que se guardou e se manteve viva, de acordo com Halbwachs (2004), a partir de suas lembranças ligadas às narrativas das lendas e mitos contados por sua avó materna.

Conforme discutimos no capítulo anterior, na cultura banto, da região da Lunda, as ligações de parentesco são dadas pelo sistema matrilinear, nesse caso, a ligação de Lu com a avó é reforçada por essa característica, apesar de ser filha de pai branco, ela pertence ao grupo social da mãe.

A procura de identidade no romance dar-se-á no sentido do encontro com as tradições ainda vivas na memória coletiva de seu grupo social familiar, em confronto com a do grupo a que pertence em Luanda. Esse processo permeia a produção da narrativa e liga os elementos que constituem o romance.

Ainda nesta perspectiva da discussão acerca das identificações possíveis da Lu, como habitante de Luanda, consideramos pertinente apontar, também no caso da personagem, o conceito de tradução, descrito por Hall:

Pois há outra possibilidade: a de Tradução. Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a

negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. (2005, p. 88) [grifo do autor]

O conceito de tradução, exposto acima pelo teórico, abarca as identidades que devem ser constituídas pelas populações que sofreram o deslocamento de seu território, principalmente, as que foram arrancadas de seu país, reinscridas em outros espaços, com outras populações e culturas. Não sendo possível um retorno a sua comunidade de origem, precisam construir novas identidades, traduzir a própria cultura, sem perder o fio que as liga ao passado.

Essa concepção nos parece apropriada para considerar a construção das identidades de Lu. Ao observar as narrativas acerca da cidade de Luanda, constituída pela diversidade cultural, não podemos deixar de imaginar que lá ocorre a mesma necessidade de se negociar o tempo inteiro com as culturas. Neste fazer, constrói-se, a cada novo movimento, novas identificações, que não se solidificam em uma identidade una, uma vez que não existe também a possibilidade de um retorno ao que foi na origem, pois os deslocamentos e migrações não podem ser desfeitos.

Neste sentido, consideramos apropriado voltar ao conceito de memória coletiva de Halbwachs (2004), quando este aponta para a questão de que são memórias coletivas, a multiplicidade decorre dos vários grupos sociais aos quais o indivíduo pertence, nesse sentido, ocorre a acomodação das lembranças e sua adequação às necessidades do momento presente. Nossas lembranças remetem sempre ao que é necessário para a vida presente, e nos esquecemos do que não tem mais significado, ou dos grupos sociais com os quais não temos mais nenhuma relação.

A alteração da memória para incluir a situação presente é uma forma de garantir a imagem redefinida de si. Nesse sentido, Lu retoma o mito de Lueji, mas o retoma do ponto de vista do que se faz necessário para a sua vida atual. Essa discussão acerca da construção identitária angolana é um tema que permeia a obra de Pepetela, encontrado não apenas no romance em questão, de acordo com Adolfo (1992):

É importante que percebamos que a escritura de Pepetela se faz diferente da de Luandino Vieira ou Boaventura Cardoso, porque Pepetela tem um projeto estético diferente para sua obra. Para Pepetela não é a diferença que está em foco e sim a semelhança. Suas obras destinam-se a resgatar e firmar uma identidade nacional angolana, e para tanto o círculo deve ser alargado até para além das fronteiras angolanas. (p. 162-163)

Ainda sobre a questão do projeto de Pepetela, Adolfo irá afirmar que sua obra se insere enquanto projeto de apropriação da língua portuguesa, com o português do assimilado, do realmente falado em Angola, portanto, o elemento que possibilita o diálogo entre as diversas etnias: “O traço estético fundamental de que Pepetela lança mão é exatamente o questionamento, a dúvida, o diálogo.” (idem, p. 163) Essa estética questionadora só se realiza através de um traço comum:

Através da língua portuguesa, os angolanos das mais distantes regiões do país de Angola vão perceber que são angolanos, que seu país lhes pertence, que há uma história da qual eles são sujeitos. Assim a língua portuguesa vai colocá-lo num conjunto nacional maior sem desfigurar-lhes as características de nação tradicional. A sobrevivência de seu povo enquanto etnia depende da sobrevivência do país enquanto tal. As dificuldades regionais convivem e se enriquecem através da igualdade linguística. (ADOLFO, 1992, p. 164)

O romance *Lueji* se insere nesse contexto das obras de Pepetela, que não estão circunscritas aos escritos acerca das guerras, tanto de libertação colonial, como da civil, mas continua a discutir a questão da identidade angolana, a convivência entre a tradição e a modernidade. A questão da apropriação da língua, e as consequências da colonização serão apresentadas a seguir.

## 2.2. Deslocar no espaço: o território

As reflexões que fizemos acerca do conceito de território e as consequências dos deslocamentos da população, provocados por um sistema opressor, que descaracterizam as comunidades tradicionais, propiciaram a percepção de que as condições da trajetória da personagem Lu a tornam uma cidadã em diáspora, em seu país de origem, Angola. Pois esta, ao deslocar-se nos diferentes espaços culturais, precisa negociar o tempo todo sua identidade, amálgama das diferentes culturas que formam o tecido social do país.

Esboçamos agora a questão da constituição do país, que sofreu o processo de colonização portuguesa, dos anos passados sob o regime colonial, restou um país a se consolidar. Para nos auxiliar nessa compreensão, evocamos alguns estudos que abordam a questão da formação do território, que ora chamamos de Angola, pois de acordo com Adolfo (1992):

Como dissemos um pouco atrás ser angolano não é nascer em Angola, pois Angola não é uma criação angolana e sim uma criação portuguesa. Assim como os portugueses inventaram o Brasil, inventaram também a Angola, delinearão-lhe fronteiras, marcaram território, fortificaram-lhe defesas através da luta, da pirataria, da exploração, levaram àqueles povos uma maneira de ser lusitana, uma nova língua, novos hábitos, uma nova maneira de sentir. Durante os séculos XVI, XVII e XVIII a metrópole manteve-se no poder através da exploração mineral, das lutas internas, do tráfico de escravos. (p. 159)

Adolfo, neste fragmento, aponta os elementos que consideramos relevantes para a compreensão do que estamos discutindo no trabalho: a questão da definição arbitrária das fronteiras, estabelecidas nas sucessivas guerras, o idioma, instrumento de conquista e unificação do reino português, com a conseqüente desvalorização da cultura local, pela valorização da trazida pelo colonizador, a exploração do comércio de pessoas escravizadas, provocando deslocamentos de contingentes inteiros de populações de diversas etnias. Todos esses elementos juntos auxiliam a compreender a questão da angolanidade pretendida por Pepetela, abordada no romance.

Os portugueses chegaram ao território que conhecemos como Angola há cinco séculos, ao se referir ao desembarque dos portugueses, Adolfo (1992) informa que “Nessa época, as terras hoje pertencentes ao estado angolano, faziam parte do grande e poderoso Reino do Congo, cujos limites se estendiam até o Rio Ogue, ao norte, ao sul, até o Rio Ananda, e para o leste até o Rio Cuango.” (p. 48) Acerca do primeiro contato, Silva (2002) faz as seguintes considerações:

Dizem também que os homens que baixaram das embarcações tinham a pele desbotada, falavam uma língua que não se entendia e foram tidos como *vumbis* ou espíritos. Talvez tenha sido assim. E talvez os congos da foz do Zaire também tenham tomado os recém-vindos por seus antigos mortos ou por entes sobrenaturais das águas ou da terra. Haviam surgido do oceano – o oceano que bem podia ser o *calunga*, ou as grandes águas que ninguém jamais atravessara em vida e que separavam o mundo dos vivos do mundo dos mortos. (p. 359) [grifos do autor]

Ao apontar essas ideias, o pesquisador pondera com desconfiança sobre a tese de que os habitantes tenham confundido os portugueses com seus ancestrais divinizados, apesar da atitude de reverência a eles atribuída. Considera que esta possa ter sido talvez a primeira impressão, mas que esta logo se desfez, insistir nela parece ser mais uma construção ideológica dos colonizadores, que imaginavam que a hospitalidade natural com que eram recebidos representava “gestos de adoração”. Imaginação que os beneficiava, pois reforçava o argumento imperialista da necessidade de que houvesse a colonização.

Segundo Adolfo (1992), “O Reino do Congo dividia-se em seis territórios. Mpemba era a parte centro onde ficava situada a capital. As outras províncias eram Soyo, Nsundi, Mbata, Mpandu e Mbamba.” (p. 48) Esse território pertence hoje a Angola, sendo um dos reinos que foram anexados ao império português, segundo Martins (2008):

Como já referimos, quando Diogo Cão descobriu Angola, toda a África Equatorial e Austral era dominada e governada por três grandes reinos ou impérios: O Reino do Congo, o Império Lunda e o de Monomotapa. Assim sendo, parte de Angola pertencia ao Reino do Congo, enquanto o Nordeste deste território estava sob o domínio do Império Lunda. (p. 68)

Ainda de acordo com Martins (2008, p. 388) os reinos históricos são: “1. Reino do Kongo (século XIII a XVI); 2. Reinos de Matamba e Ndongo ( século XVI a XVII), 3. Reino da Kissama (século XVI a XVII); 4. Reinos do Planalto (século XVI a XVIII); 5. Reino de Kassange (século XVI a XVII); 6. Reinos da Lunda Tchokwe (século XVI a XIX); 7. Reinos do Sudoeste (século XVI a XVIII), 8. Região de Comunidades pouco fixadas.”

De acordo com Adolfo (1992), o Reino do Congo foi de difícil conquista. Silva (2002) relata que no início das relações entre Portugal e o Reino do Congo, os portugueses firmaram alianças, em uma cooperação política entre reinos, pois em 1485, quando da volta de Diogo Cão com os reféns, levados pelos navios em 1483, para aprender sobre o reino de Portugal, o Manicongo foi convencido de que era interessante firmar acordos com esse povo de diferentes e poderosos recursos.

Para os portugueses foi providencial essa boa vontade do regente do Congo, pois poderiam firmar a sólida aliança de que precisavam para ampliar as relações de comércio e ter domínio sobre a região, sem muitos custos para a Coroa. Assim, o Manicongo e alguns de seus súditos foram convertidos à fé católica, o que gerou conflitos internos e interferiu na organização estrutural e política.

A conversão do regente foi controversa, a religião no território tomou diferentes configurações, e foi adaptada, adequada a alguns ritos já existentes no país, conforme considera Silva (2002), ao comentar sobre as diversas opiniões acerca das configurações que o cristianismo tomou em solo africano:

Fico com os que pensam que a conversão do reino do Congo não foi distinta, nas suas grandes linhas, do acolhimento do cristianismo pelos visigodos, lombardos, francos e outros a quem os romanos chamavam de bárbaros. Destes, alguns foram tocados pela fé cristã; outros a ela aderiram por conveniência; e a maioria da massa acomodou à nova crença as suas convicções tradicionais. (p. 364)

A aliança com Portugal estava baseada na conversão do país, esta era conveniente e benéfica em alguns momentos para o Manicongo, mas, em outros, dificultava a manutenção do poder no reino, principalmente nas disputas entre as linhagens no processo sucessório. Durante todo o período desta política de aliança, houve a necessidade de negociar e de guerrear, pois as regras de sucessão eram bem distintas das dos portugueses.

No sistema matrilinear, a alternância do poder era garantida pelo casamento do regente com esposas de linhagens diferentes, o que possibilitava que o poder circulasse entre elas, uma vez que o futuro rei era escolhido entre os filhos destas esposas, pertencentes a linhagens distintas. O que era muito diferente do que se conhecia na sucessão portuguesa, pois esta além de considerar apenas uma esposa, privilegiava o primogênito. Estas questões provocaram muitas disputas, colocando em risco o controle sobre os territórios pertencentes ao Reino, suscitando algumas guerras também.

Outro elemento presente nos acordos entre os dois reinos, que provocou muitas disputas e ameaças à estabilidade do reino, dizia respeito ao comércio de pessoas escravizadas. De acordo com Silva (2002), o tráfico de pessoas escravizadas - que no princípio do acordo entre os reinos, deveria obedecer às diretrizes do rei de Portugal e ao monopólio do rei do Congo - foi ampliado, ao longo do tempo, a níveis assustadores, por diferentes interesses.

De um lado, os portugueses que se encontravam na região desejavam o enriquecimento rápido, e esse era o meio mais propício. De outro, a aristocracia do Congo, também desejosa de obter proveito de tal empreitada, sendo esta a oportunidade para ter acesso aos bens de consumo, que eram de exclusividade do Manicongo, e este os distribuía entre os nobres, de acordo com sua conveniência. As pessoas escravizadas passaram a representar moeda valiosa.

O escravo transformou-se rapidamente na mola do comércio. Cresceu o número dos mercadores portugueses, se é que cada português, fosse padre, frade ou leigo, funcionário da Coroa ou degredado, não se tornou traficante de seres humanos. Não se conformavam eles em adquirir escravos do manicongo e de seus agentes, mas, fingindo-se de cegos ao monopólio real ou o contrariando velada ou abertamente, comercializavam com quem tinha peças a oferecer, fosse num mercado ou no pátio do casarão de um governador de província. Faziam-se guerras fúteis nas fronteiras, para capturar os vencidos. Nobres desentendiam-se entre si e pelas armas cativavam os vassallos uns dos outros. (SILVA, 2002, p. 374)

Essas condições provocaram um clima de instabilidade e insegurança, que se tornaram ameaças constantes ao Reino do Congo. O seu dirigente, o Manicongo, tinha de

intervir com medidas para controlar o aprisionamento de pessoas do próprio reino, pelos portugueses e evitar o fim de seu monopólio no comércio de pessoas.

Ao mesmo tempo, o regente enfrentava as lutas para não desagregar ainda mais o tecido social, desestabilizado pela situação de constante confronto entre os interesses dos nobres, que entravam em guerra para conseguir mais escravizados e os negociar em separado. Estas tensões resultavam em guerras internas, que contrariavam as deliberações do Manicongo, o que culminou com a proibição da escravização da população do reino, nos anos iniciais da conquista.

Segundo Silva (2002), essa medida contrária à escravização da população foi mais do que necessária, pois esta havia tomado proporções preocupantes, havendo até o risco de despovoamento do reino. A prática era de escravizar apenas os vencidos nas guerras, e o emprego de prisioneiros na produção era um costume reservado aos mais poderosos e destinado apenas a poucos. Depois da chegada dos portugueses, com a procura desmedida, a população do Congo passou a ser escravizada também, o que gerou a falta de pessoas para o trabalho nas lavouras.

Essas afirmações corroboram com as apresentadas por Moore (2008) que aponta a questão do tráfico de escravos, afirmando que este “se reverteram numa hemorragia extraordinária de **dezenas de milhões** de pessoas que saíram compulsoriamente do continente africano como escravizados, para nunca mais voltar.” (p. 13) [grifos do autor]

A escravização de pessoas, e o emprego destas em todas as atividades, que antes não era prática no reino do Congo, tornou-se necessária e marca de prestígio para os nobres, dessa forma, passou-se ao emprego em larga escala do trabalho escravo na produção de alimentos e em todas as outras atividades. Essa situação criou a necessidade de novas guerras, para aprisionamento de pessoas, tanto para o emprego no trabalho interno, como para atender a pressão do mercado externo, com as vendas para os negociantes, isso durante o período de aliança e posterior colonização.

Este processo de guerras, capturas, provocou alterações não apenas no reino do Congo, mas em todo o território que conhecemos como Angola e suas fronteiras. As condições de sobrevivência passaram a ser ditadas pelas constantes guerras, sequestros, que agravavam a fome, por falta de cultivo de alimentos, ou por mudanças e perdas provocadas pelas secas. Toda essa instabilidade gerou deslocamentos individuais e de populações inteiras. As formas de sobrevivência dos diversos grupos foram amplamente afetadas por essas condições extremas.

Diante desse quadro de alterações culturais, que foram experimentadas pela população do reino do Congo, e que afetaram toda a estrutura social da extensa região que hoje conhecemos como Angola, nossa premissa inicial, neste capítulo, de que a personagem Lu é uma cidadã em condição de diáspora, torna-se mais presente, agora tendo por princípio os cidadãos angolanos como um todo.

Considerando que a personagem mora em Luanda, que foi uma região que também sofreu o assédio dos portugueses, mas com uma condição diferente da do Congo, pois, apesar de o governante desta ser vassalo do Manicongo do reino do Congo, gozava de certa autonomia, o que condicionou uma aproximação diferenciada.

A região em frente a ilha de Luanda tinha como “... soberano desse reino andongo – os andongos são um subgrupo dos ambundos – tornou-se rapidamente um bom fornecedor dos barcos de São Tomé. O *angola a quiluanje* – este, *ngola a kiluanje*, era o título daquele soberano – vendia-lhes, além de escravos, cobre e marfim.” (SILVA, 2002, p. 381) [grifos do autor] O *angola*, como passaremos a denominá-lo, já negociava com os portugueses de São Tomé, contrariando os decretos do Manicongo, que exigia o monopólio no comércio.

Esse soberano, desejando as melhorias que imaginava ocorrerem no reino do Congo, solicitou, em 1519, que fossem enviados “sacerdotes, artesãos e comerciantes”. Mas seu desejo não se realizou, e durante um longo período, de quase trinta anos, segundo Silva (2002), a Coroa Portuguesa se desinteressou da região.

