

Isabel Cristina Gonçalves Lopes

Pepetela sob o signo da Criação
(Lueji, O Nascimento de Um Império)

Universidade Fernando Pessoa
Porto
2007

Isabel Cristina Gonçalves Lopes

Pepetela sob o signo da Criação

(Lueji, O Nascimento de Um Império)

Universidade Fernando Pessoa

Porto

2007

Isabel Cristina Gonçalves Lopes

Pepetela sob o signo da Criação

(Lueji, O Nascimento de Um Império)

Orientadora: *Professora Doutora Marília Brito*

Parecer da Professora Orientadora:

Dissertação apresentada à Universidade Fernando Pessoa como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

ÍNDICE GERAL

Dedicatória	i
Resumo	ii
Résumé	iii
Abstract	iv
Nota Preliminar	1
Capítulo I – A Contextualização histórica e sociológica de <i>Lueji, O Nascimento de Um Império</i>	3
Introdução	4
1. Um olhar sobre Angola	5
2. O Contexto sociológico em <i>Lueji, O Nascimento de Um Império</i>	9
2.1 O contexto sociológico da personagem Lueji	9
2.2 O contexto sociológico da personagem Lu	11
Conclusão	13
Bibliografia	15
Capítulo II – Transposição Mítica – no país da diversidade lendária	16
Introdução	17
1 Mito ou realidade?	17
1.1 A predominância da palavra tradição	20
1.2 As origens da tribo	26
1.3 Uma apresentação da tribo de Lueji	29
1.3.1 A simbologia dos artefactos tribais	32
1.3.2 Costumes e rituais oriundos da Lunda antiga	34
1.3.2.1 O costume das palmas rituais	35
1.4 Outros costumes de outras tribos de outras regiões	37
1.4.1 Os adornos: a curiosidade pelo desconhecido	41
1.4.2 Um costume, um ritual	43
1.5 Uma lenda dentro da lenda, “uma estória de amor e água”	45
1.6 Um prenúncio natural	47
1.7 Elementos simbólicos	49
1.7.1 A Grande Mãe Serpente da Lunda	49
1.7.2 As rosas de porcelana, “o amor do povo pela soberana” ...	50
1.7.3 A simbologia da Lua	53
1.7.4 O misterioso lago, a água	54
1.7.5 A arte da dança das rosas	57
1.7.6 Os doze guerreiros	60
1.7.7 A montanha e o rio	62
1.7.8 A polifonia das cores	62
1.8 Caso de disjunção e conjunção lendária em <i>Lueji, O Nascimento de Um Império</i>	63
1.9 Intertextualidade com o texto bíblico	64
2 O Mito	68
2.1 A história de Lueji	69
2.2 A história de Lu	73
2.3 O Mito – uma constante na obra	75
3 As temáticas de <i>Lueji, O Nascimento de Um Império</i>	77

3.1 A temática da relação fraterna na história de Lueji e de Lu	78
3.1.1 Relação de continuidade fraterna	79
3.1.2 Relação de conflitualidade fraterna	82
3.1.3 Em jeito de conclusão	83
3.2 O complexo de Édipo	84
3.2.1 Édipo e Jocasta	85
3.2.2 Carlos da Maia e Maria Eduarda Maia	86
3.2.3 Lueji e Tchinguri	86
Conclusão	87
Bibliografia	88
Webgrafia	89
Capítulo III – Lueji, O Nascimento de Um Império – a narrativa	91
Introdução	92
1. A narrativa	92
1.1 A estrutura da narrativa	93
1.1.1 A acção na narrativa de Lueji	98
1.1.2 A acção na narrativa de Lu	99
1.2 O espaço	100
1.2.1 O espaço na narrativa de Lueji	100
1.2.2 O espaço na narrativa de Lu	101
1.3 O tempo	102
1.3.1 O tempo na narrativa de Lueji	104
1.3.2 O tempo na narrativa de Lu	105
1.4 As personagens	106
1.4.1 As personagens protagonistas	107
1.5 O papel do narrador	109
1.6 O papel do narratário	110
1.7 Recursos narrativos e literários	112
1.7.1 Especificidade do discurso directo em <i>Lueji, O Nascimento De Um Império</i>	112
1.7.2 Um novo registo da língua na narrativa de Lu	114
2. Ditados e expressões populares	116
Conclusão	118
Bibliografia	118
Webgrafia	119
Conclusão	120
Bibliografia	124
Bibliografia Geral	124
Webgrafia	129
Anexos	130
Anexo 1 – Glossário	131
Anexo 2 – Pepetela	135
Anexo 3 – A Rosa de Porcelana	136

Ao meu companheiro de todos os dias, João.

À memória da Aninhas, a minha avó.

Aos meus pais.

Ao meu irmão.

À Ilda, à Inês, à Joana, à Marisa.

Aos amigos de sempre.

RESUMO

Partindo do mesmo gosto pela literatura africana e, em particular, pelo romance histórico, esta dissertação incide na análise da obra de Pepetela, *Lueji, O Nascimento de Um Império*, um romance histórico que ficciona a origem lendária de Angola nas duas narrativas de Lueji e de Lu, visando, simultaneamente, a crítica à ausência de raízes e a importância das mesmas na educação de um povo, de uma nação. Sem ser um tratado de História, este romance apresenta várias referências históricas, algumas das quais descritas de modo diferente e em contextos diversos.

Procura-se compreender um pouco da civilização angolana, em duas épocas desiguais, conhecer as histórias da narrativa, entender o poder do mito, entender cada simbologia associada a cada ritual, o valor da tradição, a importância dos rituais... Compreender tudo nos dois tempos, nas duas diegeses em que a narrativa acontece. Abordam-se temáticas, usos e costumes, linguarejares... bem como o uso do “griotismo” na tradição popular e a recriação da tradição, ou melhor, o recriar de uma identidade nacional, que é uma das grandes preocupações do autor.

Em relação ao romance, analisam-se as duas diegeses destacando-se as categorias da narrativa, a relação entre narrador e narratário, as personagens protagonistas... Quanto aos linguarejares, aos ditados populares e a algumas das expressões e termos mais usados nas duas épocas, surgem num terceiro capítulo dedicado à análise textual: a nível semântico, estilístico, morfológico e linguístico. Por fim, esta última abordagem contemplará uma reflexão sobre a importância do novo código linguista de angolanidade.

Sob o signo da Criação porque na base de toda a tecedura literária está presente o Mito da Criação do povo da Lunda e por ser um dos temas mais predominantes em toda a escrita pepeteliana. No texto surge, para o mesmo mito da criação, várias perspectivas.

RÉSUMÉ

En me basant sur mon goût par la littérature africaine et, en particulier, par le roman historique, cette dissertation traite de l'analyse de l'œuvre de Pepetela Lueji, *O Nascimento de Um Império*, un roman historique qui fictionne l'origine légendaire de Angola. Présenté dans les deux narratives celle de Lueji et celle de Lu, en visant, simultanément la critique à l'absence de racines et l'importance des mêmes dans l'éducation d'un peuple d'une nation. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une étude d'histoire, ce roman présente plusieurs références historiques, dont certaines décrites d'une façon différente et en divers contextes.

Comprendre tout dans les deux temps, dans les deux diégèses où l'histoire se passe. On veut comprendre un peu la civilisation angolaise, en deux époques différentes, connaître le contenu des narratives, percevoir le pouvoir du mythe, de la symbolique utilisée en chaque rituel, la valeur de la tradition, l'importance des rituels. On aborde aussi l'usage du «griotismo» dans la tradition populaire, la re-création de la tradition, la renaissance de l'identité nationale qui est un des buts de l'auteur.

Par rapport au roman nous analysons les des actions en soulignant les catégories de la narrative, le rapport narrateur- narrataire et les personnages protagonistes... Par rapport aux langages, aux dictons populaires et les expressions ou mots plus utilisés, dans les deux temps de la narrative, il y a un chapitre concerné à l'analyse textuelle: incluant le niveau sémantique, stylistique, et morphologique. Ce approche, concernera aussi une réflexion sur l'importance du code linguistique de «l'angolanité».

Sur le signe de la Création parce que le mythe de la création du peuple de Lunda est dans la base de toute texture littéraire et puisqu'il est un des thèmes le plus proéminent dans l'écriture de Pepetela. Comme on verra dans le texte le mythe de la création apparaîtra en plusieurs perspectives.

ABSTRACT

Based on the love for African literature, especially for historic novels, this thesis is a thorough analysis of the book by Pepetela, *Luegi, O Nascimento de Um Império*, an historic novel which presents the story of the legendary origin of Angola in the story of Luegi and Lu, also aiming at criticizing the absence of the importance of the people's roots in their own education, in the education of the nation. Without being a history treaty, this novel presents several historic references, some of which described in a different way and in diverse contexts.

An attempt is made to understand a bit of the Angolan civilization, in two different periods of time, to learn about the stories of the narrative, to understand the power of the myth and the symbols of each ritual, the value of tradition, the importance of rituals... to understand all this in two different periods of time, in the two diegesis of the novel. Themes, traditions and customs, specific language traits are enlightened... as well as the "griotismo" in the popular traditions and the re-creation of tradition, i.e., the re-creation of national identity, which is one of the biggest concerns of the author.