Mas a atividade de comércio continuou, no sentido de antes, apenas com os portugueses da ilha de São Tomé estimulando a desobediência aos dois monopólios, da Coroa portuguesa e do Manicongo. Para compreender o que isso representava podemos apontar que “... já se exportavam anualmente cerca de oito mil escravos; e em 1548, só não tinham saído ainda mais por falta de navios...”(idem, p. 387). Essa cifra pode nos dar uma vaga ideia de como o comércio se ampliava e os interesses que estavam em jogo.

Segundo Silva (2002), essas desobediências do *angola* acarretaram batalhas, pois o Manicongo precisava manter o monopólio do comércio. O *angola* conseguiu a independência nesse período, e havia portugueses lutando dos dois lados. Uma vez independente, o soberano solicitou novamente a presença de religiosos e a liberação do comércio. Mas quando foi atendido, já em 1560, não era regente o *angola a quiluanje*, e o novo regente, *ndembi a angola*, não tinha a mesma política. O que acarretou o aprisionamento de Paulo Dias de Novais, de 1560 a 1565, quando libertado buscou interessar a Coroa portuguesa por estas terras.

Provavelmente baseado nos boatos de existência de minas de prata, e sendo secundado pelos padres que desejavam mudar a política de evangelização, convenceram o regente português a alterar a forma de dominação até agora experimentada no território que se tornaria angolano:

Para o Padre Gouveia e seus colegas da Companhia de Jesus, só se conseguiria evangelizar os africanos, caso eles fossem antes subjugados militarmente. Não se tratava mais de fundar feitorias nem de repetir a política de aliança, catequese e cooperação desenvolvida no Congo, mas de ocupar o reino do *angola*, para depois, de uma posição de força, convertê-lo. (SILVA, 2002, p. 408)

Esta nova postura da Coroa portuguesa se configuraria na transferência a Paulo Dias de Novais o governo daquele território, transformado em capitania hereditária, nomeada de Capitania e Governança de Angola, em 1571, por D. Sebastião. Dias de Novais chegou a Luanda em fevereiro de 1575, como donatário com muita gente, entre soldados, marinheiros, artífices e uns poucos jesuítas.

Governar não seria uma tarefa fácil, mesmo dentre os patrícios instalados na ilha, uma vez que a maioria destes não estava acostumada a responder a nenhuma autoridade. Eram habitantes nativos da ilha “os muxiluandas, ou *Axiluanda – Axiluanda* é a forma plural de muxiluanda – eram habilíssimos canoieiros e dedicavam-se à apanha de lagostas – 'grandes e bastantíssimas' –, à pesca e secagem do peixe e à caça das baleias” (SILVA, 2002, p. 408) [grifos do autor]

O projeto de governo da capitania também teria como obstáculo os donos da terra, que teriam de ser conquistados por força, uma vez que se modificou os objetivos de dominação. Tarefa que Dias de Novais não chegaria a consolidar, pois enfrentou a resistência por parte do angola, preocupado com a presença destes portugueses a atrapalhar seu comércio e seu domínio.

Ao longo de seu governo, Dias de Novais teve alguns chefes como aliados, quando estava fortalecido, e os viu passarem para o lado do angola, de acordo com a conveniência e a força bélica no momento, essa lealdade dúbia era constante. Governou até sua morte em 1589.

Em 1591 a região deixaria de ser governada no sistema de capitania hereditária e passaria a ser comandada por um governador-geral. O que não modificou as dificuldades, o que animava a empresa de conquista eram as aspirações de encontrar as minas de prata e ouro. Somente em 1603, quando Manuel Cerveira Pereira, então no comando, logrou vencer o Cafuxe Cambare é que os portugueses conseguiram avançar até a tão sonhada região das minas de prata, nas serras de Cambambe, mas

Chegara às minas famosas – e era isso que importava. Só que o contentamento durou pouco: as amostras colhidas revelaram-se de chumbo. Não havia prata em Cambambe. Decepcionado, o rei Felipe III de Espanha e II de Portugal mandou, ao que consta, suspender a conquista. Que se ficasse onde se estava, a traficar com escravos. (SILVA, 2002, p. 415)

Dessa forma, a possibilidade de enriquecimento, para os portugueses que se aventuravam na região, ainda estava condicionada a escravização e tráfico de pessoas. Para os governadores-gerais, que assumiam o cargo com pompa mas pouco rendimento, também era a forma de conseguirem sua manutenção e obter alguma riqueza, por isso, dedicavam-se com afínco a essa atividade.

De acordo com Silva (2002), a opção mais lucrativa de se conseguir o aprisionamento de pessoas era provocando guerras, pois eliminava-se, dessa forma, a presença dos intermediários. Essa diferença em relação aos lucros propiciava alguma riqueza para os governadores, que precisavam repartir o ganho entre a coroa, e os seus comandados.

Estas considerações acerca dos conflitos, deslocamentos, perseguições, aprisionamento dos habitantes da região, ajudam-nos a compreender como se deu as mudanças no tecido social, que foram sendo experimentadas ao longo dos séculos XVI e XVII. Essas guerras constantes provocaram os deslocamentos de grupos inteiros, alguns tornaram-se especializados na captura e cativo de pessoas. Estes eram guerreiros que criariam novas ordens sociais, não mais baseadas na estrutura matrilinear e no grau de parentesco, e sim por outras formas de coesão, ligadas a rigorosos ritos iniciáticos. (SILVA, 2002)

Como estes grupos vagueavam pelos territórios eram considerados estrangeiros, diziam-se que eram lundas, originários do grupo ligado a um chefe de etnia, kinguri, que migrou por discordar do acordo entre lundas e lubas, o mesmo personagem do mito estudado no romance. Conta-se que nesse processo de deslocamento escravizavam jovens não circuncidados, de diferentes etnias e linhagens, e os inseriam nos “quilombos”, e se tornaram conhecidos por “Imbangalas”. Ora esses grupos eram aliados dos portugueses, ora seus mais ferozes inimigos.

Assim transcorreu todo o período inicial de colonização, com os portugueses alargando sua área de domínio aos poucos, e enfrentando a pretensão às terras de holandeses, e outros, recorrendo aos tribunais internacionais para estabelecimento de seus territórios imperiais.

De acordo com Luansi (2003), a separação arbitrária dos povos, pelo estabelecimento de fronteiras, primeiro pelo colonizador, depois por acordos internacionais, que não respeitaram os “Estados precoloniais (nações étnicas) que foram constituídos ao longo de vários séculos de movimentos migratórios bantu”, tornou a questão da unidade de Angola um problema ainda hoje de difícil solução.

Ainda segundo Luansi (2003), a perda de território por deslocamentos se agravou no processo de colonização portuguesa. As demarcações territoriais, baseadas nos acordos internacionais, nas quais o povo banto ficou alijado de sua terra natal, uma vez que os critérios da divisão proclamavam os portugueses senhores do território e não respeitavam e nem reconheciam as tradições e etnias.

Pelo pequeno esboço que fizemos, baseados nos estudos de Silva (2002), podemos compreender que após a invasão colonial houve um agravamento no processo migratório e de mudanças culturais, que são as bases de nossa abordagem. Ao apropriar-se da terra, os representantes da coroa portuguesa intitulavam-se proprietários desta e dos nativos, que passaram a ser submetidos ao regime de governo.

É importante notar também a dimensão de nação que perpassava o império português como um todo: os territórios ultramarinos eram vistos não só como pertencentes ao império, mas também à nação portuguesa. A desterritorialização da nação permitia estender a todos os súditos do ultramar a condição de cidadãos portugueses. Os indígenas, ao mesmo tempo em que eram vistos como deficitários em relação aos metropolitanos em termos de evolução, e eram, portanto, relegados a uma posição hierárquica inferior, eram considerados parte do povo português. Caberia aos europeus promover seu progresso para elevar o nível moral e intelectual do império como um todo. (DULLEY, 2010)

Segundo a autora, no processo de perda do território, os habitantes da terra, que se organizavam em reinos distintos e com fronteiras diversas das adotadas pelo colonizador, passam a ser submetidos ao poder colonial. O projeto de evangelização foi um dos instrumentos importantes nesse processo de dominação, a produção de conhecimento acerca do universo simbólico e da língua, para melhor evangelização, e também o ensino da língua portuguesa, fazem parte do plano para unificação do território.

As línguas nacionais – o *cokwe*, o *kikongo*, o *kimbundu*, o *mbunda*, o *oxikwaniama* e o *umbundu* – dentro da lógica da dominação, permanecem na periferia até o século XIX, quando os etnólogos passam a fazer delas, principalmente o quimbundo, um objeto de estudo. O fato de serem tais línguas percebidas como bárbaras e/ou exóticas, na visão do colonizador, abre uma questão fundamental para este, ou seja, a imperiosa necessidade de

dotar o colonizado de uma língua cristã, com a qual se dilatasse, ao mesmo tempo, a fé e o império. (PADILHA, 1995, p. 11) [grifos do autor]

A questão da unidade do império, a partir do ensino do idioma é uma das políticas que propiciariam sua consolidação, vinha ao encontro de uma política de dominação a partir da assimilação da população. Para os portugueses:

'Civilizar' o negro implicava, necessariamente, fazer dele um falante – o mais das vezes mau – da língua portuguesa. Os sistemas de ensino da colônia – ou melhor, aquele ensino que se destinava à população nativa – são o maior testemunho do processo de desfiguração cultural que transformava o angolano em um ser alienadamente assimilado aos bens culturais do dominador, ao mesmo tempo desprovido de língua e de pátria. (PADILHA, 1995, p. 11)

Essas considerações, acerca de como a língua portuguesa se tornou mais um instrumento de dominação, reforçam as discussões acerca do processo de diáspora vivido pela personagem Lu, uma vez que todo o território passa a ser um amálgama de culturas, com o discurso hegemônico do colonizador a desvalorizar todas as expressões diferentes.

De acordo com Dulley (2010), a ação dos padres na catequização e construção dos dicionários da língua Umbundu, foi importante para a separação, a partir de bases linguísticas, destas em diferentes línguas, o que fomentou ainda mais divisões entre as etnias. A questão da diversidade de línguas e o predomínio da língua portuguesa é mais um dos elementos que constituem dificuldades quando falamos na construção da identidade angolana.

A consideração que fizemos da personagem Lu em condição de diáspora melhor se configura a partir do conhecimento deste contexto. Ao pensarmos que ela fala português e mora em uma cidade em que as diferentes línguas e dialetos convivem nas ruas.

O esboço que fizemos acerca do território, da escravização de pessoas, da língua, como instrumentos de dominação, nos ajudam a perceber que, apesar do deslocamento espacial não significar deslocamento no sentido de mudança de país, Lu está relativamente longe de seu local de pertencimento ancestral.

Lu vive na cidade de Luanda, veio de Benguela para a capital de Angola ainda menina para estudar dança. Efetuou nesse percurso o primeiro deslocamento, e adentrou na cidade que, segundo Macedo (2008) “conquista seu visitante” ao primeiro olhar, por sua beleza natural inquestionável, mas que não deixa de ter ainda as marcas do colonizador, “presentes em suas ruas e edifícios”, a denunciar a história da ocupação e exploração de seu território. “Trata-se, como se pode inferir, de uma cidade do Terceiro Mundo com profundas

contradições, já que o diferencial entre os ganhos da população mais rica e os da mais pobre chega a 37 vezes!” (p. 13)

A pesquisadora continua a descrição de Luanda e aponta outro dado importante para o nosso trabalho acerca da identidade de Lu, a questão dos moradores de Luanda: “A maior parte da população do país aí vive (cerca de um quarto dos 12 milhões de angolanos)” (p. 14), pressupomos que de todas as etnias, os mulatos como Lu, além dos que vieram de outros países.

A primeira aparição da personagem Lu no romance ocorre na página 26, quando o narrador nos apresenta a bailarina, que caminhava apressada. No primeiro momento da narrativa já a encontramos envolta no mistério da Lunda, e nas pesquisas que executava sobre a região, ainda sem objetivo definido:

Lu as tinha de outra ordem. Raramente pensava no próximo ano 2000. Ouvia música indefinida de marimbas, procurava algo desconhecido em livros sobre a Lunda, só porque a avó viera de lá para Benguela e encheu a infância dela de lendas e estórias de feitiços, cuidado menina, teu pai não acredita porque é branco, mas eu vi muita coisa, vivi muito, sabedoria antiga, não despreza só. (PEPETELA, 1989, p. 27)

Neste fragmento, a personagem já nos é apresentada em sua condição de diáspora, pois habita atualmente Luanda, nasceu em Benguela, tem tradições ancestrais ligadas, pelo lado materno, à Lunda. A figura da avó materna aparece forte, representa a ligação com a tradição, portadora da voz coletiva a ensinar e conservar as tradições, de lendas e feitiços – a “sabedoria antiga”. Conforme já discutimos acerca da memória coletiva, a avó é responsável pela conservação da tradição.

Outro elemento cultural significativo presente no fragmento diz respeito à música, o som das marimbas, instrumento musical da região. Neste momento da narrativa, a personagem, com formação de balé clássico, acostumada a dançar nos palcos espetáculos baseados na cultura europeia, sente a música que a liga a sua terra natal, ainda que de forma difusa, e esta a perturba, pois anda sonhando, ainda sem ter uma ideia nítida do que busca nessas divagações em torno da Lunda e de sua rainha. A construção do espetáculo de dança ainda não se apresentou como resposta, como podemos constatar no fragmento: “Os sons de marimba não saíam do cérebro, frescos e gotejantes como água da Serra da Chela. Seria a música de fundo do casamento de Lueji?” (PEPETELA, 1989, p. 27)

No desenrolar da trama, o espetáculo de dança ganhou forma, e Lu conseguiu descortinar seu objetivo, representar a história da rainha Lueji no palco. Para a realização de tal projeto precisou contar com colaboradores dedicados. O primeiro a se deixar seduzir pela

ideia é o compositor Afonso Mabiala, o fragmento abaixo diz respeito ao momento em que ele procura Lu para dizer que também estava com ideia fixa no sons de marimbas, que fora mencionado por ela em outro momento. A partir daí havia sido despertado para uma música, que ainda estava indefinida, em processo de criação:

-Sabes, Lu, só tu me podes salvar.

-Como, Afonso?

-No outro dia falaste de marimbas, uma mulher incerta e forte, e sei lá mais quê... Eu tenho qualquer coisa no ouvido, mas não sei expressar. Preciso que fales mais dessa ideia. Isso agora não me larga, mas é muito indefinido... (PEPETELA, 1989, p. 122)

Assim, durante esta conversa ocorrida no bar, no intervalo dos ensaios dos bailarinos do grupo Kukina, Jaime, um dos bailarinos, faz Lu perceber o que andava buscando, a construção de um espetáculo de dança. Seduzido pela visão que Lu despertara nele, Afonso estava encantado com temas relativos a Lunda e ao mito da rainha, uma mulher forte. Inspirado na figura da bailarina começou a compor.

Depois desse encontro, ocorreu a crise com o grupo de dança Kukina, provocada pelo fracasso do espetáculo que ensaiavam, o “Cahama”. O grupo de dança deveria apresentar outro espetáculo, afinal era mantido pelo governo. Durante os ensaios Lu machucou-se e não participou da apresentação, que não foi boa.

Após as críticas e ameaças de desfazer o grupo, pelo fracasso, a diretora responsável pelo grupo foi inteirada por Lu de seu projeto, aceitando tomar parte do mesmo. Ela ficou responsável por toda a coreografia do espetáculo, além de responder pela burocracia que envolvia o financiamento, organização e realização do projeto.

A partir do início da construção do espetáculo de dança, Lu fez mais dois deslocamentos espaciais, o primeiro foi para sua casa, em Benguela. Viagem que representou um reencontro com a tradição familiar, o motivo da viagem foi o fato da avó encontrar-se doente, o pai a chamou com urgência, pois o caso parecia ser muito grave.

Como vínhamos discutindo acerca da identificação de Lu com a avó, que a ensinou sobre os mistérios da Lunda e de suas tradições, podemos, a partir desse encontro, inferir que este representou o restabelecimento desta identificação. Quando Lu chegou em casa, encontrou a avó sendo tratada por um médico, e também por uma kimbanda, tia Augusta, que também era da Lunda.

O conflito entre a avó e o pai de Lu estava instalado, pois o pai insistia que deveriam apenas seguir as ordens médicas, mas a avó só confiava nas rezas e remédios feitos pela kimbanda. A modernidade e a ordem tradicional disputavam a primazia no tratamento.

Ao visitar o quarto da avó, Lu foi informada pela kimbanda, que a doença da avó era relacionada ao cazumbi (espírito) que fora acordado pela bailarina, por estar mexendo com histórias muito antigas. O cazumbi era responsável tanto pelas atribulações pelas quais Lu passava, como por debilitar a saúde da avó. Para manter o espírito afastado a kimbanda fez rezas, queimou ervas, solicitou que Lu evocasse um espírito feminino, e deu a ela um amuleto para proteção contra os espíritos. A bailarina deveria usar o amuleto o tempo todo. Lu não teve dúvidas, evocou Lueji para sua proteção.