Concerning the novel, the two diegesis are analysed, focusing on the narrative categories, the relationship between the narrator and the audience or the implied readers, the main characters. The typical language structures used in the two periods of time are presented in the third chapter, which analyses the text in terms of semantics, style, morphology and linguistics. Finally, this last approach will also produce a reflexion on the importance of the new language code of Angola.

Under the sign of Creation, because the Myth of the Creation of the People of the Lunda is the basis for every literary creation and one of the predominant themes of the writing of Pepetela. In the text, several perspectives of the same myth are presented.

Nota Preliminar

As personagens do romance *Lueji, O Nascimento de Um Império*, de Pepetela, adquirem, ao longo da trama, uma intensidade única, uma postura tão real que, com o leitor é levado a viver, com a mesma intensidade, os mesmos momentos que as personagens experimentaram, parecendo estar perante os mesmos sons, os mesmos ruídos, os mesmos cheiros e as mesmas sensações. O autor possui este poder de construir intrigas com várias personagens, em contextos espacio-temporais variados, tendo, cada uma delas, um carácter muito bem vincado. São personagens com existências peculiares, que o narrador ora homodiegético ora heterodiegético, numa focalização interna, penetra dentro de cada alma, de cada ser, e conhece o seu consciente.

Neste romance, Pepetela serve-se de duas narrativas que estão desfasadas no tempo, estando uma situada no passado, e a outra no futuro, existindo entre ambas uma relação de complementaridade. Em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, as personagens têm acções similares: a história da bailarina Lu – narrativa secundária, história do futuro –, complementa e justifica a história da rainha Lueji – narrativa principal, história do passado. A bailarina Lu – no novo milénio – vivifica as atitudes e experiências da rainha Lueji, no tempo da Lunda. Pela arte da escrita, Pepetela entrança os dois planos narrativos num só, fazendo um uso exemplar do texto narrativo e dos diferentes papéis dos narradores presentes na obra.

O nosso interesse por este romance baseia-se num já profundo gosto pelas demais obras de Pepetela. Tendo começado em *Yaka*, esse gosto foi crescendo à medida que íamos lendo as suas obras. No entanto, foi com *Lueji, O Nascimento de Um Império* que despertámos uma maior atenção. O artifício literário, o jogo de narrativas, o recurso à tradição, ao mito e à história foram cruciais para a nossa decisão, tal como, a preferência pelo romance histórico.

No primeiro capítulo, faremos uma contextualização histórica e sociológica do romance, recorrendo a uma abordagem às duas narrativas. O segundo capítulo designado “Transposição Mítica – no país da diversidade lendária” incidirá, em grande parte, no tema do nosso trabalho, e procura descortinar o uso constante, na obra narrativa, dos termos “mito”, “tradição”, “costumes”. Procuraremos perceber por que motivo o autor refere tão frequentemente estes termos. A análise prática do texto caberá ao terceiro capítulo. Aí teremos em conta a estrutura, o espaço, o tempo, as personagens, o narrador e o narratário e alguns recursos literários mais evidentes.

É sob o signo da criação que procuraremos descortinar alguns dos objectivos do autor, o seu interesse na História e nas estórias e a base crítica subjacente a cada obra literária.

CAPÍTULO I

Contextualização histórica e sociológica em Lueji, O Nascimento de Um Império

*«Amigo! Amigo! Onde estamos? Que cidade tão generosa é esta?
Que raça de multidões sumptuosas, que festejam o convidado inesperado
nos seus palácios, em que os príncipes o acompanham, em que os reis penduram
sobre o seu peito símbolos de agradecimento e lhe abrem a hospitalidade
de uma cidade que parece ter descido dos céus?»*

Kahlil Gibran

Introdução

Lueji, O Nascimento de Um Império de Pepetela recria-nos uma história diferente da História Universal. Este romance permite criar uma nova História, pois, como refere o autor, “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, 1997a: 26).

A história e a cultura angolanas mostram-nos questões que são de todos os lugares e tempos, mas, igualmente, há um conjunto de aspectos específicos que implicam concepções étnicas, princípios tribais, vidas comunitárias que se afastam da normalidade de outros povos e nações. O império angolano tem na sua fundação muito de mítico e de místico, com tradições e costumes que só podem ser compreendidos no contexto específico do sul de África.

Ao longo da leitura de *Lueji, O Nascimento de Um Império* é possível observar um universo de mitos e ritos, com características únicas, embora sem o menosprezo por outras referências da história mundial e do pensamento que as diversas civilizações foram lentamente desenvolvendo.

Neste capítulo, numa primeira parte, exploraremos as florestas da antiga Lunda, através de testemunhos que nos dão a conhecer alguns dos primeiros contactos dos exploradores portugueses, com aqueles povos. Conheceremos, sobretudo, algumas das impressões que Castro Soromenho (identificado na Lunda, nos inícios do século XX, como o “branco do contrato”) extraiu, possibilitadas pela sua larga experiência *in loco*. Tudo isto sem fazer um trabalho de História. Estes testemunhos são relevantes para a compreensão da transmissão das lendas, através da tradição oral e daí, também, a relevância projectada no termo “griot”.

Numa segunda parte, examinaremos o contexto sociológico presente em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, quer no contexto da personagem Lueji, quer no da personagem Lu. De certo modo, apresentam-se as personagens principais, os ambientes que as rodeiam, os seus hábitos, preocupações e objectivos.

1. Um olhar sobre Angola.

O primeiro contacto dos portugueses com os africanos ocorreu quando o navegador Diogo Cão chegou ao delta do rio Zaire, em 1482. Ele estava, então, no reino do Congo. De imediato, procedeu-se à exploração deste território, a todos os níveis, inclusive, em material humano. Até que o material humano começou a escassear e os portugueses tiveram de ir em busca de outras paragens, mais a sul:

À medida que a procura de escravos ia subindo, os recursos humanos do Congo foram-se esgotando e os mercadores tiveram de deitar as vistas mais para sul, no que é hoje Angola, com importantes resultados para o conhecimento geográfico dessa região. Nas décadas de 1520 e 1530, a região de Andongo, onde governava o Ngola, convertera-se em área de expansão portuguesa (Oliveira Marques, 1984, vol. 2º: 47).

Os anos foram-se passando e, no século XIX, com a Conferência de Berlim de 1884-85, houve, em África, uma ocupação efectiva de portugueses nas suas colónias ultramarinas. Foi deste modo que “Portugal quis assegurar a ocupação da zona central de África entre Angola e Moçambique, na convicção de que ela era sua pertença por direito histórico” (Quartin Graça: 1390). O rei português já antes convidara os exploradores Serpa Pinto e, mais tarde, Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens a explorarem para Este, o território desconhecido situado entre Angola e Moçambique, de modo a melhor poder alargar assim as suas ocupações territoriais e a abundância de bens. Estes exploradores fizeram a ligação até Moçambique, evitando que o território da coroa portuguesa ficasse sujeito às investidas políticas e administrativas de outros países europeus e ávidos de domínio de colónias, sobretudo, das suas riquezas. Em Berlim, Portugal apresentou, então, um mapa, conhecido por Mapa Cor-de-Rosa, por possuir essa cor e corresponder à área localizada entre Angola a Moçambique e que equivalia à área que Portugal pretendia para si.

Mas outros interesses maiores surgiram de outras potências europeias, sobretudo da parte de Inglaterra que não queria perder a ligação feita do Cabo ao Cairo. Os portugueses não ficaram com a totalidade dos territórios pretendidos, mas puderam alargar em muito a sua área de exploração. Em particular, aumentaram o território angolano. Um factor de relevo a ter em conta, com a exploração geográfica e territorial,

terá sido o contributo que os exploradores potenciaram, a Portugal, para um conhecimento mais efectivo dos grupos tribais com que contactaram. Com efeito,

os exploradores oitocentistas vão desempenhar um papel fundamental no relançamento da colonização africana o que faz com que eles apareçam como os precursores mais próximos da literatura colonial, obrigados que estavam a *narrar* a sua saga e a *descrever* as paisagens e os seres que iam encontrando (Noa, 1999: 63).

Um testemunho com relativa proeminência, para este trabalho, é-nos facultado por Castro Soromenho, que viveu e contactou com povos que habitaram a Lunda. Ele recolheu testemunhos e lendas da tradição oral. Segundo palavras de Manuel Ferreira, “Caberá a Castro Soromenho (1910-1968), moçambicano de nascimento e angolano de vivência, lançar, de vez, o arranque da autêntica ficção angolana” (Ferreira, 1986:53). Mais se acrescenta que numa primeira fase “é relevado o sentido do mundo social e mítico, lendário e histórico, das sociedades tribalizadas, encaradas ainda de um certo ponto de vista estático” (*ibidem*). Fernando Augusto Mourão, num ensaio intitulado “A sociedade angolana através da literatura”, confia-nos uma característica singular de Soromenho:

O amor, a simpatia que estava na base da tentativa de compreender o negro, aos poucos, transpor-se-ão em uma visão épica. A princípio interessa-se mais pelos usos e costumes, pela origem daqueles povos, pela sua história, pelas suas técnicas, pela sua música. É o etnógrafo que se embrenha no sertão, curioso de conhecer aqueles homens tão diferentes dele e que os seus não entendem (Mourão, 1978: 50).

Soromenho conseguiu transpor para os seus textos uma visão carinhosa e simpática do negro. Diferentemente do branco do contrato, aquele vai ao mato cobrar o imposto ao negro, ouve soarem os seus tambores numa linguagem ritmada, que aprende a ouvir e a interpretar. Para Soromenho, abriu-se o seu coração e os tambores gritaram de alegria. Abriu-se de tal modo que “Em sua homenagem o soba manda vir o contador de histórias, repositório vivo da tradição cultural africana, que ganha sua vida andando e contando histórias da tradição do seu povo, de aldeia em aldeia” (*ibidem*: 50-51), e que lhe conta as mais variadas histórias do antigamente.

Filho de um alto funcionário da administração colonial, Castro Soromenho viveu no sertão angolano nas décadas de vinte e trinta do século XX. Percorreu aldeias, colhendo

informações e anotando as tradições orais e tudo o que via, das quais, destaca-se a lenda do Estado de Muatiânvua. Dos seus trabalhos, evidencia-se a lenda da *Terra da Amizade*, colhida da tradição oral, onde “relata a criação do Estado Lunda” (Mourão, 1978: 56), ou Estado de Muatiânvua, dos fins do século XVI. Muito resumidamente, Mourão serve-se das palavras de Soromenho e descreve:

A conquista do reino de N'Gola está relacionada com a intervenção do exército de jagas comandada por um nobre lunda, kynguri, que abandonou o seu país por ter sido afastado da sucessão da comunidade Bungo a favor de sua irmã Lueji. Os bungos viviam em pequenas comunidades (ou clãs aparentados) sob a regência do mais velho que usava o título de ká-Cala (regente) (*ibidem*: 56-57).

Até a este ponto, há a verificar algumas diferenças da *Lueji, O Nascimento de Um Império*, de Pepetela, pelo facto de se referir a uma comunidade Bungo e a um exército de jagas... E vai acrescentar ainda que Lueji é conhecida por Senhora das Terras. O texto continua:

Por sua morte e afastamento de Kynguri, as comunidades Bungo reuniram-se num só Estado cuja chefia foi confiada a Lueji que, por ser jovem e inexperiente, foi assistida no governo do Estado pelos velhos dirigentes das comunidades, situação que se manteve até seu casamento e nascimento do herdeiro do novo Estado, que se chamou Lunda, porque Lunda significava “amizade”. Foi o pacto de amizade entre as comunidades dos bungos que formando o Estado da Lunda conferiu à filha do último regente o título de Suana Murunda ou Suanamulunda, – Senhora das Terras. (*ibidem*).

Acerca da união com os lubas acrescenta que “O casamento de Lueji – Senhora das Terras –, do País da Lunda, com um príncipe luba do Segundo Império, o famoso guerreiro e caçador Ilunga, deu origem à formação do Estado do Muatiânvua – Matriz do Império Lunda” (*ibidem*). Ainda de particular interesse é o facto de não se terem fundido os elementos bungo e luba, como refere.

Em *Lueji, O Nascimento de Um Império* contactamos com a simbiose de várias culturas tribais. Culturas que se complementam umas nas outras. Francisco Salinas Portugal, acerca de *Lueji, O Nascimento de Um Império*, refere que

é uma história em que se esbatem as fronteiras temporais entre um passado histórico-lendário (o da rainha Lueji) e um futuro – datado no ano 2000 – da actriz do bailado Lu, personagem que se vai apropriando da personalidade da mítica rainha da Lunda. Como noutras obras pepetelianas, Lueji inscreve-se nas estratégias “grióticas” do romance

angolano e, neste caso, relaciona-se com as formas de narrar dos ma-lunda ou semi-sendu. Em dois planos narrativos revê-se a história remota de Angola e literaturiza-se uma (certa) história recente (Portugal, 2001: 39).

À maneira de Pepetela, há uma polifonia de sons, realizados na literatura através do “griotismo”, termo que Salvato Trigo define como uma “técnica que as literaturas africanas modernas usam e que consiste na construção do texto literário com base no molde da literatura oral, ou seja, da *oratura*” (Trigo, s.d.: 81). O termo “griot”, porém, refere-se, ainda, aos homens que transmitem o seu conhecimento pessoal da sua aldeia, ou de outras, e das gerações passadas, fazendo desse acto, de contador de histórias, o seu alimento. São pessoas que andam de aldeia em aldeia a contar histórias do tempo passado, dos tempos que já lá vão. O “griot” inscreve-se na tradição oral e faz parte do ensino interactivo, estando em contacto com o seu público e, sobretudo, com as crianças. Ele é uma autêntica biblioteca viva. E esse é o seu carácter mais peculiar. Trigo adianta ainda que “Assim como o *griot* é obrigado a gestualizar e a modular a sua voz conforme a personagem que encarna” (*ibidem*: 82), assim Pepetela também “se *outra*, à medida que as personagens e as situações lho exigem” (*ibidem*).

O objectivo do “griot” era ensinar às crianças os mitos, as lendas e os contos que unem a comunidade numa mesma crença. Assim, através de metáforas, os contos servem para sensibilizar os ouvintes para comportamentos que facilitarão a vida em sociedade. Em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, encontramos uma personagem – Chinyama –, que tem como maior júbilo ser contador de estórias. Irmão de Lueji, ele não ambiciona o poder, apenas pretende ser feliz contando estórias: “Só mesmo Chinyama parecia não ter ambições, preferia influenciar moralmente as pessoas inventando estórias” (Pepetela, 1997a: 328).

A respeito ainda da literatura colonial, devemos ter presente, como refere o professor Francisco Noa, da Universidade de Maputo, que

Pensar a literatura colonial, implica ter como pano de fundo um processo histórico (a colonização) e um sistema (o colonialismo). Inevitavelmente, a literatura colonial acaba por ser ou co-actuante ou consequência de um fenómeno que tem subjacentes motivos de ordem psicológica, social, cultural, ideológica, estética, ética, económica, religiosa e política (Noa, 1999: 60).

Mas o tempo passa, uma guerra e outra, e mais outras guerras se fazem, até que é chegado o dia da Independência. A paz em Angola chega em 1974. É o fim do império colonialista português. Mas outras guerras virão. E agora, num período pós-colonialista, é urgente narrar a História de um país, criando uma nova História. Os autores angolanos têm em mãos essa preocupação de “re-escrever e re-mitificar” (Hamilton, 1999: 18) o passado angolano. Aliás,

Re-escrever e re-mitificar o passado é, de certo modo, uma estratégia estético-ideológica que tem em vista protestar contra as distorções, mistificações e exotismos executados pelos inventores colonialistas da África. Além do mais, a re-mitificação é componente do neo-tradicionalismo que caracteriza aspectos importantes da condição pós-colonial (*ibidem*).

Não podemos ocultar o passado de uma nação. Não podemos esquecer as venturas e desventuras a que nos sujeitámos, ou fomos sujeitos. A História de um país faz-se de alegrias e tristezas, de verdades e lendas, de histórias e mitos... Os autores africanos devem preservar a memória do seu passado, seja ele mais glorioso, menos glorioso, mais ditoso, menos ditoso, pois é o seu passado histórico, é a sua História. E, com os pés no presente, os autores devem olhar pelo futuro da sua nação, dos seus filhos, dos seus povos.

2 O Contexto Sociológico em *Lueji, O Nascimento de Um Império*.

Pepetela assume, neste romance, a função de sociólogo ao questionar toda a realidade que o rodeia e tudo o que lhe parece ser questionável. É desse modo que o autor descreve duas lendas para uma mesma personagem, como acontece com Tchinguri, para os Lundas, ou Kinguri, para os Imbangala. No romance em estudo apresentam-se dois planos narrativos – a narrativa do passado e a narrativa do futuro –, que representam dois contextos sociológicos díspares, ainda que as personagens sejam semelhantes de uma narrativa para a outra.

2.1 O contexto sociológico da personagem Lueji

A Lueji pepeteliana é a lendária rainha da Lunda, a Mãe-Angola. Simples filha do rei, sem nunca ter pensado em ser rainha, sem sequer ter tido formação para tal, como aconteceu com os seus irmãos, esta menina-mulher foi escolhida para rainha, pelo seu

moribundo pai, Kondi, à hora da sua morte. Lueji ascendeu ao trono do reino da Lunda, contra vontade de todo um Conselho de muatas Tubungo, homens velhos, e do filho mais velho de Kondi, Tchinguri.

De imediato, esta menina-mulher e rainha encarna o ideal de qualquer povo tribal: defesa do seu território e busca do serviço de todos os povos a ele submetidos. Por exemplo, na guerra contra os Mataba, Lueji como “despojos de guerra queria cereais e raparigas” (Pepetela, 1997a:159), as designadas amilombe – jovens raparigas, virgens – que eram levadas para Mussumba, como prémio de guerra. O adivinho Kandala colaborou na afirmação e aceitação da rainha pelos seus súbditos: fez com que chovesse e aprendeu a lidar com o seu povo, sobretudo com os muatas Tubungo, elementos do Conselho, a quem soube escutar atentamente.