Lu passou a usar o amuleto, não o tirando do corpo. Essa capitulação em relação à tradição nos mostra como a identificação da personagem já estava novamente restabelecida com seu grupo familiar. De acordo com o que discutimos anteriormente, a ligação com a avó representava a união com a sociedade tradicional, a reinserção na comunidade em que a memória coletiva falava mais alto, com as histórias ditando os caminhos. A fé na intervenção dos espíritos, a segurança para seguir adiante, pois tudo daria certo, era a vontade dos ancestrais.

No retorno a Luanda, Lu evocava Lueji, a rainha, sua centavó, a cada dificuldade, e elas eram logo superadas. Após a burocracia inicial, para conseguir o financiamento do projeto, foi necessário novo deslocamento, agora Lu e seus dois companheiros de trabalho, Mabilia e a diretora, iriam viajar pelo território angolano, percorrer os caminhos que poderiam dizer algo mais sobre a rainha Lueji e o período no qual esta reinara.

Nesta etapa de pesquisa para composição das vestes, das danças, dos instrumentos de uso dos lundas, o grupo viajou para a Lunda. Ao chegarem na região encontraram-na dominada pela cultura Tchokue, que representa na atualidade a maioria da população local, tornando difícil a separação da arte lunda e luba da tchokue:

Lu respirava o ambiente e procurava raízes. Mas eram débeis, apenas alimentadas pelas recordações das falas da avó. Ainda por cima, a cultura dominante era Tchokue, assim como a população. Gente lunda era minoria, reduzida a grupos cercados e isolados. Muitas vezes nem o próprio conservador conseguia separar as duas culturas. E ela se preocupava com a origem dos muquixes, ridículo! Se as próprias estátuas de Tchibinda Ilunga e de Lueji, raridades existentes no museu, eram indubitavelmente de arte tchokue... (PEPETELA, 1989, p. 354)

A visita ao museu e a região mostrava como afinal as migrações e as guerras produziram nova diversidade cultural na região, situação que não ficou reservada apenas para o litoral. O interior demorou, mas sofreu as alterações provocadas pelos deslocamentos e pelo processo de colonização. Durante a visita, Lu constatou tudo isso, mas...

No entanto, aqui e ali, Lu reconhecia cheiros familiares, uma expressão, um gesto, uma cor. Sensações indefinidas que lhe diziam estás também em casa. E nunca se lembrou tanto da infância de Benguela como na Lunda, a mais de mil quilômetros de distância e sem mar. Ligação imaginária? Não eram decerto as casas vermelhas de tijolo à vista e rodeadas por relva e flores, herança dos ingleses da antiga Companhia dos Diamantes, que lhe traziam essas sensações. (PEPETELA, 1989, p. 354)

Essa sensação de pertencimento, não a partir dos locais, mas pela memória coletiva partilhada com o grupo social, faz Lu reconhecer-se, encontrar-se com a infância e suas histórias e cheiros. A partir da viagem pelo território, a condição de diáspora em que Lu vivia, pois distante de uma comunidade efetiva de identificação, ficou mais evidente.

O restabelecimento feito pela personagem e sua identificação com seu grupo social da infância, no reencontro com a Lunda, novamente nos faz retomar Halbwachs (2004) quando este nos diz que a memória coletiva se mantém enquanto houver pessoas que possam lembrar, restabelecer o fio condutor das histórias, torná-las significativas em suas vidas. Esse foi o processo que tornou a vida da personagem Lu significativa, pois restabeleceu sua ligação com as raízes familiares.

Esta identificação ancestral irá se desdobrar quando a personagem se encontrar com a dança local. Mas essa perspectiva será melhor explorada na sequência de nosso estudo. A personagem encontrará a Lunda de Lueji, não apenas no deslocamento espacial, para isso é preciso o outro, o deslocamento no tempo, é o que veremos a seguir.

### **2.3. Deslocar no tempo: atualização do mito**

O deslocamento no espaço representa a parte material da busca de identificação da personagem Lu. Consideramos esse deslocamento no espaço significativo para o nosso trabalho, mas há outro, o deslocamento no tempo, na busca dos sons das marimbas (instrumento musical típico da região) que tocam em sua consciência, despertando a memória ancestral, Lu parte na produção do bailado e ao encontro de Lueji, a rainha. Mito esse que desenhou de acordo com seu próprio percurso, ou desejo, conforme afirmou, ao discutir com o historiador Herculano a versão construída por ela para o espetáculo de dança:

- Não usámos metodologia nenhuma – disse Lu. – Não nos interessam as metodologias.
- E depois querem fazer obra científica...

- Ninguém pretendeu fazer obra científica. Para isso são os cientistas. Nós somos artistas. Eu li uma série de livros. E tu sabes bem, porque mos indicaste. Ora, as versões são contraditórias, como disseste. São ideológicas? Tudo certo. Então, não tenho o direito, eu também, de inventar a minha própria versão? Quem te garante que é mais falsa que a que tu escreverias? A tua também seria ideológica... (PEPETELA, 1989, p. 376)

Nesse diálogo, podemos perceber que o mito é reconstruído no romance, a partir da história de Lueji, e seu sentido discutido entre as personagens, o narrador explicita as diferentes opiniões e discursos acerca das crenças e do fazer dos grupos sociais. Informa-nos que a narrativa que lemos é uma das muitas versões possíveis do mito. Ainda estamos entendendo mito a partir dos estudos de Eliade (2008), que considera que “A função mais importante do mito é, pois, “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação, etc.”(p. 87)

A partir da ideia de um modelo exemplar, começamos a pensar o desenvolvimento da trama que enreda a bailarina Lu. Conforme avançamos na leitura do romance, percebemos que o narrador nos coloca diante da questão da atualização do mito, tanto no plano de conteúdo como no plano estético, no desdobramento da narrativa. Uma vez que, segundo Eliade (2008):

O *Tempo de origem* de uma realidade, quer dizer, o Tempo fundado pela primeira aparição desta realidade, tem um valor e uma função exemplares; e por essa razão que o homem se esforça por reatualizá-lo periodicamente mediante rituais apropriados. Mas a “primeira manifestação” de uma realidade equivale à sua “criação” pelos Seres divinos ou semi-divinos: reencontrar o *Tempo de origem* implica, portanto, a repetição ritual do ato criador dos deuses. (p. 76) [grifo do autor]

Essa atualização do mito, em que se tem a repetição do fazer, o rito como ato criador, é representada pela construção do espetáculo de dança, mas não fica apenas nessa condição. No plano do conteúdo, Lu avançava na construção do mito e o atualizava, e assim, também gradativamente ia se misturando a ele. O tempo ganhava outra configuração, com a demarcação esgarçada apontada acima, e assim como a história passa a não ter marcas de separação narrativa, a vida de Lu aproximava-se da de Lueji. Descrevemos como esse processo se realiza no enredar dos acontecimentos narrativos.

O início da busca de Lu por Lueji, conforme discutimos anteriormente, começou em Paris, quando a personagem precisava afirmar sua identidade, encontrando identificações ancestrais que a ligavam à Lunda. Na consciência da diferença que se estabelecia entre ela e a sociedade parisiense, na ideia de si em contraposição ao outro, Lu encontrou refúgio nas histórias da avó, as saudades de casa reafirmaram sua identificação com seu grupo familiar.

Este processo de busca da identidade por parte da personagem nos coloca diante da cultura banto, conforme a estamos discutindo. De acordo com Adolfo (2010), o angolano vive entre o mundo moderno e a cultura tradicional, convive com as concepções modernas e a presença dos ancestrais, com a consequente interferência dos espíritos na vida cotidiana, a religião representando o centro deste pensamento. No fragmento abaixo encontramos no romance a constatação desse modo de ser no mundo, a partir da perspectiva do sagrado, conforme podemos ver:

-Não liguês, Lu – disse o Jaime. – Ninguém te culpa do fracasso do espetáculo. O problema é que o checo modificou completamente o texto original. Nunca se faz isso à obra dum escritor sem haver consequências. Os deuses da terra se vingaram, quem gosta de ver o seu filho abandonado? O checo não acreditava nos cazumbis, talvez agora compreenda. (PEPETELA, 1989, p. 75)

Esse fragmento reforça nosso argumento de que a concepção religiosa, no romance, perpassa e transforma a convivência entre os dois modos de ser no mundo, o sagrado e o profano. De acordo com Eliade (2008), as sociedades tradicionais não separam seu fazer entre sagrado e profano, o religioso está presente em todos os acontecimentos, e estes são explicados a partir deste ponto de vista.

Conforme podemos constatar a partir da explicação dada por Jaime a Lu, na qual este defendia sua versão para o fato do espetáculo de nome “Cahama”, não ter se realizado. O bailarino culpava o coreógrafo europeu, contratado para trabalhar com o grupo. O fato de Lu e Uli, os bailarinos que deveriam dançar o par romântico da trama, não conseguirem mais dançar juntos, pois ora estavam constrangidos, sem poderem se tocar, ora expressavam na dança a atração física mútua, não foi levado em consideração pelo colega.

Ao justificar o fracasso, Jaime atribuiu a culpa ao “checo” (coreógrafo), afirmando que este não respeitou os cazumbis (espíritos). Que o fato do estrangeiro zombar dos costumes, alterar a trama original da novela, escrita por um autor local, que relatava um episódio heroico da história de Angola, a luta pela defesa das terras na fronteira com a África do Sul, provocaram o fim do trabalho, de acordo com ele:

Os espíritos que com os nossos estavam na Cahama se revoltaram, sabotaram tudo e adeus espetáculo. Se ao menos o checo tivesse feito oferendas aos espíritos, nos tivesse deixado pôr bacias de água à entrada para os deter... Nada! Nem queria ouvir falar, vem da terra da lógica matemática, da racionalidade elevada ao infinito, não pode entender os improfissionais que nós somos. Improfissionais feiticistas. Quer realismo, mas recusando o realismo de Kafka, e não entendeu qual é o realismo aqui, o animista. Se fodeu e nós com ele. (PEPETELA, 1989, p. 75)

Este fragmento retrata a perspectiva das personagens, que vivem entre o sagrado e o profano. Novamente temos em destaque o ponto de vista dos angolanos, aqueles que acreditam em outra possibilidade de perceber a realidade, a presença cultural que separa os “outros” e os bantos. Conceção já presente em outros momentos do romance, por exemplo, quando discutimos a questão da identificação de Lu, que ao viajar para a Europa se confrontou com outra cultura. Jaime terminou o seu discurso sobre a sua versão dos fatos dizendo a Lu: “- Que explica muito, tens de concordar. Numa terra de muitas verdades, esta é tão verdadeira como as outras.” (idem, p. 76)

Outro elemento que consideramos interessante observar no fragmento, a título de reforçar um dos aspectos já discutidos é o da simbologia da água. No capítulo anterior, encontramos seu sentido em diferentes culturas relacionando-se com atos de renovação, passagem, transformação. No romance apresenta-se com outra função, a de proteção para as portas de entrada, a água impede a passagem e permanência dos espíritos.

A fala de Jaime provocou em Lu novas reflexões, relacionadas a Lueji, a rainha, e o sentido de sua busca. Na sequência da trama, percebemos uma leve alteração no comportamento de Lu em sua relação com os espíritos. O próximo fragmento representa essa alteração, a personagem faria as primeiras evocações a sua centavó mitológica, no processo de buscar apoio para seus dramas pessoais.

Mentir? Dizer sei lá, não faço a menor ideia? Talvez Lueji mentisse para defender o lukano, era a sua missão, mas Lu não o sabia fazer à melhor amiga. E não foi Marina que mais a interessou na estória de Lueji, que a levou a consultar os calhamaços nas bibliotecas, para conhecer a centavó mítica? Isso, sim, era traição. Oh, espírito de Lueji, se pairas sobre as árvores ali defronte, inspira-me neste transe. Não é esse o papel dos antepassados, mesmo se nunca os adorei antes? (PEPETELA, 1989, p. 80)

O texto selecionado traz o momento seguinte após a descoberta de Lu acerca de sua paixão por Uli. Ela precisava explicar a Marina o que aconteceu com ela e Uli nos ensaios. A verdade ou a mentira? A escolha da personagem, já a fez pensar no comportamento e escolhas feitas a partir do mito.

Neste fragmento, Lu ainda não tinha compreendido que pretendia escrever o roteiro de um espetáculo de dança, nesse tempo todas as coisas que importavam para ela estavam confusas. A amizade com Uli e Marina ficou comprometida depois que Lu descobriu sua paixão por ele.

A ironia presente no pensamento: “mesmo se nunca os adorei antes?” mal disfarçava a necessidade de apoio, de um modelo de comportamento. Lu começava sua trajetória em

direção ao mito da rainha Lueji, em busca de si mesma. Outro elemento da cultura banto presente é a ideia de que os espíritos pairam sobre as árvores, para assim acompanhar a vida dos vivos.

Este percurso vai tomando forma gradativamente. O próximo momento da narrativa, em que Lu pensou seriamente acerca das razões que a levaram a buscar o mito de Lueji, foi quando ela descobriu realmente o que os sons de marimbas representavam.

Em seu encontro casual no bar com Afonso, durante o intervalo dos ensaios do grupo, eles conversaram sobre um tema de música que perseguia o compositor, inspirado por ela, quando esta falou de uma imagem de uma mulher forte da Lunda e dos sons de marimbas. Jaime, ouvindo a conversa, questionou sobre o que ela pretendia com isso, se era a construção de um espetáculo de dança. De súbito, Lu viu-se diante do que estava procurando:

A pergunta de Jaime tinha antecipado as coisas, devia ser mesmo um bailado que ela procurava nos livros antigos sobre a Lunda. Antes pensara numa fuga, um pedido de socorro, procurava na centavó alguma força que lhe faltava. Também era isso. E mais. Depois suspeitou duma estória, procurava nas diferentes vidas de Lueji uma estória, ela que não era escritora. Mas Jaime acertara, era um bailado. Tinha ainda de amadurecer muito a ideia, tudo estava difuso. (PEPETELA, 1989, p. 124)

No fragmento, a menção de que pensar em Lueji representava um pedido de socorro, corrobora com o conceito de que o mito tem a função de dar segurança, ordenar a vida das pessoas. A partir da evocação da centavó, Lu buscava apoio e força para continuar a viver. A representação do sagrado a dar sentido para a vida. Na vida profana não há modelos para guiar as pessoas, o fazer é vazio de ritos.

Na sequência da leitura do romance, percebemos essa necessidade de Lu em acreditar em alguma coisa que explicasse sua condição de vida atual, gradativamente se tornar maior. Por exemplo, a relação de Lu com Marina ia se tornando muito difícil, elas mal se falavam. Uli se tornava mais distante e não admitia a atração aparente que sentia por ela, eles mal conseguiam dançar juntos. Após o fracasso da apresentação do bailado “Cahama”, Lu começou a considerar, ainda que de forma não totalmente séria:

Espíritos? Quem sabe os seus males não vinham daí. Disparate, agora vou virar feiticista? Havia no entanto coisas estranhas. Estórias que a avó contava e que nada podia explicar. (p. 165) [...]  
Os espíritos podiam se manifestar contra alguém que os não temia? Lu foi iniciada nos mistérios pela avó, mas a escola tinha tirado deles toda a carga irracional, havia apenas coisas que a Ciência não sabia ainda explicar. (PEPETELA, 1989, p. 167)

Nestes dois fragmentos a reflexão sobre os espíritos, sua possível interferência na vida das pessoas, começava a inquietar Lu. Por um lado sua formação acadêmica a fazia considerar os mistérios da tradição, transmitidos por sua avó, como apenas coisas que a ciência não explicava, mas que um dia haveria de o fazer. Por outro, seu íntimo começava a considerar a ação dos espíritos, afinal, como era possível tanta coisa acontecer de errado com ela? Como explicar as experiências vivenciadas pelo amigo que viera do Brasil, cheio de problemas, que foram solucionados pela intervenção de um kimbanda?

Essas reflexões se juntaram a outras, quando Lu, mais adiante, compunha uma passagem do bailado, imaginando a cena a ser dançada, na qual Lueji estava envolta pelos espíritos, em angústia, e a emoção necessária para a criação e interpretação da rainha a esgotava, Lu refletiu:

Esta cena ainda me mata. Mas é essencial, não dá para fugir. Sou eu ou Lueji? Se a vou dançar, ela sou eu, pois é minha criação. Não é peso demais criar uma Lueji? Eu? Tão fraca e sem espíritos protectores? Inútil tentar escapar, só na minha fraqueza posso encontrar a força. E nela. (p. 169)

Se o mito é o modelo exemplar e o homem o busca para entender-se no mundo, para viver mais plenamente, esse procedimento passa a ser paulatinamente seguido pela personagem. Neste fragmento sutilmente a influência do mito começava a dar segurança a personagem Lu, que se apoiava no modelo a ser seguido para ter força para superar os obstáculos e compor o bailado, dando sentido a toda as tribulações pelas quais ela passava naquele momento.

Ao considerarmos a composição do triângulo amoroso, e do amor incestuoso presente no romance, elementos que aproximavam as duas histórias narradas, a partir da impossibilidade de vivenciar o amor. Lu e Marina amavam Uli, que se considerava irmão de Lu, esse tom dramático presente na narrativa provocou muitas complicações na vida deles.

Da mesma forma que Lueji precisava renunciar a seu amor por Tchinguri e a sua amizade, Lu também se encontrava no mesmo dilema, provocado pelo fato de Uli a considerar como irmã. Nesse ponto da narrativa a vida das personagens começava a se alinhar, ocorre o diálogo entre os dramas pessoais das duas mulheres.