Embora, no início da sua governação, julgue não se viciar nunca no poder, o certo é que, segundo Kondi, o “poder é um vício, adquire-se usando-o” (*ibidem*: 41). Esta verdade inicialmente contestada por Lueji, no início da sua governação, acabou por se tornar uma prática sua. Na verdade, no começo foi desenvolvendo a sua personalidade e arquitetando a melhor maneira de viver em paz e em harmonia consigo mesma, com o seu povo e com os povos em seu redor, delineando belas estratégias na defesa contra os inimigos e nunca tendo desejado qualquer guerra. Soube governar com equilíbrio. Preferiu o uso da palavra, o diálogo amigável, às lutas intestinas do seu próprio povo. Preferiu ouvir todas as partes e tentar perceber o que cada uma pretendia. Todos queriam ter preponderância junto da nova rainha. Queriam o seu apoio, ou queriam eles ser o apoio dela, já que Lueji não tinha exército, estando plenamente dependente dos muatas Tubungo. Citamos Pepetela:

Pensou, sentada na cadeira esculpida, tinha de inventar estratagemas nesses períodos se houvesse alguma maka e a sua intervenção fosse necessária. Os homens não têm destes problemas, podem usar todos os dias o lukano. É, o poder está concebido para os homens. Terei de ser mais esperta que eles (*ibidem*: 37).

A rainha, seguindo o conselho do seu irmão Tchinguri, compreendeu a necessidade de construir o próprio exército, para ser independente dos muatas e do seu exército. Posteriormente, os muatas tornaram-se dependentes do exército dela, do seu poder e,

portanto, da sua ajuda. Os muatas aceitaram a superioridade e sabedoria luejinianas na governação da tribo.

A sua condição de mulher exigiu mais determinação para se impor. Porque era mulher teve de ser firme e de ser mais esperta do que eles, para poder demarcar-se dos mais velhos.

Lueji foi uma verdadeira rainha. Discórdias entre reis, muatas e povo há em todas as tribos e comunidades.

Mito ou realidade? O tempo a consagrou e o povo a considerou fundadora do seu império.

2.2 O contexto sociológico da personagem Lu

Ao invés da personagem Lueji, Lu é uma personagem do século XX, a sua acção situa-se no ano 1999, e simboliza o futuro, pois, “Faltavam poucos meses para a mudança do século” (Pepetela, 1997a: 26). É uma mulher bonita, jovem, bailarina, que atrai os corações dos homens – dir-se-ia mesmo, de todos os homens. Inclusive, o do próprio narrador homodiegético, pois o mesmo refere: “Na altura dei meia volta, a observar o seu passo gracioso de bailarina. As pessoas viravam a cabeça para apreciar o jogo subtil das ancas e o lançamento das pernas longas descendo para a Baixa de Luanda. Irresistível. Fui atrás” (*ibidem*).

Lu procura compreender o seu passado “sobre a Lunda, só porque a avó viera de lá para Benguela e encheu a infância dela de lendas e estórias de feitiços” (*ibidem*: 27). As histórias da avó fazem eco na sua cabeça, apelando-a continuamente para algo que ela desconhece, mas que ela está decidida a não deixar ao acaso. Lu fica pensando ininterruptamente nesse seu possível *passado*, nessa história tão fantástica, que poderá ser a sua história, e idealiza uma Lueji que poderá ser a sua centavó.

Lu encarnará a personagem de Lueji, com a qual vai vivendo e transporta-a para o futuro, na perspectiva de dar um sentido aos sons de marimbas, espécie de tambores, que continuamente soam, a toda a hora e a todo o instante. Citamos Pepetela:

ultimamente, talvez pela ânsia de devorar os livros do Centro de Documentação, talvez pela procura cega que efectuava, talvez porque as marimbas tocavam e ela não as entendia, perdia a noção do tempo e chegava depois do aquecimento. Talvez não lhe agradava o que dançavam. Também era isso (*ibidem*: 27).

A preocupação que domina Lu, a bailarina com a sua ascendência e origem, vai ser a solução para salvar a sua companhia de dança, visto que propõe à Companhia que dancem com música angolana, as danças tribais, da terra e cujo tema seja a história da lendária Lueji, um tema plenamente nacional. A conclusão a que todos chegam, todos os que assistiram ao bailado, no final do romance, é que só o que é nacional e tradicional é verdadeiro e puro, pode ser cantado e dançado. Pode ser enaltecido. Será um “espectáculo sobre a lenda antiga da formação do Império” (*ibidem*: 354) que, segundo o Conservador do Museu na Lunda, será “o primeiro dos grandes acontecimentos que iriam moldar a futura Angola” (*ibidem*).

O processo do bailado decorre secretamente, porém, através de uma crónica jornalística, do crítico Matias, a Directora do grupo de bailado “Kukina” fica a saber da existência de um projecto para um bailado, de teor nacional, desconhecendo, todavia, quem seja o seu autor. Nesse texto de cariz jornalístico, Matias congratula-se com o facto: “Felizmente o projecto existe” (*ibidem*: 289), já que é a

última oportunidade de salvar anos e anos de trabalho de alta qualidade. Seria uma perda para a cultura nacional que, desde já avisamos, não pararemos de denunciar, até ao apuramento total das responsabilidades por esse acto de lesa-cultura angolana. O grupo tem dois meses para se salvar ou desaparecer (*ibidem*).

A paixão de Lu pela dança faz com que o projecto entre em maturação.

A jovem bailarina sempre foi uma apaixonada pela dança. Quem é esta protagonista? Lu é uma rapariga moderna, estudante de biologia, curso que entretanto abandona, para, com a ajuda do músico Afonso Mabiala e do historiador Herculano e com o auxílio do

próprio narrador, assumindo o papel de escritor, sem nome, salvarem a companhia de bailado nacional.

Lu encontra-se em Luanda para os ensaios da companhia de dança a que pertence. O grupo de bailado anda desanimado quer com o coreógrafo quer com o *Cahama* – o tema de dança sistematicamente bailado. A Directora da companhia (figura abstracta, formal, convencional, despersonalizada, pois nunca aparece com o seu nome, apenas com a designação de Directora), depois de ter tido conhecimento pelo jornal da existência de um projecto, demonstra, a Lu, interesse em saber o conteúdo tornando-se mais uma das defensoras da exibição desta dança nacional e tradicional.

Lu apaixona-se por Uli, um futuro médico e bailarino da mesma companhia, no entanto, tardiamente reconhece que o ama, tal como ele que se considera mais um irmão de Lu do que um futuro amante. Ainda que a ame profundamente, foge dela. Trata-a como uma irmã, qual Tchinguri (como veremos), não sendo capaz de corresponder ao seu amor. Sob este desencontro amoroso, Lu anda perdida, deambulando pelas ruas da cidade, ansiando pela sua felicidade, e pelo amor correspondido de Uli. Teve os homens que quis. Muitos mais a quiseram, mas ela não correspondeu sempre às investidas de supostos amantes. Sobretudo, depois de ter descoberto que o seu grande amor era, na verdade, Uli.

Conclusão

A procura de uma explicação para um passado longínquo e, em certa medida, mítico, causa, na personagem Lu, precisamente a mitificação da lendária rainha Lueji, a sua “centavó”. Os espíritos de Lueji invadiram o corpo de Lu de tal modo que a bailarina ouve os songues e as marimbas tocando a todo o momento, só lhe apetecendo dançar e estudar mais acerca da História da antiga Lunda e do seu povo.

Para obter um merecido auxílio, Lu invoca variadíssimas vezes o espírito da rainha ancestral quando baila a dança da rosa de porcelana, ou quando usa o amuleto com a força dos espíritos do passado ao pescoço.

Assim como Lu encontra o material suficiente para se criar um bailado de cariz nacional, analogamente, Pepetela recolhe o histórico necessário para criar um romance histórico, no intuito de acrescentar uma projecção histórica, lendária, ou mítica, do passado angolano. Pepetela pretende criar história, uma nova história, pois “Numa terra de muitas verdades, esta é tão verdadeira como as outras” (Pepetela, 1997a: 76).

Pepetela desejou caracterizar duas mulheres angolanas, que marcaram pela positiva, pela força, pelo carisma a sua sociedade e o seu meio, numa época conturbada. Vivendo em épocas distintas, cada uma, à sua maneira, marcou a sua sociedade demonstrando serem destemidas, audaciosas e autónomas de qualquer interesse exterior, capazes de vencer numa sociedade dominada por homens.

Reportámo-nos à expressão “época conturbada” porque Lueji afirmou-se numa época em que quem decidia as leis eram os homens, quem governava, quem mandava, quem organizava uma guerra eram os homens. A mulher possuía apenas um papel secundário. Neste contexto, Lueji veio modernizar a sociedade e mostrar que uma mulher também tem poder, ou ainda mais, do que um homem, no que concerne à governação de um reino. De facto, ela conseguiu ser mais forte que o seu pai e conseguiu ser amada e respeitada pelo seu povo.

A época de Lu, ainda que actual, estava também conturbada devido ao esquecimento a que, cremos que involuntário, as pessoas votaram a cultura do seu país. Fruto do colonialismo, o esquecimento, ou o desconhecimento da cultura angolana, persistiu durante épocas e épocas na obscuridade de um passado que se julgava irreal. Lu, a bailarina, descobre a solução, não apenas para salvar o bailado nacional de um fim iminente, mas também para salvar a cultura do seu país, retirando da escuridão a cultura, a tradição e a história escondida de uma Angola que poucos conheciam.

O objectivo da obra pepeteliana é re(criar) a cultura de Angola, o país que o viu nascer.