É possível considerar a questão dessa forma, mas podemos ponderar também a partir de outra perspectiva, também indiciada pelo narrador, quando este introduz a partir de uma fala de Uli, o questionamento acerca dessa mudança nos sentimentos de Lu. Ele acusou-a de ter inventado esse amor, para poder viver no palco o amor de Lueji pelo irmão.

Qual o amor foi inventado então? Qual história influenciou a outra? Lu escreveu sobre o amor entre os irmãos, Lueji e Tchinguri, e a partir daí descobriu-se amando Uli, ou o contrário, Lu amava Uli e projetou esse amor em Lueji e Tchinguri? Essa pergunta ficaria em suspenso, no romance

Nesta análise, o que estamos considerando é a aproximação dos fatos narrados, ao mesmo tempo em que no transcorrer da narrativa acerca da vida da rainha Lueji, quando esta foi obrigada pelos acontecimentos a expulsar os irmãos, renunciando totalmente a qualquer possibilidade de felicidade junto a eles, Lu também sofreu perdas semelhantes, a da naturalidade e cumplicidade com Uli e Marina.

Nesse sentido, na sequência de nossa análise da trama, encontramos o momento em que Uli terminou o namoro com Marina, alegando que o fez por causa de Lu. Marina acusou a amiga de traição e saiu de casa. A partir desse episódio ocorreu nova capitulação da bailarina em relação a sua trajetória em busca da tradição, sua identificação com os mitos ancestrais se mostrava cada vez mais nítida, pois Lu começava a considerar a presença de um cazumbi maligno a lhe atormentar:

E bateu a porta. O estrondo fez Lu dar um grito de desespero. Satirou para a cama, soluçando. Oh, espírito de Lueji, é assim que me trata, a tua neta? Passou a hora do almoço e ela nem lembrou. Chorava e se amargurava, samargurava e chorava. Porquê Uli não lhe disse nada? [...]  
 Não foi mesmo um espírito maligno que segredou a Marina uma traição inexistente? Porque Lu podia se culpar de muita coisa e em particular da sua cegueira. Mas nunca tinha havido má intenção. E contou a verdade a Marina quase logo-logo. Traição? Nunca. (PEPETELA, 1989, p.185)

A dúvida, os acontecimentos alinhados, porque neste instante em que Lu estava em dor, dilacerada por perder a amiga, e sem entender o comportamento de Uli, ficou desequilibrada também fisicamente. Em seu transe, não percebeu uma cômoda e se machucou novamente. Ficando impossibilitada de participar dos ensaios e apresentação do espetáculo obrigatório.

Paralelo a esta passagem, a rainha Lueji foi comunicada, nesse mesmo instante da narrativa, por Kandala, que deveria expulsar os irmãos. O alinhamento das histórias nos remete ao processo que estamos acompanhando, a atualização do mito. Lu reviveria as dores da rainha, em sua dimensão humana. As duas chorariam suas dores juntas, no texto ficcional:

Os dois homens saíram. E Lueji chamou Nayole para chorar no seu ombro, pois essa tinha ao menos alguém com um ombro onde apoiar os soluços, não ela, isolada, com uma dor na anca que nem a deixava andar, fechada num apartamento onde ninguém iria, com um telefone que há muito emudecera

de vez, e já passava das oito da noite, no ensaios os outros estavam à espera dela... (idem, p. 197)

Nesse sentido, ocorreu a aproximação das histórias. A alteração do comportamento de Lu, em seu momento de dor e de trabalho, porque ela só tem como companhia seu caderno de notas e é nele que a história começava a ganhar contornos: "... e Lu inscrevia e riscava freneticamente antes que viesse a alvorada empalidecer a magia daquele momento em que passado e futuro casavam parindo o presente, enquanto Lueji adormecia finalmente nos braços de Nayole, embalada por canções de infância." (PEPETELA, 1989, p. 199)

Preso no apartamento, devido ao acidente que a deixou imobilizada, o mito de Lueji começava a ganhar vida nas anotações de Lu. Afonso Mabiala, ao saber de seu acidente, foi visitá-la, pensou que a composição da música finalmente poderia ser começada. Sua paixão pelo projeto e por Lu começaria a impulsioná-los ao trabalho. De sorte que a encontrou com as anotações e a convenceu a mostrar o que vinha fazendo.

Lu narrou sem parar, esgotando tudo o que havia pensado sobre como fazer Lueji reviver no palco. Mostrou as diversas versões encontradas nos autores que pesquisou, a partir da recomendação de Herculano, "...nos livros de Vansina, Henrique de Carvalho, Bastin, Redinha, Calder Miller e outros, versões contraditórias todas elas..." (idem, p. 212) Contou o que havia inventado para fazer as ligações lógicas, onde havia o vazio dos fatos mantidos pela tradição oral, que como discutimos anteriormente se equilibrava de acordo com os interesses momentâneos de manutenção do poder.

O fragmento abaixo mostra como a personagem vivia na busca do mito, que se torna referência para a vida, segurança e alternativa para as dúvidas, no mito há certeza da vida cíclica, sem espaço para hesitações, pois tudo já aconteceu, acontece e acontecerá, de acordo com o início dos tempos (ELIADE, 2008).

... ela fazia renascer para que o mito tivesse corpo e não apenas um esqueleto, deixando assim de ser mito para se tornar realidade presente que a amparasse, a alimentasse dessa fome de certezas no seu mundo de hesitações e dúvidas, e descrevia passos e cenas de bailado à luz do Sol ou da Lua, em chanas e em florestas, soletrava solos e danças de roda, voltava atrás, improvisava, enquanto Mabiala fazia nascer a música dançando entre os dois... (PEPETELA, 1989, p. 212)

Assim, a duas mãos, o espetáculo de dança começava a tomar forma, a dar sentido para o fazer de Lu, que precisava de alguma coisa para a manter em pé, sua vida de até então estava no chão, suas certezas esfaceladas. Somente o mito dava sentido a sua vida.

A trajetória começa a se delinear a partir desse momento, as dificuldades não diminuíram, ao contrário, parecia que as provações da bailarina não teriam fim. Desde que a ideia de representar o mito de Lueji surgiu na vida de Lu, ela encontrou muitos obstáculos. O próximo problema a ser enfrentado não foi individual, mas coletivo. O espetáculo apresentado pelo grupo, em substituição ao fracassado Cahama, revelou-se um fiasco, não tiveram mais do que uma semana para prepará-lo. Ela foi assistir, mais não pôde fazer, estava se restabelecendo do acidente.

O fracasso do grupo a empurrou para frente. Mabiala havia comentado com um crítico sobre o projeto em que ele e Lu trabalhavam, este publicou no jornal, dizendo que era a única coisa que valeria a pena, que salvaria o grupo. Agora Lu precisava convencer a Diretora sobre o projeto.

Além das dificuldades em seu trabalho, os pensamentos de Lu estavam ainda perturbados pelo fato de estar sem amar homem a um bom tempo. Pensava sobre o fato de estar sem desejo, afastando os homens. Novamente a desconfiança de que era um cazumbi, que rondava tudo e a deixava naquele estado, a atormentou:

...Como Mabiala disse, se via ela não estava curada, era assim tão evidente que afastava o desejo? Ou ainda era o espírito a isolá-la, a cercá-la numa redoma de aço invisível? [...] A quem pertenceu esse cazumbi? Se a dança da rosa de porcelana não o acalmasse, tinha de ir ao mercado dos Congolezes procurar uma mais-velha para a orientar a dominar o espírito desencarnado. Os grandes meios da avó! ... (PEPETELA, 1989, p. 287)

Mesmo com essas dúvidas, acerca da influência do cazumbi, agora não mais afastando esse pensamento, como feiticista, mas deixando para depois as providências a serem tomadas no sentido em que a avó tomaria, para o deixar sem ação. Lu agora teria de convencer a diretora sobre o projeto. Precisava de toda coragem e força para provar que a ideia valeria a pena.

Lu procurou a Diretora, que ouviu a narrativa da história já com os fragmentos da música, compostos por Mabiala, ficando indecisa no primeiro instante: Será que poderia fazer a coreografia? Mas com o apoio de Lu pensou que poderia, afinal, um espetáculo com os elementos todos nacionais, sem interferências de fora, com as cores locais, seria único.

- É o teu sonho, não é, Lu?  
A bailarina não resistiu ao afago, à fala doce. Mais sabraçou a ela, soluçando.  
- Tudo corria mal, aconteceu tanta coisa... Só mesmo esse sonho me manteve de pé. Senão... nem sei.  
- Vai ser uma maravilha, Lu-Lueji. (idem, p. 292)

A cada dificuldade vencida, juntava-se outra, nesse sentido, Lu nem teve tempo para comemorar a vitória de integrar a Diretora ao projeto. Logo que os trabalhos começaram veio notícias de casa, a avó estava muito doente, o pai telegrafou para avisar. Lu partiu para Benguela, ao encontro da avó e de suas tradições.

Lu deslocava-se novamente para a casa paterna, lá encontrou a avó, acompanhada de tia Augusta, uma kimbanda (curandeira), que morava em Catumbela, também descendente dos lundas. As duas senhoras perceberam, na chegada da moça, que havia algo errado. A sós com as duas, Lu relatou tudo que vinha acontecendo com ela:

E Lu falou dos azares todos, as luxações, o rompimento da amizade com Marina, o fracasso dos espetáculos, o afastamento de Uli, até mesmo as negas de Mabilia e Timóteo não escondeu. E falou de Lueji, porque a foi buscar ao fundo dos tempos para firmar raízes e a amparar e como pensava dançar a rainha do seu coração e como as versões se transformavam por influência da música de marimbas e do lago que criara em sonhos acordados. (PEPETELA, 1989, p. 311)

Após essa exaustiva narrativa, a avó traduziu o que a velha kimbanda diagnosticou. Lu havia acordado um espírito muito antigo, de homem. Este cazumbi estava atrapalhando a vida da moça, zangado por esta ter ido mexer com coisas antigas, ódios antigos.

Tia Augusta atribuiu ao cazumbi a doença da avó, tudo o que acontecia era de responsabilidade do espírito. A bailarina moderna em momento algum duvidou do que ouviu, ela deveria “acalmar o cazumbi. Única maneira é acordar um outro, um espírito de mulher.” (idem, 313) A Kimbanda fez as rezas queimando ervas no fogareiro, entregou a Lu um colar e terminou a cerimônia.

Lu despediu das duas velhas, muito tonta, os olhos ardendo, mas estranhamente calma. Nunca acreditara nessas coisas, mas dava para duvidar? Segredos antigos. Precisava acreditar agora, acalmar os nervos, ganhar coragem de continuar. Mesmo se depois risse dela própria. Segredos antigos não dão para desprezar. (p. 313)

Por esse fragmento, após o qual ocorreu não apenas a melhora física da avó, uma vez que seus males provinham do espírito que perturbava a neta, mas a disposição de Lu também mudou, percebemos a tradição ditando os caminhos da personagem. Para se proteger, Lu deveria usar sempre o amuleto dado por tia Augusta durante a reza e evocar um espírito feminino, ela escolheu pensar em Lueji.

A partir dessa passagem, a personagem Lu adquiriu forças para prosseguir e melhorar, tanto a sua sina como a saúde de sua avó, a partir da evocação da ancestral e aceitação das tradições da linhagem. O mito de Lueji surgia assim mais forte, conforme

avançava a narrativa, e as decisões que a bailarina precisava tomar na construção da estória. A cada nova dificuldade enfrentada, Lu agarrava-se ao amuleto, e evocava a centavó:

Ora, apesar do Lueji ser um bailado moderno a partir da dança tradicional, precisava da base clássica para a dança de pares. Aí estava o mambo e já a Directora se arrependia da sua ideia. E Lu apertava o amuleto e invocava a centavó, ajuda-me que isto é o mais difícil de tudo. (PEPETELA, 1989, p. 429)

A evocação da centavó e a certeza da ajuda desta para desfazer os problemas, que atrapalham a realização do bailado, passam a estar presentes na atuação de Lu. A narrativa de Lu funda outra vez a história de Lueji, e esta ao ser representada ganha força, passa a ser a verdade no bailado,

O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo. “Dizer” um mito é proclamar o que se passou *ab origine*. Uma vez “dito”, quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta. (ELIADE, 2008, p. 84) [grifos do autor]

Ao contar novamente a versão da história de Lueji, criou-se uma nova realidade, o narrador atualiza a verdade do mito. Nesse procedimento, funda uma nova identidade para Lu, na qual justapõe a atual e a tradicional, unindo tempo e espaço que pareciam intransponíveis. O mito de Lueji auxiliava na composição de uma identidade mais unificada, a personagem não deixava de ser a bailarina moderna, mas dança e representa o mito, unindo visões de mundo, que não estavam mais dissociadas.

No percurso de construção do espetáculo, a convivência entre a tradição e a modernidade. A atualização ritual do mito, discutiremos agora, o faremos em separado apenas para destacar a questão da dança, até aqui seguimos a trajetória da bailarina Lu, agora nos interessa mesmo a dança enquanto unificação do tempo.

### **2.3.1. Lu/Lueji: Dançar como expressão da vida**

No romance, o espetáculo de dança representou o final de todo o processo de construção, trajetória, na qual Lu torna-se Lueji. Esse procedimento ritual, nas sociedades tradicionais, realiza-se a partir de ritos. O homem da sociedade tradicional precisa viver no tempo dos deuses, retornar ao tempo de origem. Segundo Eliade (2008):

O *Tempo de origem* de uma realidade, quer dizer, o Tempo fundado pela primeira aparição desta realidade, tem um valor e uma função exemplares; e por essa razão que o homem se esforça por reatualizá-lo periodicamente mediante rituais apropriados. Mas a “primeira manifestação” de uma realidade equivale à sua “criação” pelos Seres divinos ou semi-divinos: reencontrar o *Tempo de origem* implica, portanto, a repetição ritual do ato criador dos deuses.” (p. 76)

Aproximar-se do modelo, repetir o fazer dos deuses ou heróis mitológicos, representa voltar ao tempo das origens, a perfeição dada pelos deuses. No romance há várias passagens no texto que gostaríamos de destacar, em especial as que mostram a dança, pois esta é um dos rituais que representa a volta ao tempo do mito.

O primeiro destaque que faremos diz respeito ao fato de que a trajetória de Lu como bailarina não foi imune à magia, ou a evocação mágicas. Quando a personagem pensava acerca da música de Mabiala, que parecia mágica, ao tornar as poucas palavras dela em acordes e a ajudar a visualizar o projeto sobre Lueji, esta recordou-se também de seu próprio feitiço. Este foi realizado aos onze anos, quando ansiava por ganhar rosas de porcelana, as mesmas que um dia foram carregadas pela rainha Lueji. A menina vivia sonhando com o momento em que ganharia rosas, então:

Como desejava receber uma rosa de porcelana no palco! Mas sempre calou o desejo. Até que inventou uma invocação à frente do espelho do seu quarto, uma série combinada de piruetas e arabescos finalizados por uma *attitude*. Tinha certeza, representava uma rosa de porcelana, a flor só podia ser aquela série de movimentos lentos e esguios mas redondos, pétala a pétala. À noite, antes de se deitar, como outras rezavam, ela dançava nua à frente do espelho a invocação à rosa de porcelana. (PEPETELA, 1989, p. 286)

Desde essa época, na qual realizou seus sonhos de menina, pois ganhou o lugar de solista e as rosas, tornando-se par constante de Uli, Lu sempre dançava a invocação como forma de proteção. Estes movimentos, como ela mesma definiu: “Era seu segredo, o seu uanga profissional. Perderia todo o poder se saísse dela.” (idem, p. 288) Ritual mágico, a partir do qual ela se sentia segura.

Este é o primeiro recorte referente à dança que fazemos, assim como Lueji, a rainha, teve em seu reinado as rosas de porcelana, que representavam o seu cetro, Lu tinha os movimentos em forma de rosa, que eram seu amuleto.

O próximo destaque é um fragmento do romance, no qual encontramos a descrição de Lu dançando, e esta nos é dada por Mabiala. Ao encontrar Lu este descreveu o sonho que teve, no qual a moça dançava só de tanga, pulseiras e colares, a dança era leve, assim como a música que a acompanhava:

- Dançavas sobre a nuvem. Não era dança guerreira, não batias com os pés no chão como o checo tobrigava. Nem remexias as ancas e a bunda com aqui se pensa que é a nossa única dança. Era qualquer coisas de etéreo e sensual. Muito sensual mesmo. E as marimbas produziam sons de água caindo e tu nadavas entre a água da música. É isso, lembro, água, o tema é esse. (PEPETELA, 1989, p. 123)

Destacamos este fragmento para mostrar como Mabiala construiu a música em função da bailarina. A intuição quase mágica do músico, que conseguia dar acordes para palavras, transformar os sonhos de Lu em sons, quase obrigando a moça a seguir adiante. No romance, o narrador sugeriu que havia um encantamento, como se o músico também fosse guiado pela vontade dos ancestrais.