Bibliografia

- Ferreira, M. (1986) *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Coleção Biblioteca Breve. 2^a.^{ed}. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, p. 53.
- Hamilton, R. (1999). A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. In. AAVV. (1999). Revista *Via Atlântica*, n.º 3. São Paulo, Edições da Universidade de São Paulo, p. 18.
- Mourão, F. (1978). A visão poética ou a Terra da Amizade. In, AAVV. (1978). *A Sociedade Angolana através da Literatura*. São Paulo, Editora Ática, pp. 50 ss.
- Noa, F. (1999). Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. In, AAVV. (1999). Revista *Via Atlântica*, n.º. 3. São Paulo, Edições da Universidade de São Paulo, pp. 60 ss.
- Oliveira Marques, A. (1984). *História de Portugal*. 10^a.^{ed}. Lisboa, Palas Editores, vol. 2º, p. 47.
- Pepetela (1997a). *Lueji, O Nascimento de Um Império*. 3^a.^{ed}. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Portugal, F. (2001). Pepetela. In, AAVV. (2201). Enciclopédia *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 4,Lisboa / São Paulo, Verbo, pp. 39.
- Quartin Graça, M. (s/d). Mapa Cor-de-rosa. In, AAVV. (s/d) *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Vol. 12. Lisboa, Verbo, pp. 1390.
- Trigo, S. (s/d). *Ensaio de Literatura Comparada, Afro-Luso-Brasileira*. Lisboa, Veja, pp. 81-82.

CAPÍTULO II

Transposição Mítica – no país da diversidade lendária.

*A glória sua foi; ninguém lha tome.
Seguindo cada um vários caminhos,
estátuas levantando no seu Templo.*

Luís Vaz de Camões

Introdução

Neste capítulo procuraremos estabelecer uma ligação entre mitos da antiga Lunda que chegaram aos nossos dias e os mitos facultados pelo autor, no acto da criação literária.

Entende-se que a tradição é tudo aquilo que está estipulado por lei, por costume, por hábito numa comunidade, numa sociedade, numa tribo. Com a mudança dos tempos, a tradição vai conhecendo novas cambiantes que tentaremos demonstrar, através de alguns aspectos caracterizadores de tradições e mitologias tribais: como tudo começou. Os primórdios do povo lunda com reminiscências de outras lendas, outras tradições, ou outros textos conhecidos do foro comum.

Recorrendo às marcas simbólicas destacadas por Pepetela, analisaremos a simbologia presente no romance, bem como a sua função.

Em intertextualidade com o texto bíblico, abordaremos o mito e a temática da relação de continuidade ou conflitualidade fraterna e ainda a temática do complexo de Édipo.

O título deste capítulo remete para a transposição mítica, no país da diversidade. Efectivamente, pretenderemos que este capítulo identifique o nosso objecto de análise – a criação –, recorrendo à mitologia, ou às mitologias, originárias dos diferentes povos que teriam habitado na Lunda de antigamente, mas que ainda persistem no imaginário do autor. As lendas e os mitos deveriam residir no imaginário de cada um de nós, leitores ou não de Pepetela, dando, assim, fundamento à nossa existência, porque é na origem que está a criação de tudo.

1 Mito ou realidade?

Uns dizem mito, outros dizem realidade. Uns dizem mulher, outros dizem tribo. Uns dizem rainha, outros dizem lenda. Afinal será mito ou realidade? A tradição o que diz? Será tradição ou tradições?

Parece-nos pertinente analisar uma possível perspectiva da situação apresentada na obra, dando relevância à palavra tradição e aos elementos simbólicos que enriquecem todo este texto, pois de outro modo, não compreenderíamos que o elemento tradição tenha sido tão preponderante, como o demonstra Pepetela, ao longo do romance.

O recurso à tradição não é abusivo. Pelo contrário, o autor serviu-se maravilhosamente deste artifício para melhor explicar os seus objectivos, ao pretender explicar o que era a vida tribal no nordeste angolano. E notemos que esta tradição tribal é confrontada com outras tradições tribais, com as suas próprias histórias, sobre a mesma tradição. Histórias essas que chegaram até ao século XXI, pelos mesmos caminhos que chegou a lenda de Lueji, pela tradição oral. Esta lenda foi sujeita a confirmação de veracidade, na própria obra *Lueji, O Nascimento de Um Império*, ou, pelo menos, Pepetela assim pretendeu dar a entender, através do confronto de várias ideias transmitidas pelas suas personagens. Quem poderá contar a verdade de Lueji ou da Lunda?

A tradição é usada com a função de melhor representar a vida tribal no nordeste angolano – Lunda da qual Lueji é rainha. A (re)criação desta lenda de Lueji é baseada na tradição oral e em histórias / estórias tribais. No intuito de dar veracidade e verosimilhança a lenda de Pepetela confronta as estórias e a história dentro da narração. Lueji e Lunda serão a mesma história? Ainda que rompa com costumes ancestrais, o certo é que esta rainha sempre defendeu a tradição, com receio de ser punida pelos espíritos dos seus antepassados – sobretudo o de Kondi, seu pai, que era um espírito bastante forte. Ela não agia sem primeiro considerar a tradição. No entanto, se a ultrapassava, reflectia muito bem antes de a quebrar e se o fazia era sempre pelo bem da Lunda. Já perto do final do romance, somos confrontados com um episódio em que Tchinguri, que sempre tinha criticado e se manifestado contra o uso da tradição, revela ter medo de quebrar qualquer tradição e acusa a irmã de ser a culpada de a Lunda ter escapado ao seu domínio. Estas atitudes são-nos reveladas por Ndonga que desvaloriza todas as histórias contadas acerca da Lunda e de Lueji, para elogiar o papel preponderante de Kinguri, como é conhecido Tchinguri, enquanto chefe da tribo dos Imbangala. Segundo Ndonga, Kinguri é grande seguidor e defensor da tradição que, citando Ndonga, “foi transmitida de pais para filhos assim como o lukano do chefe e

não me deixo enganar pela perfídia dos lundas, nem pelas suas doces palavras mentirosas” (Pepetela, 1997a: 417). Palavras essas, talvez, da tradição oral dos Lundas.

Cada região da Lunda tem as suas lendas e histórias, pelo que cada uma delas valoriza a sua. Pepetela, em certa medida, faz o mesmo, pois dá preponderância à lenda ‘luejiniana’¹, não sem fazer alusão a outras lendas tribais e territoriais, de modo a melhor contrapor, ou a questionar, ideias e ideologias actuais do passado Lunda. Podemos depreender, nessa sua atitude, e pelas opiniões possibilitadas pelas suas diversas personagens que pululam a obra em estudo, que o autor pretende demonstrar que a História de um povo, de todos os povos, constrói-se por um emaranhado de histórias, que possuem, entre elas, algo de comum. Pepetela, em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, reconhece a tarefa ambígua e árdua a que se propõe, referindo-se a outras lendas que aludiremos posteriormente.

Este romance histórico sobre a lenda da Lunda e sobre a rainha Lueji, reporta-se a um passado longínquo de há quatrocentos anos atrás e, simultaneamente, a um futuro próximo respeitante ao ano 2000 (não esqueçamos que a obra foi escrita em 1988, sendo a primeira edição de 1989). Nesta narrativa do futuro, a personagem protagonista é uma homóloga de Lueji, a bailarina Lu. Como refere a professora Rita Chaves:

A bailarina Lu (codinome de Lueji), uma espécie de alter ego do autor, na montagem do bailado, que constitui uma das acções do enredo, vale-se de uma rigorosa pesquisa, consultando antropólogos, historiadores e até mesmo os diários de Henrique de Carvalho, militar português, que em viagens pelo nordeste do país recolhera o que ele chama a lenda de Lueji. Mas vale-se, também, em rico contraponto do depoimento da avó, pertencente à linhagem da rainha mitológica. Com os olhos postos nos documentos que examina no Arquivo Histórico e no Museu do Dundo e os ouvidos atentos aos registos da memória que a mais-velha com ela compartilha, Lu se torna portadora de duas vertentes de um saber que quer dividir com a gente de seu tempo, os espectadores do balé que vai apresentar. Na concepção de seu trabalho artístico, a apropriação da modernidade não dispensa a evocação dos bens de raiz. Com isso se cruzariam dois tempos e dois espaços, apontando-se para a noção de totalidade que, em outros níveis, também foi roubada ao homem moderno. (Chaves, R.).

Pela investigação que Lu efectua, pela mão de Pepetela, ficamos a conhecer toda a lenda de Lueji e todo o emaranhado de estudos e pesquisas que o autor se propõe executar para a confecção de toda esta tecedura literária.

¹ A expressão é nossa.

Vejam como é tratada a temática da tradição em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, a partir de algumas das tradições e ritos, lendas e crenças, não só da região da Lunda, mas, inclusivamente, de outras regiões, servindo-nos de relatos da tradição oral, facultados pelo autor de *Lueji, O Nascimento de Um Império*.

Ndunduma Wé Lepi, escritor angolano e deputado do MPLA, num seu ensaio intitulado *Quarenta anos de história para sessenta de vida* e acerca da História de Angola defende que a tradição:

é uma memória de oraturas, que hoje se vulgariza até por relatos fabricados segundo conveniências e objectivos escusos, falsos ou deturpados, para se atingirem fins circunstanciais, aos quais se empresta uma auréola de verdade. [...] são raros os que escrevem sobre si, e ainda menos os que escrevem sobre os outros, com uma perspectiva honesta de presente e de futuro (Lepi, 2002: 82).

Um tema, portanto, muito abundante na maioria dos autores angolanos. Ndunduma Wé Lepi lamenta que não haja uma investigação acérrima da verdadeira História angolana e que os leitores se contentem com inverdades que fazem sonhar, frequentemente “sacadas” da *Internet*, esquecendo a História.

O Escritor fez, possivelmente, a sua opção mais difícil: priorizou a narrativa, na base de histórias da História, criou o mito dentro dos mitos e da verdade, deu por vezes uma visão pessoal (nesse sentido, nem sempre necessariamente redutora), de aspectos que sendo génese e glóbulos de tantas outras veias, terão certamente leituras divergentes. (*ibidem*; 87).

1.1 A predominância da palavra tradição.

A tradição é, sem dúvida, um tema fulcral em *Lueji, O Nascimento de Um Império*. É pela tradição que tudo começa. Pepetela será um “fazedor” de *estórias* (termo pepeteliano) e de tradições, será um criador que recordará que existe uma lenda, um mito, um mito por si recriado.

Terá efectivamente existido a rainha Lueji?! É uma incógnita. No imaginário das pessoas persiste uma lenda que, na realidade, ninguém pode provar ter existido. Isto é o bastante para Pepetela poder argumentar que é mais fácil criar sem estar completamente

sujeito às regras da História, uma vez que “Mesmo que seja para enganar a História, é preciso conhecê-la antes” (Cristóvão, A.). Donde se depreende que a arte da escrita é uma criação, que sai do imaginário do seu criador / escritor e, por isso, livre de qualquer compromisso com a História.

Uma das primeiras situações de confronto de tradições, na obra, verifica-se quando Marina, estudante de biologia e calouira como Lu, conta parte da sua origem, na altura em que estas duas colegas de curso se conhecem. A amizade entre ambas cresce e resolvem viver juntas, porque “Marina vinha do Malanje, mas era natural de mais a Leste, da terra dos Imbangala, como gostava dizer. O meu pai é descendente de Kinguri, o chefe-fundador dos Imbangalas” (Pepetela, 1997a: 45).

De particular importância é o contributo da personagem tipo Herculano – o historiador – cujo testemunho, na obra *Lueji, O Nascimento de Um Império* é pertinente, tal como se infere das palavras de Lu a Marina: “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, 1997a: 45). Mas apesar dos lundas se considerarem descendentes de Lueji, na actualidade a cultura dominante é a dos Tchokue, assim como a população, pelo que a gente lunda é uma minoria, reduzida a grupos cercados e isolados.

Em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, é a tradição que valida a existência de Tchinguri, através de duas versões discrepantes. Obviamente que a proeminência recai na versão apresentada na lenda de Lueji, em que Tchinguri é temido e odiado por todos os Lundas, possui uma personalidade violenta, ambiciosa de poder e de expandir o seu território, considerando o seu pai “um pai velho e caquético” (*ibidem*: 14), porque este nunca se preocupou com a expansão territorial da Lunda. O príncipe guerreiro Tchinguri visionava alcançar um poder executivo, mais centralizado nas mãos do rei, todavia, tendo Lueji sucedido a Kondi, aquele teve de ir para outras paragens em busca do seu tão almejado poder.

Lueji – filha da terra – aprendeu a lição tchinguriana e conseguiu, porém, sem guerras, centrar em si o poder do reino Lunda. Governou habilmente, contudo os seus jovens

chefes, sentindo-se “Frustrados no seu desejo de aventura” (*ibidem*: 434) emigraram, em busca de novas terras, tornando-se um perigo para a Lunda. Tchinguri defendia uma política de centralização do poder, ele “tinha visto tudo faz muito tempo, por isso queria tomar o poder e conquistar esses territórios para o Estado lunda, reforçando-o (*ibidem*).

Vejamos então como perdeu Tchinguri o direito ao trono Lunda: tendo havido uma desavença entre Tchinguri, o filho mais velho de Kondi, e Ndumba ua Tembo, um jovem guerreiro, o príncipe furioso, “bateu na primeira mulher que encontrou. O marido da mulher viu a cena e, cego pela raiva, não reconheceu o filho do chefe. Lhe deu logo uma bassula” (*ibidem*: 10). Evidentemente que teve resposta de Tchinguri. Ele tentou matar o homem, mas foi impedido e então “arrastou a mulher para a sua chipanga e violou-a” (*ibidem*). Esta situação foi apresentada a Kondi, que decidiu que o filho teria de se desculpar e mostrar arrependimento. Porém, altivo como era, o filho mais velho não se rebaixaria a tal afronta, pelo que mandou um empregado tratar de arranjar os piores cabritos, para pagar a desonra à família difamada. Perante esta situação, Kondi consultou Kandala, o seu tahi, para pedir opinião acerca da sucessão. Musole, a quarta mulher do rei, espalhou o mujimbo. Contou também, a Lueji, que Kondi foi pedir opinião a Kandala porque “não sabia como evitar a subida ao trono de Tchinguri” (*ibidem*: 13). Este acontecimento assustou a princesa e, depois, Tchinguri. Kondi decidiu não deserdar Tchinguri, mas este não o imaginava e, quando o pai voltou, foi, juntamente com Chinyama, a sua casa para saber a verdade. Todavia, o pai nada disse e, com segundas intenções, Tchinguri tem uma reacção que obriga o velho pai a discutir com eles. Começa o filho mais velho:

– É marufo, pai?
– É água.
– Que pai é este que nem nos dá de beber? – disse Tchinguri. – Até marufo nos negas?
– Já disse é água. E agora vou dormir.
– Velho mentiroso – disse Tchinguri. – Bebes às escondidas dos teus filhos. Fazes tudo às escondidas dos teus filhos. Não tens coragem de fazer de frente?
– Rua da minha casa, seus bêbados. Rua!
O grito fez Tchinguri perder a cabeça, ainda a tinha antes? Avançou para Kondi, lhe deu duas chapadas na cara.
– Isso, Tchinguri, dá mais nesse velho maluco – apoiou Chinyama.
Kondi caiu do banco e a cabeça rachou ao chocar contra uma trave. Os gritos de Musole e dos serviçais despertaram a vizinhança. Lueji saltou da esteira e foi, nua, ver o que se passava. Já Tchinguri e Chinyama saíam da onganda aos berros, é para aprenderes a não mentir aos teus filhos, velho caquético. O soba jazia prostrado no chão, o sangue escorrendo da cabeça (*ibidem*: 17).

Kondi não tem outra hipótese senão deserdar os filhos varões e escolher Lueji, a sua filha mais nova, para lhe suceder, pois o lukano não podia passar para fora da família, por ser essa a tradição dos Tubungo, e agindo assim, mantinha o lukano na sua linhagem. Kondi está perto da morte e, perante a atitude dos filhos tão violenta para com o velho pai, mandou reunir o Conselho dos muatas Tubungo, a fim de se escolher o sucessor de Kondi, que ele espera que seja Lueji. Uns havia que defendiam Tchinguri, outros Chinyama, por serem amigos deles, ou por outras razões. No entanto, também se defende que “quem mata o pai mata todo o povo” (*ibidem*: 23) e, por isso, para a sucessão ao trono Lunda, os dois filhos varões não serviam. Poderia ser também “Ndumba ua Tembo, sem dúvida um jovem com qualidades de chefia, mas sem a principal, a de ser descendente directo de Tchyanza Ngombe” (*ibidem*). Kondi já desesperava quando novamente propôs a sua filha de dezoito anos e, também ela, descendente, directa da “grande serpente que nos criou e a tudo que existe” (*ibidem*), pois ela iria respeitar os espíritos, sobretudo o de Kondi.

A reacção a esta escolha foi tipicamente falocrática e própria de uma tribo governada por homens. Citando o muata Kakolo, “Lueji é uma mulher, nunca uma mulher tinha reinado no trono da Lunda, as mulheres eram importantes mas não até esse ponto” (*ibidem*: 22).

Kandala tinha também o direito de participar nas reuniões do Conselho, mas nunca o fazia, a não ser daquela vez, visto que a sua opinião seria determinante na decisão do Conselho e os muatas respeitá-la-iam. Kandala levantou-se, então, e decretou:

O grande Kandala só falava uma vez e era a última, Lueji será nossa soberana e escolherá o marido que a ajudará a governar, até o neto de Kondi ter razão suficiente para tomar o lukano, assim está escrito no meu ngombo, único ngombo da Lunda que pode adivinhar o futuro... (*ibidem*).

De certo modo, Kondi sentiu uma grande mágoa por deserdar Tchinguri, na medida em que o considerava “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” (*ibidem*: 25). Contudo, era preciso castigar Tchinguri. E foi assim que este perdeu o tão desejado lukano do trono da Lunda.

No entanto, numa segunda lenda acerca de Tchinguri descrita por Ndonga, já mencionada, a versão é outra:

Kondi morreu quando Kinguri era muito pequeno e este não podia governar, apesar de ser o herdeiro. Os Tubungo escolheram Lueji, mais velha, para regente do irmão enquanto ele fosse menor.

Um dia passeavam os dois na margem do rio Lukongolo [...]. No bosque havia homens a subir às palmeiras para apanhar marufo. Curioso como toda a criança, Kinguri deixou a irmã e foi apreciar o trabalho.

Nesse momento chegou junto de Lueji um caçador estrangeiro, que disse se chamar Ilunga. E lhe ofereceu a presa dum elefante que tinha matado. Lueji aceitou a oferta e retribuiu em comida.