A reatualização do mito passa pela realização de festas, nas quais os feitos dos deuses ou heróis são evocados, “imitados”. Segundo Eliade (2008) “Uma festa desenrola-se sempre no tempo original. É justamente a reintegração desse Tempo original e sagrado que diferencia o comportamento humano *durante* a festa daquele de *antes* ou *depois*.” (p. 76) [grifos do autor]

Esta afirmação acerca do ritual que se realiza durante a festa nos parece conveniente para destacarmos outro fragmento do romance. Quando Lu, Mabiala e a Diretora estiveram na Lunda, foi organizado pelo curador do museu um espetáculo no terreiro, com bancadas em volta. Mabiala tocou com os músicos locais e Lu participou da festa dançando...

...os pés nem que se viam de tão rápidos a bater no chão de terra vermelha e os espectadores aplaudiam entusiasmados porque percebiam para além da arte da bailarina havia algo mais, indefinível ligação mágica, pois Lu estava ali e não estava, nem no espaço nem no tempo, aliando Norte e Sul, ontem e amanhã e isso também ela sentia pela primeira vez faz muito tempo porque hoje não se via dançar, dançava apenas, [...] indo e vindo do centro para a roda, misturando cheiro de sal do corpo como cheiro do pó vermelho, em cerimônia religiosa de trazer o passado para o futuro, sem encantações nem preces, apenas rítimo, rítimo de fazer a vida reviver... (PEPETELA, 1989, p. 356)

O fragmento ilustra o que estamos dizendo sobre o sentido do ritual na dança, na sociedade tradicional. O romance mostra que, a partir do ritual, a percepção do tempo se rompe, o passado e o futuro são a mesma coisa. Rompe-se a linearidade do tempo, pois este se repete novamente na festa. E assim Lu dançou como seus ancestrais, repetiu o fazer dos antepassados...

Em outras palavras, “saem” de seu tempo histórico – quer dizer, do Tempo constituído pela soma dos eventos profanos, pessoais e intrapessoais – e reúnem-se ao Tempo primordial, que é sempre o mesmo, que pertence à Eternidade. O homem religioso desemboca periodicamente no Tempo mítico

e sagrado e reencontra o *Tempo de origem*, aquele que “não decorre” – pois não participa da duração temporal profana e é constituído por um *eterno presente* indefinidamente recuperável. (ELIADE, 2008, p. 79)

O ritual da festa, na qual as marcas do tempo são suprimidas, ocorrendo o eterno presente, percebemos no romance, a partir do fragmento destacado. Nele o narrador explora a sensação da dança para a personagem Lu, que perdeu a noção de si, entregando-se completamente ao ritmo, que tocava desde os tempos primordiais. O retorno ao tempo em que não há tempo. Essa sensação de integração à comunidade representou a reinvenção da identificação da personagem, que dançou como nunca, consciente apenas da própria dança.

Outra consideração necessária a ser feita em relação à dança, dizia respeito ao par romântico de Lu no espetáculo. Para a realização do bailado também fora necessária outra mudança: Lu e Uli significavam juntos, segundo o narrador, um par “diabólico”, entrosado no conceito clássico de dança, ambos formavam um par que estudou a base do balé ocidental. Para dançar Lueji, Lu teve de trocar de par, pois Uli se recusou a participar do projeto.

A Diretora encontrou uma solução, lembrou-se de Cândido, dançarino, da região de Lubango, professor dos cursos de formação profissional, também responsável pelo grupo de dança. O rapaz poderia ser dispensado por dois meses dos trabalhos na escola. O problema era que o jovem não tinha formação em balé clássico. Lu teria de se adaptar e dançar de acordo com a base da dança tradicional dos Cuvale, que era a origem do bailarino.

Dessa forma o desenho do balé seguiu também a linha de desvincular-se do modelo ocidental, na dança dos pares, pois a formação de Cândido era diferente, sua técnica era outra. Assim Lu-Lueji dançou de acordo com a tradição de dança dos Cuvale, Cândido, seu par, dançou o príncipe Ilunga, marido da rainha Lueji.

A apresentação do espetáculo representava o momento em que Lu tornava-se Lueji no palco, em que dançava a vida da rainha, mas ao mesmo tempo reatualizava o mito, em ritual de dança. “...Agora não sou Lu, apenas Lueji renascendo a cada dia que dance...” (PEPETELA, 1989, p. 467) Assim pensou Lu, tão logo entrou no palco, e ao final do espetáculo, todos surpresos e emocionados com tão comovente apresentação, de uma história quase esquecida:

... e a sala explode em aplausos agradecidos e orgulhosos, o que por vezes perturba os bailarinos mas ninguém nota, só eles, se sentindo responsáveis pelo encantamento provocado, querendo dar cada vez mais de si próprios, porque não é um bailado, é uma festa, todos no palco, os que morreram e os que partiram, juntos no batuque final em que cada um dá um salto, ou faz um passo ou uma atitude, integrando o particular no colectivo, enquanto a música de Mabilia sai em torrentes... (idem, p. 471- 472)

Assim terminou o espetáculo, que se repetiu noites e noites, relembrando a Lunda antiga, trazendo a magia dos tempos imemoriais para o palco. Lu-Lueji, de certa forma no romance, tornou contemporâneos aos expectadores, no ritual da dança do tempo antigo, pois, segundo Eliade (2008)

A festa religiosa é a reatualização de um acontecimento primordial, de uma “história sagrada” cujo atores são os deuses ou os Seres semidivinos. Ora, a “história sagrada” está contada nos mitos. Por consequência, os participantes da festa tornam-se contemporâneos dos deuses e dos Seres semidivinos. Vivem no Tempo primordial santificado pela presença e atividade dos deuses. (p. 93) [grifos do autor]

No romance, o mito serviu para Lu adquirir segurança no seu projeto de dança e vida. O modelo exemplar de Lueji ensinava e dava confiança à personagem que, dessa forma, atualizava o mito. Ao se tornar parte da tradição, apropriar-se do fazer ancestral, manteve viva a memória coletiva, que preservava a história de Lueji e seu reinado, que foi apresentado em forma de espetáculo.

## CAPÍTULO III

### A ANCESTRALIDADE NO CENTRO DA NARRATIVA

Nos capítulos anteriores, a análise do romance *Lueji* estava centrada em discutir as ideias que foram trabalhadas pelo escritor na obra. Apresentamos a questão da ancestralidade, enquanto parte da cultura banto, sua influência na vida das personagens. Como a concepção religiosa, que permeia todo o fazer das pessoas está presente nas ideias de desenvolvimento da trama.

A análise da obra nos guiou no sentido de acompanhar a trajetória das personagens femininas, nosso ponto de vista privilegiou a perspectiva da cultura tradicional. No primeiro capítulo, destacamos as escolhas da rainha Lueji, sua ascensão e obediência aos desejos dos ancestrais. Para tanto, discutimos o conceito de memória coletiva, a história e o sentido do mito, sua função na sociedade tradicional, o sagrado enquanto forma de ser no mundo e a construção da personagem sob esta condição.

No segundo capítulo, acompanhamos a trajetória da bailarina Lu que apontava para as questões relacionadas a sua busca por identidade. A análise da maneira como a memória coletiva, ao ser recuperada, proporcionou a atualização do mito, ou seja, este percurso de leitura auxiliou-nos na compreensão de como o mito, que sustenta as sociedades tradicionais, pode sobreviver, ainda que diluído no fazer cotidiano das pessoas.

Dessa forma, analisamos no romance o modo como as personagens estão ligadas aos fazeres tradicionais, no convívio entre o sagrado e o profano. A identificação de Lu com a tradição, vivenciada na modernidade, “traduzida” em diversidade cultural presente em território angolano, propiciou o encontro de um sentido na vida da personagem que, ao final do romance, se identificou com os fazeres do sagrado.

Neste terceiro capítulo, nossa intenção foi analisar o romance *Lueji* a partir da perspectiva do conceito de ancestralidade. Mas o enfoque esteve voltado para a compreensão da forma como esta se estabeleceu na estrutura do texto literário. Consideramos a questão da cultura banto e do culto aos ancestrais como ponto de partida a nos auxiliar no entendimento de como as questões culturais estão representadas na estrutura da narrativa.

No primeiro momento, destacamos uma perspectiva do culto aos ancestrais, na busca por atribuir sentido para os diálogos dos mortos. As vozes presentes no romance não apenas como personagens “cavalgando” outras personagens, como já analisamos no primeiro

capítulo, acerca da manifestação do espírito de Kondi, mas apropriando-se da pena do narrador. Essa estratégia narrativa nos levou a considerar o dialogismo que se estabelece no tecido textual.

No segundo momento, ainda buscamos a ancestralidade presente no texto, considerando a estrutura e a forma de representação das personagens. Essa perspectiva nos será possível com a análise de outras personagens, em especial a do narrador do romance, e dos personagens Tchinguri e Cândido.

A partir da determinação das ideias no enredo, discutimos a respeito da organização textual, seguindo a trajetória de Lu, conforme analisada no capítulo anterior. Apresentamos a análise de como ocorreu a apropriação do mito, a partir da perspectiva do tecido textual. O desdobramento da trama não apenas na aproximação com as ideias presentes na obra, mas também na forma narrativa, tomando a ordenação do texto como principal elemento.

### **3.1. A voz que se anuncia**

Entre as questões da estrutura da narrativa consideradas ao longo de nosso trabalho, temos como ponto norteador a questão da ancestralidade e a classificação desta. Nosso percurso de leitura privilegiou o olhar para a atualização do mito e a manifestação da vontade dos mortos, traços que pertencem à cultura banto.

Consideramos estar diante de um texto narrativo que classificamos como pertencente ao maravilhoso. De acordo com Todorov (2008), a classificação do texto literário como fantástico ou maravilhoso dependerá da atitude do leitor. Se a situação narrada provocar a hesitação do leitor, que também é partilhada por um personagem, entre a verdade e o absurdo da situação, ou a total incompreensão do fenômeno descrito, estamos diante do fantástico.

Por outro lado, se o leitor diante da narrativa não a considerar fora da realidade, não hesitar diante do inusitado, se partilhar com a narrativa sua verdade e possibilidade de os eventos narrados serem passíveis de acontecer, não estamos diante do fantástico, mas do que, de acordo com Goldberg (1975), Carpentier chamará de “lo real maravilloso americano” (p. 27).

Tomaremos por empréstimo tal definição para pensar no romance *Lueji*. Nesse sentido, a manifestação dos mortos e o culto aos ancestrais é parte da cultura dos bantos, conforme analisamos anteriormente na trajetória das personagens femininas. A obediência ao

desejo dos ancestrais, a certeza da interferência destes nos destinos das personagens, não deve provocar estranhamento no leitor que comunga de tal visão de mundo.

Por essa razão o narrador, conforme analisaremos no subcapítulo seguinte com mais atenção, ao se dirigir ao leitor e afirmar o “nós”, destaca a condição de pertencentes a cultura banto, estabelece uma relação de cumplicidade e igualdade. De acordo com Culler (1999)

O público do narrador é muitas vezes chamado de *narratário*. Quer os narratários sejam ou não explicitamente identificados, a narrativa implicitamente constrói um público através daquilo que sua narração aceita sem discussão e através daquilo que explica. Uma obra de outro tempo e lugar geralmente subentende um público que reconhece certas referências e partilha certos pressupostos que um leitor moderno pode não partilhar. (p. 88)

Ao considerar o leitor imaginado pelo narrador, pensamos estar diante de uma narrativa de tradição do real maravilhoso. Este pontuar é necessário para considerar outra construção presente no tecido textual, é a que chamamos de representação da fala do ancestral, ou “voz manifesta”.

O que queremos analisar é que em termos culturais a polifonia, a representação de várias consciências e de várias verdades, compreende uma estratégia do narrador, não apenas de representar a fala dos que estão vivos no romance, mas dos que se foram, a manifestação dos mortos.

Nos momentos cruciais da narrativa sobre a rainha Lueji, encontramos a presença da manifestação da vontade dos ancestrais, estes, tomando o “corpo” de outras personagens, ordenam os destinos dos vivos. Mas esta não fica restrita à perspectiva da presença da voz dos mortos no tecido textual.

Ao afirmarmos que a religião africana encontra-se no centro do romance, pensamos em analisar a construção da ancestralidade enquanto representação da manifestação dos mortos também na escrita. Nesse sentido, encontramos a configuração estética que apresenta as vozes evocadas no texto - a representação da fala, os espíritos que tomam a palavra e se apresentam.

As expressões que caracterizam e informam o leitor desse tomar a pena e se apresentar: “Sou eu quem falo”, iniciam os discurso nos quais outros pontos de vista presentes no texto se confrontam. A diversidade de vozes se faz presente, mais do que isso, os ancestrais assumem a narrativa.

Podemos considerar, em termos comparativos, como quando em transe o médium recebe as mensagens dos espíritos, da mesma forma o narrador, em termos estéticos, perde a

pena e a narrativa adquire nova perspectiva. O narrador entrega a pena à personagem, que narra em primeira pessoa o seu ponto de vista e que, na maioria das vezes, difere dos apresentados ao longo do romance. O primeiro momento em que esse procedimento ocorre é na manifestação do ancestral Kondi:

AGORA SOU EU QUE FALO, EU, KONDI,  
 chefe dos Tubungo e rei da Lunda, no momento em que o meu espírito do corpo se liberta e voa, ligeiro, para cima da mulemba mais alta de Musumba, onde vai ficar para sempre. [...]  
 Agora sei, os espíritos não podem responder aos humanos, pois são demasiado felizes no alto das árvores para se preocuparem com o que foi e o que é e o que será. Se lixem vocês todos aí em baixo, eu já sou o infinito, o zero absoluto. (PEPETELA, 1989, p. 25-26)

Neste fragmento destacamos em primeiro lugar a apresentação do texto em caixa alta, anunciando a voz que se manifesta: o ancestral que toma a palavra, com autoridade para tal. Apresenta-se e percebemos a narrativa de Kondi, da qual destacamos, por apresentar um contraste com o que foi pensado antes, a condição de felicidade dos mortos.

No romance, as escolhas de Kondi na sucessão são condicionadas a seu desejo de se tornar um ancestral, ser lembrado. Pois conforme já estudamos sobre a condição para ser ancestral é que haja culto ao morto. Mas sua trajetória, que ao longo do romance parece estar muito ligada ao destino da Lunda, não se confirma na afirmação do morto encima da mulemba, sua despreocupação com relação ao mundo dos vivos.

Esse procedimento irá se repetir, outros personagens irão se manifestar, com o mesmo ato de tomada da palavra. O segundo a se apresentar é Tchinguri, que traz uma narrativa diferente da apresentada pelo narrador.

AGORA SOU EU QUE FALO, EU, TCHINGURI,  
 filho de kondi, herdeiro legítimo do trono da Lunda pela linha directa dos meus avós, ascendo até Tchyanza Ngombe, a grande serpente criadora da Terra e do Céu, dos vermes e das plantas [...] E eis que me nasceram, eu, Tchinguri, e compreendi esse grande chefe só podia ser eu, que tinha coragem de afrontar os Tubungo com as suas próprias armas e não o meu pai, Kondi, um velho fraco querendo o calor das suas mulheres e cuja única guerra foi contra os desprezíveis Mataba, ... (PEPETELA, 1989, p. 71-72)

O discurso apresentado não em forma de diálogo, mas no monólogo, caracteriza o grande líder Tchinguri, que apresenta seu ponto de vista, o de ser um grande chefe, criado para liderar a Lunda e a tornar forte. Seus desmandos provinham da consciência de sua grandeza. Novamente a voz que narra traz o ponto de vista do morto, que se tornou ancestral.

O próximo ancestral a se manifestar da mesma maneira, atestando seu ponto de vista foi Chinyama, na página cento e setenta e dois. O irmão de Lueji também se apresenta

contrariando a perspectiva que se tem no romance. A narrativa dá conta de sua consciência das escolhas que fez para parecer parvo diante do pai, e assim não assumir papel na sucessão ao trono, evitando o atrito com o irmão mais velho.

Ilunga, o príncipe que se tornou marido da rainha Lueji, é o próximo a tomar a palavra e se apresentar. No caso dele não há contradição entre seu ponto de vista e o da narrativa. A perspectiva corresponde ao que foi narrado no contexto da história. O ancestral acrescenta dados sobre a sucessão na Luba, a morte do pai e a perseguição do irmão, que provocou sua migração para a Lunda, pois este afirma no romance: “Procuro terras onde a inveja e a ambição não seja o que faz os homens viver. Existirão essas terras? Até aqui não as encontrei. Pelo que aprendi nestes tempos próximos a Lunda é igual à Luba. A minha família então!” (PEPETELA, 1989, p. 262)

Quanto a Mai, príncipe da Luba e irmão mais novo de Ilunga, a narrativa de apresentação deste apresenta seu ponto de vista e desejos, tornar-se um grande chefe. A narrativa de sua perspectiva nos põe a par de que seguiu o irmão em busca de poder e glória.

A próxima narrativa em primeira pessoa é do general Ndumba ua Tembo, no caso dele, esta ocorre logo depois de sua derrota para o exército liderado por Tchinguri. A condição de ancestral e de um Tubungo que acredita na tradição é expressa em seu discurso. Lamenta a perda do poder do conselho, imaginou uma Lunda forte, com as famílias que fizeram a Lunda influenciando os rumos e destinos, mandando no chefe. Seu ponto de vista é contrário ao rumo que Lueji imaginou como o melhor para a Lunda.

Outro a se apresentar é o Ndonga, que não aparece no enredo da história narrada, pertence a história de vitórias de Tchinguri após sua saída da Lunda, outra voz que narra em dissonância com a perspectiva do romance. Vejamos:

AGORA SOU EU QUE FALO, EU, NDONGA,  
filho e neto e bisneto e trisneto de Cassanje, o jaga dos Imbangala,  
descendente directo de Kinguri, o primeiro, e que um dia também serei  
Cassanje.  
Muitas gerações passaram desde que Tchinguri abandonou a Lunda e se  
tornou Kinguri. Tantas gerações passaram que a memória daqueles tempos  
se toldou e muitos de nós, Imbangala, acabámos por aceitar as estórias  
contadas pelos velhos lundas, esses mentirosos que se reúnem no njango  
para fumar liamba e inventar versões cada vez mais favoráveis sobre o  
passado, para justificarem o que fizeram. (p. 417)

A voz de Ndonga retoma a narrativa da morte de Kondi, mas na perspectiva da tradição que conta que Tchinguri era menino quando isso se deu. Lueji era a irmã mais velha, traiu o irmão ao se envolver com o príncipe Luba e alterar as tradições. Assim, Tchinguri foi

obrigado a deixar as terras de seus ancestrais, pois o inimigo era feiticeiro e a irmã detinha o lukano, que a tornava mais forte.

O próximo a se manifestar foi Kumbana, primo de Lueji e sua voz se encontra novamente em meio ao enredo, sua fala não diz respeito a si, mas a sua indignação com a não fertilidade de Lueji. Nesse sentido não ocorre uma dissonância. Apenas a destacamos por considerar curioso sua disposição em brigar com os ancestrais, caso a rainha não volte a ser feliz e engravidar. “Mas vos prometo, haka, vos prometo. Se Lueji não arranjar um filho, eu mesmo utilizarei o machado e cortarei rente o frágil tronco da mulemba sagrada que a rainha plantou na sua onganda.” (PEPETELA, 1989, p. 437)

Ao final, no epílogo, nosso narrador apresenta uma diferença, até esse momento, todos os que tomaram a palavra foram personagens que desempenharam papéis importantes na condução do povo. São os líderes que se tornaram depois ancestrais. A tradição trata dos grandes, é o que fala Lu para Cândido, quando este a questiona sobre o tema do bailado, que não representa o povo. Neste ponto da história, quando Lu e Cândido estavam às voltas com o fim inevitável do namoro, uma vez que cada um devia seguir seu caminho, o narrador toma a palavra e considera que “O drama ia continua, portanto. Mas não o persegui, tocado pela crítica de Cândido, a arte só trata dos grandes deste Mundo. Por isso se acrescenta um Epílogo.” (idem, p. 479)

O romance traz no epílogo o ponto de vista do pescador Mulaji. Esta voz representa a do povo. Um ancestral que não procede da tradição: “AGORA SOU EU QUE FALO, EU, MULAJI, filho de Sumbi e Kakeya, um pobre pescador.” (PEPETELA, 1989, p. 481) O romance se encerra com os comentários do pescador, que afirma ter o poder de ver o futuro e resume o fim do grande reino dos lundas. Dessa forma, o narrador nos torna cientes da grandeza e decadência do reino construído pela rainha Lueji.

### 3.2. A voz da narrativa

Nosso trabalho até agora privilegiou a análise das personagens femininas e a ancestralidade constituindo-se como o centro da narrativa. Mas, conforme discutimos no primeiro capítulo, Pepetela privilegia em suas obras os diversos pontos de vista sobre os temas nos quais trabalha, nesse sentido, não poderia ser diferente em se tratando da questão da religiosidade banto, que analisamos no romance *Lueji*.

Na perspectiva de destacarmos as outras vozes, presentes no romance, analisamos a do narrador, pois a consideramos parte desta percepção sobre os costumes bantos. A seguir consideramos as personagens masculinas, que fazem o contraponto das visões de mundo, ao questionar a tradição.

Nesse percurso de análise, consideramos adequado, para falar do narrador, comentar alguns pressupostos teóricos acerca de texto literário. De acordo com Candido (2009), o romance se caracteriza por deixar “a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos.” (p. 53) Dessa forma, ainda de acordo com o teórico, os elementos presentes na estrutura do romance são as ideias, as personagens, o enredo.

Ao conceituar a narrativa, Culler (1999) discute que há um impulso natural no ser humano para ouvir histórias, que a atividade de narrar é parte de nosso fazer. Ao considerar os elementos que devem compor uma boa história, retoma os conceitos de Aristóteles e afirma que “o enredo é o traço mais básico da narrativa, que as boas histórias devem ter um começo, meio e fim e que elas dão prazer por causa do ritmo de sua ordenação”(p. 85)

O ritmo de ordenação da história relaciona-se com a articulação do enredo, que deve provocar uma mudança, uma transformação na trajetória das personagens. Estas devem passar da fortuna ao infortúnio, ou o contrário. A essa mudança no destino das personagens Aristóteles chamou de peripécia, em seu estudo sobre a arte poética. Ainda ao tratar das características da narrativa, Culler (1999) também discutiu o papel do leitor, a competência deste para fazer as devidas inferências e interpretar a obra literária.

Segundo Candido (2009), “O enredo existe através das personagens, as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuits do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.” (p. 53-54) A condução da narrativa resultará na composição de personagens bem definidas, que determinarão o caminho da história contada.

Definido o papel do enredo no romance, nossa atenção volta-se para a composição das personagens, neste caso, do narrador, que no romance *Lueji* também é personagem. De acordo com Rosenfeld (2009, p. 26) “na ficção narrativa desaparece o enunciador real. Constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vezes (ou sempre) com uma ou outra das personagens, ou tornando-se onisciente etc.”

Neste romance de Pepetela, o narrador estabelece um diálogo com o leitor, buscando a cumplicidade com seu ponto de vista, a partir do qual somos inteirados do seu lugar privilegiado de narrar os fatos, de forma onisciente. Recorremos a Bakhtin (2010), quando este

analisa o texto, suas diferentes nuances, na compreensão do que estamos chamando de voz na narrativa:

Cada conjunto verbalizado grande e criativo é um sistema de relações muito complexo e multiplanar. Na relação criador com a língua não existem palavras sem voz, palavras de ninguém. Em cada palavra há vozes às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais (as vozes dos matizes lexicais, dos estilos, etc.), quase imperceptíveis, e vozes próximas, que soam concomitantemente. (p. 330)

Nesse sentido, todo discurso representa a voz no texto literário. O discurso direciona a atenção do leitor. O primeiro momento em que o narrador efetua esse direcionar do olhar está na página vinte e seis, quando este pontua no tecido textual a oposição entre europeus e bantos. Pensamos que esse procedimento busca comunicar a quem se destina o texto e afirmar a afinidade esperada entre o narrador e o leitor.

Faltavam poucos meses para a mudança do século. Os velhos mitos renasciam com a aproximação do ano 2000. Medos. Esperanças. Arritmias. Fim do mundo, Julgamento Final? Bem procurávamos nos afastar desses temores, pensando isso são mitos da Europa, lendas criadas a partir dos semitas e do Novo Testamento, que temos nós, bantos, a ver com isso, os nossos mitos são outros, de nascimento e formação, não de mortes e catástrofes escritas em livros antigos. (PEPETELA, 1898, p. 26)

Ao analisar esse fragmento nos parece que a empatia, a busca por cumplicidade entre narrador e leitor, estabelece-se no texto por meio de afirmação do ponto de vista do lugar do discurso. O narrador, ao dizer “... que temos nós, bantos, a ver com isso...”, aponta e determina sua afinidade e identificação com a cultura banto, e pressupõe que os leitores são também bantos, o ponto de vista é delimitado e identificado.

Essa estratégia busca a comunicação com o leitor, induzindo a cumplicidade no acompanhar da história narrada, o partilhar de elementos culturais comuns. Segundo Rosenfeld (2009):

É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento – sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens - tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” - é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável. (p. 35)

As estratégias, ao dirigir o ponto de vista do leitor, o “olhar”, segundo Rosenfeld, pressupõem uma relação íntima entre obra, autor e público. Esse conceito de interdependência, nos faz retomar o que Candido (1967) diz sobre o papel do escritor como

indivíduo que escreve e se inscreve na sociedade. O ponto de vista do escritor está intimamente relacionado com o da sociedade com a qual estabelece relações.

Isto quer dizer que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade, (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores e auditores. A matéria e a forma de sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (p. 86)

Nesse sentido, consideramos que o narrador de *Lueji*, ambientou o romance em Angola. A cultura na qual escritor e a obra estão inseridos é africana, especificamente banto. O narrador forja essa comunhão com o leitor, aquele com quem deseja estabelecer o diálogo e provocar a reflexão. Direciona o olhar deste para diferentes posturas ideológicas acerca das tradições, a partir das posturas das personagens, provocando a tensão e reflexão acerca de como se relacionar com a diversidade cultural.

O processo de diálogo com o leitor iniciou-se com o narrador se apresentando, contando do início de sua busca por Lu em todos os lugares, a partir do primeiro encontro ocorrido na página vinte e seis, conforme o fragmento acima referido. Esse procedimento se desdobra, voltando a se repetir na página quarenta e quatro, na qual ele nos dirá:

É espantoso tudo o que se passa na cabeça das pessoas e nós não apercebemos. Ou esquecemos de notar. Como podia eu, só de ver o olhar vazio de Lu na rua, ter intuído o drama? Vi, senti qualquer coisa, segui atrás, perdi-a. Mais tarde ela ia contar. E, abismado, descubro que fui assistente involuntário do começo. [...] O interesse veio apenas de tentar decifrar aquele olhar. Talvez me desse uma ideia para um livro que em vão procurava faz dois anos. Crise total, pessoal e de inspiração, mas anda uma sem a outra? (PEPETELA, 1989, p. 44-45)

O narrador, nesse fragmento, estabelece o diálogo com o leitor, retirando o foco da narração do drama das personagens e introduzindo o leitor no seu próprio, sua crise de produção. Informa-nos acerca de sua busca, seu objetivo como espectador da história de Lu, a vida amorosa e o olhar perdido da moça.

Aproxima o leitor de seu drama de produção, busca a cumplicidade com o leitor, para tanto, em certa altura da narrativa, diz: “O bar “Manda Fama” abriu as portas. Ali habitualmente os artistas iam beber um café ou uma cerveja. Para lá me mandei, ver se também arranjava fama, pobre escritor desprezado pelos críticos e pelas ideias.” (idem, p. 96)

Dessa forma, justificava seu interesse pela vida de Lu e seu projeto, uma vez que sua criatividade estava em baixa e a estima também, pois:

Senti um estranho prazer por o bailado se ter afundado. Como se não houvesse outros escritores! Sempre o mesmo a ser adaptado para cinema, música, teatro, escolas... E as minhas obras nem sequer para discurso serviam, esquecidas. Não era inveja, apenas o legítimo sentido de justiça. (PEPETELA, 1989, p. 98)

Estes discursos direcionados para o leitor, em forma de justificativas, são elementos significativos no trabalho de composição do romance. Possibilitam verificar como, neste ponto da narrativa, o narrador buscava conquistar a simpatia do leitor.

Há outros momentos de diálogo do narrador com o leitor no texto, destacamos a passagem em que este relata a intimidade de Lu, ao narrar acerca dos sentimentos da moça. O fragmento refere-se ao momento seguinte à descoberta por parte de Lu que seu desejo por Uli era correspondido. Foi enquanto ensaiavam, o coreógrafo ao vê-los, desabafou que não estavam dançando, mas fazendo amor no palco, a moça fugiu do ensaio.

Havia de contar mais tarde, a vergonha não a fez fugir. Foi a desorientação de saber descoberta uma coisa que ela própria desconhecia. E em público. Sobre si, mas principalmente sobre Uli. O desejo afinal era recíproco. Quando ela contou, aprendi ser possível se descobrir muitas verdades numa só e ao mesmo tempo. Nada é único. Felizmente estamos sempre a aprender. A morte é apenas a impossibilidade de aprendizagem. (PEPETELA, 1989, p. 60)

Destacamos esse fragmento não apenas para ilustrar a construção da intimidade que o narrador vai introduzindo no texto, pois se no começo da narrativa ele informou o leitor de que não era amigo da bailarina, neste ponto do texto já se encontrava na condição de confidente. Seu diálogo acerca da cultura banto continua, afinal “a morte é apenas a impossibilidade de aprendizagem.”

No desdobrar das ações do narrador, encontramos a sua busca por conquistar a amizade de Lu, conforme atestamos no fragmento: “Desesperado por encontrar tema para inspiração, decidi ali mesmo, tenho de receber as suas confidências. Era preciso ganhar a confiança dela até me considerar um amigo fiel...” (PEPETELA, 1989, p. 99) Essa perspectiva do narrador, que relata sua busca de total conhecimento da personagem, a partir de suas confidências, enreda o leitor em suas estratégias narrativas.

O narrar a história de Lu, primeiro como um quase desconhecido, depois como seu confidente, é parte da estratégia de comentar com o leitor o que está sendo feito, no caso, o romance. Nesse sentido, destacamos outro fragmento, no qual o narrador discutiu com o leitor

que está trabalhando um texto ficcional. A voz narrativa diz ao leitor acerca de sua consciência de que a “verdade/invenção” pode ser preenchida pela imaginação, sendo parte da arte de narrar:

Vão dizer, isto ela não me contou. Claro. Por muita confiança que me tenha feito. Mas precisava? E a imaginação do escritor não preenche os vazios? Há muito tempo Lu não tinha uma relação, desde Michel. Era normal? Talvez daí viesse a crise, o corpo precisa salimentar. Mas também o leitor tem o direito de usar da imaginação. Para ele fica o prazer de inventar a verdadeira razão do olhar vago de Lu, ao andar pelas ruas de Luanda. (PEPETELA, 1989, p. 158)

A interação com o leitor permeia todo o romance, construído a partir dessa perspectiva de apresentar e diferenciar a voz do narrador da dos personagens, o romance constitui-se com diferentes vozes. Esta consideração nos faz perceber a diversidade dos pontos de vista presentes no romance. De acordo com Bakhtin (2010):

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos. (p. 294-295)

A alteridade apontada pelo teórico está presente no romance, as vozes dissonantes estão representadas. Nossa leitura até o momento privilegiava as vozes que tratavam da aceitação da cultura tradicional. Estudamos as personagens femininas, que em momentos pontuais poderiam manifestar hesitação diante dos acontecimentos atribuídos à vontade dos ancestrais, mas escolheram não o fazer. Seguiram a tradição, conformando seus destinos aos desejos dos ancestrais.

As vozes que expressavam a ideologia contrária à tradição, presentes no romance, são representadas pelas personagens masculinas Tchinguri e Cândido. Analisamos alguns fragmentos nos quais ocorrem esse procedimento de dar voz aos críticos dos costumes tradicionais.

Na narrativa sobre a personagem Tchinguri, encontramos várias passagens em que ele é descrito como alguém que não tem medo dos espíritos. Tem uma percepção das coisas diferenciada dos outros lundas. Por exemplo, quando o espírito de Kondi fala sobre a escolha de não entregar o lukano ao filho: “Que dor tão grande deserdar Tchinguri, o mais valente, o mais inteligente de todos os lundas. Mas também o mais descrente, o mais ímpio, o destruidor das crenças seculares que podem manter vivo o meu espírito e a recordação do meu nome.” (PEPETELA, 1989, p. 25)

Desde o início do romance, a descrição de Tchinguri é a de contestador da tradição. Outra passagem que comprova essa visão podemos perceber no fragmento em que há o relato de uma conversa entre Chinyama e a rainha Lueji. Ele questiona a irmã sobre a possibilidade desta aproveitar as ideias inovadoras do irmão mais velho.

Lueji respondeu que era impossível, pois o espírito de Kondi, pai dos dois, poderia se vingar. “Chinyama estremeceu com a evocação. Não tinha a coragem do irmão que se ria dos espíritos dos antepassados.” (idem, p. 165) Nessa passagem, a diferença entre os irmãos é que o mais velho, Tchinguri, não temia os antepassados.

Uma outra passagem que destacamos da fala de Tchinguri contra a tradição, refere-se ao momento em que este tentava convencer os irmãos de que a tradição é usada para manipular as pessoas:

- Não sejas ingenua, Lueji. Te disse uma vez, és a rainha, não tens o direito de acreditar naquilo que fazes os outros acreditarem. Só os outros devem acreditar.
- Duvidar do Kandala é duvidar de tudo e eu não posso. Senão como vou reinar? (PEPETELA, 1989, p. 192)

Para Tchinguri as tradições serviam aos soberanos, uma forma de dominação, mas ele mesmo não acreditava em espíritos. Acreditava na força de sua vontade, na sua organização, em seu exército. A voz de denúncia das manipulações que os outros muatas faziam, em nome da tradição, não pode ajudar Lueji e afastou os irmãos.