Kinguri, a observar os colhedores de marufo, sentiu de repente o coração apertar. Logo reconheceu nisso um sinal. Voltou para trás sorrateiramente e encontrou Lueji comendo com Ilunga. Sacrilégio! A posição de Lueji proibia-a de receber no seu acampamento outro homem que nem Kinguri (*ibidem*: 418).

São duas lendas díspares de uma mesma personagem chamada Tchinguri. Em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, uma das últimas vezes em que se fala de Tchinguri, dá-se conta que ele se encontra bem longe de Lueji e dos Tubungo, pois “mandava notícias e sabiam que se estabelecera entre os Imbangala, perto do Cuango, depois de muitas peripécias” (*ibidem*: 433). Isto aconteceu depois do irmão mais velho ter sido convidado por Lueji a ir “para as terras que ele dominava, no Luengue, a Oeste de Mussumba, das quais recebia tributos em comida e o mel para as bebidas” (*ibidem*: 84), na medida em que era um perigo para Mussumba e para a Lunda.

Uma lenda que contraria outra lenda é a constante do discurso de Tchinguri, no qual se apresenta como o “herdeiro legítimo da Lunda pelo poder do sangue” (*ibidem*: 73). Nesta lenda, o filho mais velho de Kondi revela que queria fazer do pai um grande chefe, ao formar um grande exército que fizesse frente a todos os Tubungo insubmissos que recusassem pagar os tributos estipulados para sustentar o exército real. Esta era a grande preocupação de Tchinguri, baseada na formação e expansão de um império. Os do seu tempo não compreenderam esta atitude e caluniaram Tchinguri, nunca acreditando nele, conforme as suas palavras:

inventaram sacrificios humanos em cujo sangue me banhava nas noites de Lua cheia, inventaram até que para me levantar ou sentar tinha de espetar dois punhais nas costas de dois escravos, trespassados assim pelo meu peso. Tudo fizeram para o povo temer o reinado de Tchinguri... (*ibidem*: 73).

As acusações continuaram e descreveram-no, como ele próprio afirma, de “Despótico, assassino cruel, desrespeitador das tradições, sacrílego, herege, de tudo me acusaram. E hoje até de parricídio” (*ibidem*).

A predominância da palavra ‘tradição’ advém do facto de ela ter sido, desde sempre, subvertida, quer no romance, quer na vida real. Até aos dias de hoje houve sempre quem subvertesse as lendas. O que é uma prática comum em todos os povos e gerações. Exemplificando, Lueji, muito antes de se imaginar a sucessora de Kondi, quebrou pela primeira vez a tradição ao ser deflorada pelo irmão, Tchinguri, mesmo antes de ela atingir a puberdade. Contactamos agora com o primeiro momento, e outros que se seguiram, em que a rainha quebrou a tradição da antiga Lunda.

O narrador conta-nos pormenorizadamente como aconteceu a primeira relação sexual de Lueji, que consiste numa ruptura com os valores tradicionais. “Assim, quebrando a tradição que manda uma rapariga ser deflorada pelo tio depois da festa da iniciação, Lueji foi deflorada pelo irmão, antes da festa da iniciação. Sem pesares nem remorsos. Começava então a quebrar tradições” (*ibidem*: 147). Mais tarde, o seu pai, ao propô-la como sua sucessora rompeu de novo a tradição, já que decidiu que dos dois filhos varões “Nenhum será chefe dos Tubungo” (*ibidem*: 19). Kondi decidiu-se por Lueji: “Só há uma solução. Entrego-te o lukano” (*ibidem*: 20). E foi assim que Lueji se tornou a primeira rainha-mulher da Lunda. Esta decisão de Kondi deu origem a uma enorme revolução naquela tribo governada, até então, apenas por homens.

Astutamente Chinyama refere que, “a tradição se torce quando é preciso” (*ibidem*: 15). E apesar de haver, ao longo da obra e na história de Lueji, uma preocupação em defender a tradição, o certo é que Lueji desrepeita muitas tradições. Ela foi a primeira mulher-rainha. Ela mudou as mahambas dos antepassados para a sua onganda real, a fim de, mais facilmente, poder adorá-las. Consequentemente, quem as quisesse adorar teria de ir à onganda real, prestando, deste modo, culto e respeito, também, à rainha. Os Tubungo, quando as quisessem venerar, teriam de pedir autorização à sua rainha Lueji. Assim, ela pôde tornar-se mais poderosa e a verdadeira senhora das terras.

Ilustramos esta concentração de poder com o diálogo entre Lueji e Kandala sobre a localização das mahambas:

– Escolheste o sítio, rainha? – perguntou kandala.

– Dentro da minha onganda. Eu mesma tratarei das mahambas.

Kandala não respondeu logo, atónito. Depois sacudiu a cabeça de velho. As mahambas ficavam sempre em sítios públicos, espalhadas pela Mussumba. Assim era de tradição. Mas o soberano podia decidir de sua colocação onde achasse melhor, a tradição podia ser torcida. Havendo uma razão (*ibidem*: 242-243).

Discordante, Kandala avisa a rainha de que o seu povo quer falar com as mahambas e pedir-lhes protecção sempre que lhes aprouver. Lueji, consciente de que queria ter mais poder, deu a entender que sempre que o quisessem fazer teriam de lhe pedir autorização, pois “A rainha da Lunda precisa de muita força para defender o lukano, como quer kondi” (*ibidem*). Lueji recorre imensas vezes à lembrança do seu pai Kondi, sempre que pretende referir-se à palavra tradição. Evita não quebrá-la, mas sabe que tem de fazê-lo para poder vencer num mundo governado por homens.

Na verdade, a governação de Lueji teve bastantes quebras de tradição. Talvez por isso mesmo, quando Lueji quis ser mãe, tenha tentado todos os meios possíveis para o conseguir, sempre em vão, chegando a pensar que era ou mau olhado – “Seria o mau olhado de Kandumba?” (*ibidem*: 434) –, ou castigo divino, por ter tantas vezes quebrado as tradições. O seu ventre é descrito como: “terra onde os elefantes dormem. Nada ali crescia” (*ibidem*: 431). Castigo divino, ou não, Lueji apenas foi mãe adoptiva. O filho era de Ilunga com Kamonga Luaza, a amilombe preferida de Lueji, “a mais bonita das raparigas da minha linhagem” (*ibidem*: 447), admitiu Lueji. A rainha criou o filho como seu, educou-o para futuro rei. Contudo, Lueji não conseguiu transmitir ao seu filho Yanvu os seus ideais e os seus valores morais, essenciais a um rei que luta por uma Lunda melhor.

Apesar de haver, neste romance, grandes referências a mitos africanos – não pertencentes exclusivamente à mundividência angolana –, o mito e a tradição dominantes são os de Lueji.

1.2 As origens da tribo.

As origens da tribo Lunda são-nos reveladas através das falas dos diversos personagens. Reportamo-nos essencialmente à origem lendária e servimo-nos de excertos que, a pouco e pouco, vão-nos desvendando a lenda, como é o caso de Kondi, que, momentos antes de sucumbir, chama Lueji e revela-lhe a decisão tomada relativamente à sucessão da dinastia Kondi:

– 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 Tchyanza Ngombe, a mãe Nhaweji, a grande serpente que criou o Mundo, assim como o fogo e a água. Nenhuma outra linhagem descende directamente dela (*ibidem*: 20).

Kondi socorre-se da sua origem ancestral e, portanto, divina – apesar de não haver a expressão ‘deus’ ou ‘deuses’ ao longo do romance, quando as personagens se referem aos seus antepassados –, para alertar a filha, de que a sua escolha para lhe suceder no trono da Lunda é a melhor. Depois de reunido e avisado o Conselho dos muatas Tubungo da decisão tomada, reunião só de homens, e antes que se perdesse mais tempo, chamaram “a filha de Kondi, a descendente directa de mamã Nhaweji, de Namutu e Samutu, os primeiros homens, de Muako e kawewi, e de todos os outros grandes chefes lundas até mim, seu pai, para lhe passar o lukano e salvar a Lunda” (*ibidem*: 24).

Quanto à árvore genealógica desta família, concluímos que tudo começou com a grande serpente, Tchyanza Ngombe, que criou tudo quanto existe, “criou o Mundo, assim como o fogo e a água” (*ibidem*: 20). A origem de toda a matéria está na “criadora da Terra e do Céu, dos vermes e das plantas, do ar e dos homens, até Namutu e Samutu” (*ibidem*: 71), em suma, a grande mãe serpente.

Analogamente, há um texto bíblico² relativo à Criação que começa também pelos céus e pela terra, pelo dia e pela noite, depois o mar, as plantas, os animais selvagens e os domésticos, até que Deus criou o homem. O percurso é praticamente o mesmo. Poderemos falar em intersecção bíblica criacional? Podemos com certeza. Mas não esquecemos que em todos os povos há uma lenda de Criação do Mundo ou do Universo, e do Homem. Exemplificando, Namutu e Samutu são “os esposos gémeos pais do

² Cf. *Bíblia Sagrada*. Gn 1, 1-31.

primeiro casal, de Muako e Kaweji” (*ibidem*:386), quais Adão e Eva, personalizados neste mito. Namutu é a mãe do homem e Samutu é o pai do homem. Neste contexto, entendemos o homem como um ser universal, homem e mulher. Namutu e Samutu são os pais de Muako e de Kaweji, também eles irmãos. Que, por sua vez, são os pais dos Tubungo. Em tudo semelhante ao Mito da Criação Bíblica. E “De criança, Tchinguri dizia com minha irmã vou casar. Queria seguir as tradições antigas dos antepassados deles que casavam entre irmãos” (*ibidem*: 380). O pai de Kondi é Yala Muako, não se fazendo referência à mãe. Desde os primeiros homens houve vários reis, todos da mesma linhagem de Tchyanza Ngombe. E Lueji é a seguidora da tradição lunda.