O personagem representava a busca por explicações para os fenômenos e feitos, que eram atribuídos aos espíritos. Ainda segundo Bakhtin (2010), podemos entender que a obra é constituída por diversas vozes que se entrecruzam no tecido textual:

Os diferentes planos de sentido, nos quais estão os discursos das personagens e o discurso do autor. As personagens falam como participantes da vida representada; falam, por assim dizer, de posições privadas; de uma forma ou de outra os seus pontos de vista são limitados (elas sabem menos que o autor). O autor está fora do mundo representado (e em certo sentido criado por ele). Ele conscientiza todo esse mundo de outras posições qualitativamente distintas. Por último, todas as personagens e seus discursos são objeto da relação do autor (e do discurso do autor). (p. 322)

Encontramos no romance a representação das contradições, as posições distintas das diferentes visões de mundo presentes na sociedade angolana, a partir das diferentes perspectivas adotadas pelas personagens. Como no caso de Cândido, o bailarino que veio do interior, da região dos Cuvale. Criado em fazendas, pôde testemunhar o que a tradição faz na

vida das pessoas, sua voz na narrativa apresenta-se como contraponto às superstições do grupo de dança.

Cândido faz a defesa do posicionamento científico diante da compreensão das coisas, privilegiando as explicações racionais em detrimento da crença em feitiços. A construção dessa personagem, crítica dos costumes, serve de contraponto ao comportamento dos bailarinos da cidade, que “fazem concessão ao obscurantismo.” (PEPETELA, 1989, p. 454) Nas palavras do próprio personagem.

Podemos perceber em vários diálogos essa construção crítica, buscando a reflexão, o contraponto. De um lado os bailarinos da cidade, que praticam pequenos atos, que retomam as crenças dos antigos, como por exemplo, colocar uma bacia com água nas portas, para evitar a entrada dos espíritos. De outro o racionalismo baseado em conhecimento científico.

Destacamos alguns fragmentos em que ocorre o seu questionamento ao grupo de dança. Como este a seguir, no qual Cândido questiona os colegas sobre o fato deles atribuírem o sucesso, na construção do espetáculo, ao amuleto que Lu carregava consigo. “- Ora – interrompeu Cândido. - Andaram vocês a fazer esse esforço todo, a lutar contra tudo e contra todos e agora dão o mérito só a um bocado de pau. Não acham que é modéstia demais?” (PEPETELA, 1989, p. 452)

Outro momento é quando Cândido e Lu encontram-se sozinhos e ele defende suas ideias sobre o papel dos bailarinos da cidade, frente a educação dos outros que vieram do interior, e não tiveram acesso a mesma educação dos membros do grupo de dança. Aponta que os cidadãos estão a brincar com as crenças, sem considerar que esse comportamento reforça as tradições, torna-as mais fortes, aumentando o poder de dominação.

- É evidente para quem viveu nessas sociedades. O poder tradicional baseia-se nisso. Dos velhos sobre os novos, dos homens sobre as mulheres, das ideias velhas sobre as ideias novas. E a submissão do homem à Natureza. O homem se torna incapaz de iniciativas para mudanças benéficas, pois tudo gira segundo a vontade dos ventos ou do oma-kisi. O homem acaba por não contar, é um brinquedo das forças superiores. Se o homem não conta, como vai mudar a sociedade e aperfeiçoar os métodos de trabalho? Só a educação pode mudar as coisas, mas uma educação vista em termos globais, de cultura. É o que fazemos lá. (p. 456)

O argumento do bailarino é que a frivolidade das pessoas da cidade em relação às crendices, reforça o poder da tradição para os que moram no interior. Local onde as tradições são ainda seguidas, e a mudança no comportamento no trato com todas as coisas torna-se demorada e muito difícil, pois as pessoas se tornam resistentes à aplicação de novas tecnologias.

O discurso transcrito de Cândido nos faz pensar sobre o papel de educador de Pepetela, sua consciência de que é preciso ensinar ao povo, de que a cultura precisa ser aperfeiçoada. Na fala de Cândido, o escritor vai dizer “- Qualquer aperfeiçoamento é uma adulteração. E nenhuma cultura se mantém parada. Isso queriam os nossos tradicionalistas, para não perderem os privilégios” (p. 456) Para terminar com a caracterização, o narrador volta-se novamente ao leitor e explica a personagem,

E riram os dois. Os primeiros acordes das Quatro Estações invadiram a sala e Lu se sentia bem com Cândido ao seu lado. Um cuvale materialista que gostava de Vivaldi. Que mistura! Eu, como escritor, nunca teria a ousadia de inventar um personagem assim. Mas essa é a magia do nosso mítico Sul, que cria tais homens. (PEPETELA, 1989, p. 456)

A fina ironia do narrador está presente no fragmento, que aponta o Sul como mítico e sua magia, ao criar homens que questionam sua própria sorte, forma a mistura ideal para a construção de uma outra sociedade. O feitiço do Sul corresponde ao poder de formar homens que acreditam na sua capacidade de transformar a realidade, na educação do povo.

O questionamento da tradição remete-nos ao que dissemos em nosso primeiro capítulo, quando destacamos a predileção do romancista em discutir a formação da nacionalidade, a partir da diversidade cultural que caracteriza a sociedade angolana.

As duas personagens, Tchinguri e Cândido, em momentos pontuais, questionam as verdades baseadas na tradição, considerando-as superstições. Suas trajetórias representam o questionar da sociedade tradicional, cada um em seu momento histórico possibilitou a reflexão, a perspectiva de outras verdades, em uma mesma comunidade.

### **3.3. Atualização do mito: a estrutura textual**

No romance, a personagem Lu retomou a história da rainha Lueji, a partir de pesquisa sobre sua vida e reinado. Discutimos, no capítulo anterior, a forma como, no processo de estudar o mito da rainha da Lunda, a personagem foi adquirindo confiança e desenvolvendo seu potencial, descobrindo objetivos para a sua vida, realizando tarefas para as quais não se sentia capaz antes.

A mais importante das tarefas executadas foi a construção de um espetáculo de dança, no qual Lu encenava a ancestral dos lundas, e sua também, uma vez que também se

considerava lunda, por parte de sua avó materna. “A função mais importante do mito é, pois, “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação, etc.” (ELIADE, 2008, p. 87)

Durante o processo de estudar, elaborar, dançar, Lu seguia o modelo exemplar dado pelo mito da rainha Lueji, a sua vida foi paulatinamente sendo enredada em paralelo com a do mito recriado. No desenvolvimento da história, a influência do modelo nas escolhas da bailarina foi se tornando mais forte, na forma como esta enfrentava os obstáculos pessoais e profissionais, escrevia sobre o mito e montava o espetáculo de dança. Dessa forma, segundo o pesquisador:

É interessante notar que o homem religioso assume uma humanidade que tem um modelo trans-humano, transcendente. Ele só se reconhece *verdadeiramente homem* quando imita os deuses, os Heróis civilizadores ou os Antepassados míticos. Em resumo, o homem religioso se quer *diferente* do que ele acha que é no plano de sua existência profana. O homem religioso não é *dado*: faz-se a si próprio ao aproximar-se dos modelos divinos. (ELIADE, 2008, p. 88)

Esta aproximação entre o mundo sagrado e o profano, que na tradição é feita por meio de rituais que (re)vivem os feitos do passado, que rompem com a tecitura do tempo tem marcas também no plano da estrutura narrativa no romance *Lueji*. Analisamos de que forma este procedimento contribui para a nossa tese de que a ancestralidade está no centro da narrativa.

Ao pensarmos em estrutura textual, recorreremos aos estudos de Rosenfeld (2009) quando este discute a estrutura da obra literária, em função da relação entre literatura e personagem. Para tanto o teórico define texto como sendo composto por uma série de planos, sendo que “o único real, sensivelmente dado, é o dos sinais tipográficos impressos no papel.” (p. 13)

Este plano o mais sensível aos sentidos, soma-se a outros, para enfim resultar nas diversas camadas que compõe a estrutura textual, que denomina de irrealis por “... não terem autonomia ôntica, necessitando da atividade concretizadora e atualizadora do apreciador adequado...” (ROSENFELD, 2009, p. 13)

Estas camadas inicialmente são: a dos fonemas e a das configurações sonoras; a das unidades significativas de vários graus, constituídas pelas orações. Segundo Rosenfeld (2009) “...graças a essas unidades, são “projetadas”, através de determinadas operações lógicas, “contextos objectuais” (*Sachverhalte*), isto é, certas relações atribuídas aos objetos e suas qualidades...” (p. 13)

Estas operações lógicas, que compõem a organização das orações, em “aspectos esquemáticos”, propiciam determinadas concretizações, fazendo o texto apresentar-se a nós como objeto.

A camada verbal adquire, pois, valor próprio e passa a fazer parte integral da obra. Isso vale particularmente para contextos maiores, que passam a constituir o ritmo, o estilo, o jogo das repetições e associações e que se tornam momentos inseparáveis do todo, de modo que a modificação da estrutura das orações e da maneira como se organizam os significados afeta profundamente o sentido total da obra... (ROSENFELD, 2009, p. 39)

O pesquisador chama a atenção para o fato de que estas determinadas “realizações esquemáticas” – precisão na escolha das palavras, ordenação de ideias, conotações peculiares, - solicitam a imaginação concretizadora do que ele chama de “apreciador”, no caso, do leitor do texto ficcional.

Nesse sentido, ao analisar o romance *Lueji* encontramos, tanto no que Rosenfeld (2009) chama de mundo imaginário, as ideias, quanto na estrutura do texto (organização interna das orações), a sociedade angolana e sua religiosidade. A organização textual efetuada pelo romancista aproximou as realidades, comungando estrutura e ideias.

Esse procedimento de aproximar as ideias, no caso a religiosidade e a sociedade angolana, e a composição da obra, nos remete a Candido (1967) quando este estabelece a necessária apreciação da obra literária em sua relação com a sociedade. As representações sociais no interior do texto literário são algumas das reflexões presentes no livro *Literatura e sociedade*, no qual o pesquisador estuda a relação entre a obra de arte e a sociedade.

Na introdução deste estudo, o teórico critica a ideia de dissociar na análise literária a estrutura textual do seu contexto de produção. Candido (1967) questiona os estudos que afirmam a independência da estrutura textual, considerando que o contexto social de alguma forma está presente no interior da obra. Nesse sentido, propõe uma interpretação dialética, entre a perspectiva estrutural e social, para a compreensão do texto literário, pois

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a poderemos entender fundindo o texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 1967, p. 4) [grifos do autor]

No fragmento, o pesquisador discute o processo de análise defendendo uma perspectiva dialética, na qual todos os aspectos relacionados à produção da obra de arte devam ser considerados como partes do significado da obra. Nesse sentido, o que chama de externo refere-se não apenas aos contextos sociais nos quais determinada obra foi produzida, mas ao fato de que estes são parte inerente da obra, correspondendo também ao que chama de interno.

Esta concepção de que no interior do texto encontramos a representação da sociedade, e que a estrutura da obra literária também pode representar o social, nos auxilia em nossa percepção do romance *Lueji*. Se considerarmos que a ordem tradicional apresenta-se no relato acerca da trajetória de Lueji, que ocorreu há quatrocentos anos, e se apresenta também no processo de reatualização do mito, perpetrado por Lu, quando esta coloca a ancestral novamente em pauta. De acordo com Candido (1967)

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar.” (p. 64)

A estilização da ancestralidade é um procedimento que percebemos no romance. Ao dar vida ao mito, na representação da história da rainha no palco, Lu também o faz em sua vida, afinal o modelo exemplar direciona o profissional e pessoal da bailarina. A atualização mítica não fica circunscrita apenas no enredar da história, mas se apresenta também na estrutura narrativa. O enredar, unindo as trajetórias das personagens (o que entendemos como atualização do mito), vai acontecendo gradativamente.

A construção da ideia, também no plano textual, remete-nos ao que Rosenfeld (2009) diz acerca da construção do texto ficcional. Quando o teórico discute a questão de valoração da obra de arte, estabelece alguns pressupostos importantes para a sua identificação como obra ficcional de valor. O mundo imaginário proposto deve se construir e se projetar no texto:

Tudo isso, porém, adquire relevância estética somente na medida em que o autor consegue projetar este mundo imaginário à base de orações, isto é, mercê da precisão da palavra, do ritmo e do estilo, dos aspectos esquemáticos especialmente preparados, sobretudo no que se refere ao comportamento e à vida íntima das personagens; aspectos estes cujo preparo, por sua vez, se relaciona intimamente à composição estilística e à camada sonora dos fonemas. (p. 43)

No romance *Lueji*, a composição estilística do texto compreende e se relaciona intimamente com a construção do mundo imaginário proposto por Rosenfeld (2009). A gradativa atualização do mito, no plano narrativo, propicia a junção da ideia do “mundo imaginário” com a constituição do tecido textual, a partir dos “aspectos esquemáticos especialmente preparados”. Nesse sentido, ocorre não apenas a representação da ancestralidade enquanto construção ideológica, mas presente também na composição das orações, na estrutura da narrativa.

Acompanhamos esse percurso de desvelar a atualização do mito, na construção da estrutura narrativa, primeiro apontando como, no início do romance, há a demarcação exata do tempo em que as duas personagens vivem e, depois, de que forma essa demarcação se esgarça perdendo sua nitidez.

A separação temporal ocorre tanto na estrutura do texto, quanto na narrativa da história de Lueji e de Lu, que são contadas em momentos distintos. Este procedimento narrativo é indiciado a partir do primeiro capítulo, dividido em duas partes, separadas por expressões com valor de marcas temporais.

Encontramos no alto da página nove a frase em negrito “quase quatro séculos atrás (pelo menos)...” que inicia a narrativa que apresenta a jovem Lueji, em seu lago, envolta nos problemas que se relacionam com as atitudes de seu irmão mais velho, estas podem impedir a sua ascensão ao trono.

Na página vinte e seis há a separação do capítulo em uma segunda parte, que traz a expressão em negrito: “Quatro séculos depois (amanhã)...” que marca o início da história de Lu, apresentada envolta por sons de marimbas, com olhar distante na sua busca por encontrar a história da rainha Lueji, e a preocupação com a escola de dança, da qual esta faz parte.

A separação ostensiva entre as duas narrativas vai se modificando na sequência do romance, ocorrendo a gradação desse procedimento. Nos capítulos seguintes, as histórias ainda correm paralelas, separadas por parágrafos, mas já denotando uma aproximação tanto no sentido quanto na estrutura. Não ocorre mais as expressões temporais demarcativas, os capítulos são apenas numerados, até o vigésimo primeiro, encerrando o romance há um epílogo.

Destacamos um dos momentos da narrativa ficcional para ilustrar o que estamos analisando, no momento em que a vida das personagens começa a se embricar, e a separação da narrativa passa a ter marcas textuais menos ostensivas. Logo após a ascensão da rainha Lueji ao trono, esta se percebeu totalmente só com o lukano, sua vida mudou completamente, perdeu a liberdade de ser apenas uma moça sem grandes preocupações.

Em paralelo a essa narrativa, ocorreu o acidente com Lu, no qual ela caiu no ensaio, perdeu os sentidos e, na sequência, ao acordar revelou a Uli seu desejo. A revelação desse amor fez com que a vida da bailarina mudasse de rumo, tornando-a uma pessoa solitária:

[Lueji] Estava só. Terrivelmente só. Ela e o seu lukano. Tinha de se habituar à solidão que havia de ser a sua vida, a partir de agora. Mas sentia revolta. Nunca mais podia correr pela chanas nem subir nas árvores, provocando os rapazes que tentavam lhe acariciar os seios? [...] O poder é um vício, adquire-se usando-o, assim dissera Kondi. Não, ela nunca se viciaria. Trocaria facilmente o lukano pela liberdade perdida. Hoje. Mais tarde também?

Mais tarde se veria. Agora é preciso deitar, descansar e esperar o médico, Timóteo, amigo comum. Assim falou Uli e Lu obedeceu, se deitando logo. (PEPETELA, 1989, p. 41)

No fragmento a narrativa apresenta a trajetória das personagens começando a se embricar. No momento em que o narrador relata a vida de Lueji, logo após sua ascensão ao trono, que teve como consequência imediata a separação inevitável de seu amado irmão, Tchinguri, uma vez que este ainda desejava o poder. Relata o sofrimento da rainha em sua solidão e a constatação de que sua vida havia mudado para sempre.

Na sequência desta narrativa, na mesma página, ocorre a mudança na vida de Lu. Uli e ela eram como irmãos, dançavam juntos desde a mais tenra infância. Mas após o acidente ele se afastou. Quando Lu despertou da queda, ao executar um salto mal sucedido durante o ensaio do bailado “Cahama”, sem pensar expôs sua atração por ele, provocando o afastamento do amigo. Assim, após o incidente, Lu ficou tão só quanto a ancestral, pois Uli não parecia disposto a mudar o sentimento fraternal por outro.

Assim a vida das duas personagens em trajetórias paralelas, começava a se comunicar, a tristeza de uma encontrava eco na da outra. A expressão que denota essa aproximação é “Mais tarde também? Mais tarde se veria. Agora é preciso deitar, descansar e esperar o médico, Timóteo, amigo comum.” Neste momento da construção textual ainda está presente a marca de separação, pois a narrativa das histórias ocorre em parágrafos distintos. Mas o discurso dá ideia de continuidade, de comunicação entre elas.

No fragmento destacado, ocorre o uso da expressão “agora”, e que segundo Rosenfeld (2009) “Advérbios de tempo (e em menor grau de lugar) como 'amanhã', 'hoje', 'ontem', 'daí a pouco', 'daí a dias', 'aqui', 'ali', têm sentido somente a partir do ponto zero do sistema de coordenadas espaço-temporal de quem está falando ou pensando.” (p. 24) Essa percepção nos faz pensar novamente sobre a memória e atualização do mito, pois a lembrança é sempre atividade do presente.

Além dessa expressão temporal, ocorreu também o questionamento da vida da rainha Lueji, o que dá ensejo a continuação da narrativa sobre a vida de Lu. Nesse procedimento percebemos a aproximação das histórias na estrutura da narrativa.

Esta ideia, de uma história influenciar e questionar a outra, foi referida por Pepetela em entrevista que já transcrevemos no primeiro capítulo. O romancista falou sobre a intenção e desafio de escrever o romance, ambientando as histórias separadas no tempo, e em espaços diferenciados, nessa perspectiva de diálogo entre uma história e outra.

Conforme a narrativa das histórias vai evoluindo, e o objetivo de Lu começava a se esboçar, não tão claro assim, a construção do espetáculo de dança, a representação da rainha Lueji no teatro, que no plano simbólico estamos chamando de atualização do mito, as marcas de separação das histórias, no caso, os parágrafos diferentes, começam a não existir mais.

Por exemplo, no fragmento que destacamos abaixo, a narrativa está em um primeiro momento focada no problema de Lu, a personagem está presa em seus sonhos, buscando concentração para escrever as ideias que a consomem, mas que escapam da consciência, mal as tenta escrever. O projeto de dança ainda estava indefinido. Da mesma maneira está sua vida pessoal, neste momento, também fugidia. Principalmente o que se refere ao relacionamento com o seu amor, havia ainda a esperança de um acerto entre Uli e Lu.

O fragmento traz o momento seguinte à saída de Marina do apartamento que elas dividiam, a moça desconfiava que o namorado também amava Lu. Como era namorada de Uli e amiga de Lu, Marina saiu disposta a marcar uma conversa civilizada entre eles. Lu ficou em devaneio, com a ausência da amiga, em apontamentos acerca de algo indefinido, ainda sem saber do que se tratava:

Lu ficou a perder tempo, sem segurar as ideias, sem mesmo dar sequência à melodia que por vezes lhe rasgava o cérebro, para logo desaparecer. [...] Mas conseguia, cada frase a fazia se perder entre lagos e chanas, passos mágicos de bailados sinsinuavam nas palavras, o sonho vinha e refluía sem deixar marca e ela não parava para o gravar no papel, nem mesmo a queixa dum Tubungo, porque mutos queriam deixar Mussumba para as suas aldeias. Tinham vindo por causa dos grandes acontecimentos que se sucederam e já estavam há mais dum mês na capital. Lueji pensava aproveitar a presença de todos eles para presidir o seu primeiro conselho e resolver a questão dos Mataba. (PEPETELA, 1989, p. 82)

O fragmento ilustra bem o que estamos pensando, pois no mesmo parágrafo, na continuação da mesma oração, na qual há o relato das dificuldades de Lu em se concentrar, o narrador introduz os problemas da rainha Lueji. O fato dos chefes de linhagem da Lunda, os

Tubungo, ainda não a terem prestigiado como rainha, e a necessidade de um Conselho, reunião com todos os chefes, para que ela passasse pela prova de condução dos lundas.

As duas personagens, neste momento do tecido textual, vivenciavam a insegurança e a necessidade de enfrentar os desafios. As marcas de separação das trajetórias das personagens se esgarçaram, conforme a personagem Lu descortinou a história da ancestral.

Quanto mais nítida se torna a construção do bailado, mais a narrativa vai perdendo as marcas de separação textual, no caso, as orações são organizadas como uma continuidade, uma ideia se junta a seguinte. Ocorre um enredar que aproxima o tempo não da história narrada, mas da estrutura narrativa, pois ainda se percebe as duas personagens, mas a vida delas se imbricam, as personagens têm seus momentos de derrotas e glórias na mesma sequência de orações.

O ápice deste procedimento ocorre no momento em que se realiza o espetáculo de dança, Lu dança a rainha Lueji e o narrador, ao final da descrição do espetáculo, já não separa as duas mulheres, são uma só:

... e a festa está no fim, Lu-Lueji sabe, só lhe resta avançar, erguer os braços bem alto, mostrando o lukano e a rosa e ficar assim, majestática, enquanto todos os outros saem a correr do palco para cair o pano e ela vê as caras de Uli e Mabiala e do crítico de arte, as bocas abertas de espanto ou comoção e o silêncio pesado que de repente se abate sobre a sala, , embrutecida por instantes pela esperança, o não sei quê bom e quente a encher os peitos, finalmente livres para respirar e Lueji pensa esta noite vou fazer amor com Cândido e Lu sente o orgasmo imparável vir, olhando a plateia, sesvaindo para ela, sendo nesse momento que vê Mulaji, enrolando os seus caniços e sorrindo para ela,... (PEPETELA, 1989, p. 472)

Término do espetáculo, final da unificação dos tempos, a dança ritualizada representa a união entre a atualização do mito e a estrutura narrativa. O par Lu-Lueji cumpriu sua tarefa, novamente o mito renasceu, foi novamente atualizado. Nesse sentido, a vida das personagens ecoaram no palco. Uma vivendo a vida da outra, noites seguidas, enquanto durar as apresentações do espetáculo, dessa forma, a bailarina pode completar-se, unir as pontas de sua identidade.

Outro aspecto, que consideramos interessante nesta análise das estruturas do tecido textual, diz respeito à estrutura linguística com a qual o romancista trabalha os nomes das duas personagens. Buscamos justificativa para essa perspectiva nas prerrogativas de Rosenfeld (2009), que considera a obra de arte a partir de todos os seus elementos, da menor unidade, os fonemas, ao conjunto da obra, que formam o mundo imaginário, e detém o poder de produzir o prazer estético.

Pensamos que podemos também falar das unidades mínimas de sentido a projetar um mundo imaginário. Nesse sentido, chamou-nos a atenção os nomes das personagens que formam o par Lu/Lueji, e de seus respectivos espaços de pertencimento, Luanda/Lunda. A unidade sonora [lu] a ligar os nomes, parece sugerir também evocação e reatualização.

Podemos considerar a questão a partir da apresentação da personagem Lu, sem outro nome, apenas a denominação de sua atividade: bailarina e professora de biologia. Ao mesmo tempo, pensamos na incompletude da personagem e sua trajetória, já referida. O fato dela só se encontrar e se transformar, ao identificar-se com o mito da rainha Lueji.

Neste sentido, consideramos Lueji a outra metade de Lu, que se completa ao dançar e ritualizar o mito. O outro percurso rumo a completude é efetuado ao superar o par Luanda e Lunda, a personagem efetua a trajetória no espaço e tempo, na procura pelo reencontro de si no espaço ancestral. O mundo moderno e a sociedade tradicional. A união dos sons propicia essa possibilidade de construção, na qual a ancestralidade completa o ser.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura do romance nos propiciou um encontro com questões que nos fazem pensar o homem e seu fazer. Principalmente a questão que classifica-nos como racionalistas, academicamente definidos e constituídos, para acreditar na ciência conduzindo e explicando todas as coisas. Porém também somos latino-americanos, identificamo-nos com o realismo mágico, em detrimento do fantástico, dessa forma, podemos compreender o narrador de *Lueji*, e sua pressuposição em falar aos leitores bantos.

Esse é um dos aspectos que chamou-nos a atenção e que se encontra na ideia de concessão ao obscurantismo, da qual fala o personagem Cândido, na crítica à sociedade angolana e as suas superstições. Ao considerar essa questão, ponderamos essa concessão, pois, de acordo com Eliade (2008), o homem sempre carrega em si vestígios de seu fazer religioso, mesmo que de forma inconsciente, ainda realiza pequenos atos que não são frutos de sua racionalidade.

Nesse sentido, sempre consideramos curioso o fato de recebermos um número elevado de correspondências eletrônicas, as conhecidas correntes. Os textos trazem o que nos parece algo próximo a ameaça, para aqueles que não reencaminham o e-mail. Considerando que nossos amigos, aqueles que reencaminham, coloquem a expressão: “só para garantir”. O mesmo feitiço (ou medo dele), nas ações das pessoas, parece permanecer nas novas práticas culturais.

Dessa forma, a ideia de que algo pode acontecer, a crença no poder das palavras, também encontra novos meios de divulgação ou propagação. Assim, mesmo no meio de divulgação virtual, símbolo do conhecimento científico e racional, encontramos a superstição e a nossa concessão ao maravilhoso. (Muito embora sempre pense que não devo encaminhar, bem no íntimo fica a dúvida “e se...”)

Nesse contexto de discussão, introduzimos as considerações interessantes presentes no trabalho do filósofo Appiah (1997), quando este discute primeiro o que representa essa ideia de racionalidade, frente ao que denomina conhecimento tradicional.

A referência se deve à desconsideração, por parte do discurso racionalista ocidental, de muitas situações, que não podem ser explicadas, sem se considerar a cultura que produz tais conhecimentos. No romance, Pepetela justapõe a sociedade tradicional e a moderna, o que nos leva a refletir sobre essa aparente dicotomia.

Pensamos em abordar a questão a partir da definição do que chamamos de sociedade tradicional. O que consideramos pensamento moderno é apenas contraponto a essa perspectiva de visão tradicional. Essa condição estabelece que o “outro” do discurso, representa o pensamento primitivo, ou não racional, o contrário da cultura ocidental.

Appiah (1997) considera esta dicotomia apenas como aparente, colocando que esta construção ideológica não é contraditória na sociedade africana. Afirma que a convivência pacífica, entre a tradição e a modernidade, passa pela compreensão do papel que cada um desses elementos desempenha na constituição da sociedade africana.

O respeito às tradições não inviabiliza a modernidade, mesmo porque o conceito do que venha a ser essa “modernidade” está longe de ser pacífico. Ainda estamos discutindo o que vem a ser essa condição, uma vez que desenvolvimento econômico, científico e social não parecem andar juntos.

As considerações do filósofo nos fizeram pensar sobre a ancestralidade e por que esta nos chamou tanto a atenção, desde a primeira leitura do romance. Perseguimos o tema a partir da consciência de o manter do começo ao fim da abordagem que fizemos. Pensamos que esta busca por entender o culto aos ancestrais deve-se ao fato deste também estar presente na cultura brasileira, e na nossa em particular.

O percurso de leitura de *Lueji* foi um mergulho em tradições diferentes, que não dizem respeito particularmente a nossa formação, mas, houve momentos em que ocorreu ecos com construções muito antigas, de histórias narradas ao redor da fogueira, de uma infância povoada por narrativas de assombrações e fantasmas.

Nossa discussão sobre a memória coletiva, presente no romance, tornou-nos consciente de que pertencemos a grupos familiares, e as narrativas destes representam momentos distintos, com identificações também diferenciadas. A proximidade do grupo familiar materno e paterno, em momentos distintos da formação, propiciou experiências diferenciadas.

Por exemplo, a narrativa no romance sobre a aventura dos irmãos na noite em que Tchinguri apresentou a Lueji o chieye, o fogo-fátuo. Este fragmento reportou-nos às histórias narradas de fantasmas, que guardam tesouros no meio do pantanal, o tão cobiçado ouro de Solano Lopes. Narrativas que povoaram nossa imaginação fértil de criança.

Na narrativa acerca dos costumes, a questão da religiosidade nos transportou para a infância, trouxe a lembrança do altar de nossa avó materna, que sempre nos causou muita curiosidade e um certo receio de fazer perguntas. O que chamamos de superstições estavam presentes em nosso fazer, a partir das histórias narradas pelos mais velhos.

A tradição e a cultura africanas ecoam ainda em fazeres diluídos, somados a outros, dos índios de nossa região. A leitura do romance fez perceber que não há lacunas tão grandes entre os fazeres. O realismo mágico, presente nas narrativas de minhas avós, permitem que também faça um leitura do romance considerando o texto na tradição do maravilhoso, não do fantástico.

## REFERÊNCIAS

- ADOLFO, Sérgio Paulo. **A ficção de Pepetela e formação da angolanidade**. Assis, 1992. 187 p. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista.
- \_\_\_\_\_. **Nkissi Tata Dia Nguzu: estudo sobre o candomblé congo-angola**. Londrina: EDUEL, 2010.
- ALÓS, Anselmo Peres. A resignificação do mito na literatura angolana: “Lueji, o nascimento dum império”. **Espéculo, Revista de estudios literarios**. Universidad Complutense de Madrid, 2009. Disponível em: <[http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/lueji\\_an.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/lueji_an.html)>. Acesso em: 10, out, 2011.
- ANTUNES, Érica. Luandando: Uma cidade no gerúndio. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tania. (Org.) **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- ANTUNES, Gabriela. Reler Pepetela. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tania. (Org.) **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- APPIAH, KwameAnthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Tradução de: Vera Ribeiro, revisão de tradução de: Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de: Paulo Bezerra. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de: Paulo Neves 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- \_\_\_\_\_. et. al. **A personagem de ficção**. 11.ed. 2 reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Buenos Aires, Argentina: Librería del Colégio Sociedad Anónima, 1975
- COUTO, Mia. Pepetela – a pestana vigiando o olhar. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tania. (Org.) **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução de: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- DULLEY, Iracema. **Suku Onganga – divindade traduzida em feitiçaria e missionação no colonialismo português em Angola**. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/ihb/Textos/GT48Iracema.pdf>>. Acesso em: 15, mar, 2010
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Tradução de: Rogério Fernandes. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Aspectos do mito.** Tradução de: Manuela Torres. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

GOLDBERG, Florinda Friedmann. Estudio preliminar. In: CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo.** Buenos Aires: Libreria Del Colegio, 1975.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução de: BENOIR, Laís Teles. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de: SILVA, Tomaz Tadeu da; LOURO, Guaracira Lopes. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Organização Liv Sovik; Tradução de: Adelaine La Guardia Resende. et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 2 reimp. rev., 2008.

HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. (Org.) **A invenção das tradições.** Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Tradução de: Bernardo Leitão. et. al. 5 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss.** Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

\_\_\_\_\_. **Bantos, malês e identidade negra.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LUANSI, Lukonde. **Angola: movimentos migratórios e estados precoloniais – identidade nacional e autonomia regional.** Disponível em: <[http://www.zmo.de/angola/Papers/Luansi\\_\(29-03-04\).pdf](http://www.zmo.de/angola/Papers/Luansi_(29-03-04).pdf)>. Acesso em: 20, mar, 2010.

LUGARINHO, Mário César, Muana Puó: uma pequena leitura da máscara. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (Org.) **Portanto... Pepetela.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MACEDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura.** São Paulo: Editora Unesp; Luanda (Angola): Nzila, 2008.

\_\_\_\_\_. O desejo de Kianda: um cântico de liberdade. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. (Org.) **Portanto... Pepetela.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MARTINS, João Vicente. **Os Bakongo ou Tukongo do nordeste de Angola.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.

M'BOKOLO, Elikia. **África negra: história e civilizações.** Tradução de: Alfredo Margarido; revisão acadêmica da tradução para a edição brasileira: Daniela Moreau e Valcimir Zamparoni; assistentes: Bruno Pessoti e Mônica Santos. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2009.

\_\_\_\_\_. A África Equatorial do oeste. In: **História geral da África, VIII: África desde 1935.** editado por Ali A. Mazrui e Christophe Wondji. – Brasília: UNESCO, 2010.

MOORE, Carlos. **A África que incomoda**: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói, RJ: EDUFF, 1995.

PEPETELA. **Lueji**: o nascimento de um império. União dos Escritores Angolanos. 1989.

**PORTAL DA LITERATURA**. Disponível em:<<http://universofantastico.wordpress.com/2008/04/23/pepetela-%E2%80%9Co-quase-fim-do-mundo%E2%80%9D/>>. Acesso, 09 de março 2011.

ROSENFELD. Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. et. al. **A personagem de ficção**. 11.ed. 2 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. Tradução de: Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RUIVO, Marina. Mayombe: Angola entre o passado e o futuro. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tania. (Org.) **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. 7 ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de São Paulo, 2007.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. Na curva oblonga do tempo, uma alegórica parábola... In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tania. (Org.) **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SILVA, Alberto da Costa. **A manilha e o Libambo**: a África e a escravidão, de 1500 a 1700. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

SILVA, Raquel. **Figurações da Lunda**: experiência histórica e formas literárias – um estudo sobre etnografia e história tradicional dos povos da Lunda (expedição portuguesa ao Muantiânvua, 1884-1888) de Herique de Carvalho, Lueji e Ilunga na terra da amizade, de Castro Soromenho e Lueji: o nascimento dum império, de Pepetela. São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

TEIXEIRA, Valéria Maria Borges. A ruptura com o discurso do colonizador em Lueji(o nascimento dum império) In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 2001, **Anais...** Évora.

Intraliterárias, **Contextos Culturais e Estudos Pós-coloniais**. Évora: Universidade de Évora, 2001. Disponível em:<[http://www.eventos.uevora.pt/comparada/indice\\_geral.htm](http://www.eventos.uevora.pt/comparada/indice_geral.htm)>. Acesso em 10 out 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de: Maria Clara Correa Castello. 3 ed. 2 reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VAZ, José Martins. No mundo dos Cabindas. Lisboa: Editorial L.I.A.M. v. I, 1970.

TUAN, Yi-fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitude e valores do meio ambiente. Tradução de: Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.