Exemplificamos, agora, o que nos parece ser a árvore genealógica que o autor nos pretende indicar a partir de expressões do texto e partindo do princípio de que a origem desta família começou com a serpente Tchyanza Ngombe, também conhecida por ser a mãe Nhaweji³.

Tchyanza Ngombe (a grande serpente) – a mãe Nhaweji

Namutu (mãe do homem) e Samutu (pai do homem)

Muako (primeiro homem) e Kaweji (primeira mulher)

[...] linhagem de Kondi [...]

Yala Muako (pai de Kondi)

Kondi e Nayole

Lueji e Ilunga

Yanvu

É a árvore genealógica que descortinamos quando lemos o texto pepeteliano. Colocámos Yanvu no final, apesar de não ser descendente de Tchyanza Ngombe. Como constatamos, com o fim da regência de Lueji, cumpre-se também o fim da dinastia Kondi. Chamamos-lhe dinastia Kondi, por Lueji ser denominada por duas vezes Lueji-a-Kondi. A primeira vez, pelo seu próprio pai: “és a senhora das terras, Lueji-a-Kondi” (*ibidem*: 24) e uma segunda vez, já perto do final da obra, aquando do ritual de entronização de Yanvu. O muata Sambunje, agora o mais velho de todos os Tubungo dirige-se a Yanvu narrando e descrevendo-lhe os principais feitos de todos os anteriores

³ O esquema da árvore genealógica começa de cima para baixo.

soberanos. Termina dizendo: “Assim nos ensinou a tua mãe, Lueji a Kondi⁴, a senhora das terras” (*ibidem*: 476). Também por não ser descendente directo de Tchyanza Ngombe é que Yanvu não soube governar.

1.3 Uma apresentação da tribo de Lueji

Mussumba é a capital da Lunda. Por tradição, o novo chefe escolhe um novo sítio para uma nova Mussumba, tal como fez Kondi. Lueji, porém, deixou-se ficar no mesmo local. Na Mussumba (antiga sede do poder Lunda, actualmente do lado do Zaire) vivia a tribo Lunda que caracterizaremos a seguir.

Kondi é o chefe dos Tubungo e vive na sua “onganda real, grande paliçada dentro da qual se situavam as cubatas onde dormia o pai e cada uma das suas quatro mulheres” (*ibidem*: 12). Vindo já de gerações anteriores o costume de ter quatro mulheres é seguido por Kondi e pelos muatas. Assim, Yala Muako, pai de Kondi tivera quatro mulheres. Cada uma das mulheres do rei tem a sua própria casa, ou chipanga, e cada uma tem o seu dia para cozinhar e dormir na casa real, ou melhor, deitar-se com o rei Kondi.

A tribo Tubungo, como a maior parte das tribos da época, possuía os seus rituais peculiares. Reportamo-nos, particularmente, aos rituais de iniciação. A chegada dos rapazes à puberdade é marcada pela cerimónia da mukanda. Os companheiros de mukanda eram todos os rapazes que, alcançada uma idade certa, ficavam “Fechados três meses numa cubata, isolada, longe de Mussumba” (*ibidem*: 173). Chinyama diz acerca da mukanda que:

é segredo entre todos os que por ela passam, quem revelar o segredo sofre mais que um leproso, desses que ficam com manchas de hiena na cara. Só posso falar do que é público, no fim, quando nos cortaram a kinhunga. Momento terrível, cuja lembrança antecipada me fazia tremer durante os três meses de preparação (*ibidem*).

O segredo implica a existência de um obscurantismo neste ritual pouco desvendado. Tchinguri e os colegas de mukanda riam do medo de Chinyama e

⁴ A expressão surge primeiramente hifenizada. A segunda vez já não tem hífenes.

de propósito mostravam como nos iam fazer, exageravam as caretas e eu ficava borrado de susto. É isso que nos vai fazer homens, diziam com orgulho, ansiosos pela chegada desse dia. Me doeu antes, durante (oh, gritei que nem um cabrito quando lhe cortam as goelas, o meu pai ficou todo envergonhado) e mesmo depois até cicatrizar. Andávamos com um pano à volta, eles todos vaidosos porque agora eram homens e eu todo trémulo ainda a pensar que ao tirar o pano ia doer para morrer. Afinal não doeu... (*ibidem*: 173-174).

Verificamos que o ritual da mukanda corresponde ao ritual da circuncisão. Mesmo porque a circuncisão é referida no texto. Aquando da entronização de Lueji, colocaram-lhe ornamentos no corpo: “No pé esquerdo tinha a lucanga, pulseira que só os herdeiros podiam usar. Chinyama também tinha a lucanga, imposta depois da circuncisão” (*ibidem*: 14), ou quando Tchinguri derrotou Ndumba ua Tembo, foi enviado um emissário a Mussumba a fim de narrar o sucedido, que “nos olhos tinha apenas as imagens sangrentas da carnificina em que participara e de que miraculosamente escapara, obra certamente do poderoso amuleto à volta do pescoço oferecido pelo pai depois da circuncisão” (*ibidem*: 339). Há mais uma referência à cerimónia da mukanda, que indica que os rapazes sofrem-na ainda em crianças: “Restava o irmão caçula de Salukunga, Cambongo, mas esse tinha acabado de fazer a mukanda, ainda era criança” (*ibidem*: 90).

Lueji também teve a festa da sua iniciação como mulher, assim como todas as raparigas da sua tribo. Julgamos que o ritual feminino de iniciação era designado também de mukanda e dizia respeito à excisão, ou à circuncisão para as raparigas, não havendo, no entanto, qualquer referência pormenorizada a este ritual. Esta festa da puberdade é vivida com menos intensidade do que a festa da puberdade dos rapazes. Também a sobrinha de Salukunga e prima de Lueji, Kamonga Luaza, tinha acabado “de fazer a festa da puberdade quando foi oferecida por Salukunga como amilombe” (*ibidem*: 254) a Lueji. Mais tarde, Kamonga Luaza será a solução para o problema de infertilidade da rainha. Ela era prima de Lueji e, portanto, da mesma linhagem. Ela salvou a Lunda, quando deu um filho a Ilunga e a Lueji. Mas quem o criou foi Lueji. Tudo isto no maior segredo dos Tubungo. Apesar de haver quem desconfiasse.

Numa ocasião de perigo bélico, houve a necessidade de mudar a capital Mussumba para outra região mais segura, para as terras do Kalanhi. Lueji, influenciada por muatas Tubungo e por Kandala, o seu adivinho, convidou Tchinguri e Chinyama a

abandonarem a capital, pois constituíam ameaça ao reino da Lunda. Os dois irmãos de Lueji dirigiram-se então para as suas terras, no Luengue e no Kalanhi, respectivamente.

Na verdade, a grande ameaça vinha do irmão mais velho, Tchinguri, que era muito conflituoso e não gostava nada dos muatas, nem da política de governo da Lunda. Pois o rei era rei, contudo quem tinha todo o poder em terras e exército eram os muatas Tubungo. Muito diferente de outros povos de que ouvira falar. Como Tchinguri contestava o estado da situação política na Lunda, ele constituía um perigo para os muatas, a quem tiraria o poder. Segundo Tchinguri, mudaria todo o sistema político, a fim do rei ser o verdadeiro beneficiário. Tchinguri era, portanto, um elemento a eliminar. Os irmãos de Lueji partiram e ela, desafiada pelo chefe da guarda real, Kumbana, por sua vez sugestionado por Salukunga, é levada a transferir a Mussumba para as terras do kalanhi. Prestes a eclodir uma guerra com Tchinguri, Lueji teve de decidir da mudança rapidamente. Insatisfeita com a decisão que viria a tomar, e ansiosa de não ter de o fazer, a rainha ainda se socorre de Kandala, o adivinho e melhor conselheiro da rainha:

- E como se faz, Kandala? Deixamos as mahambas nas mãos de Tchinguri?
- Não, leva-as contigo. O Kalanhi também é terra dos antepassados, mais sagrada até que a actual Mussumba. A primeira foi lá, no Kalanhi começou a Lunda. Nada mais havia a discutir, os espíritos tinham falado... (*ibidem*: 207).

Lueji não mudou a sua capital quando se tornou rainha, mas agora deveria fazê-lo. A mudança não se deu de imediato, e logo que se começaram a sentir os primeiros sintomas de uma crise política, de uma guerra iminente. O local escolhido para a futura capital é alvo de um belo episódio descritivo.

Nesse episódio de visita ao novo local escolhido por Salukunga e Kumbana, para a nova capital, o narrador serve-se de diferentes planos descritivos, onde se retrata pormenorizadamente cada canto do terreno visitado. Começando por situar geograficamente o local da futura Mussumba, que ficava no “ponto mais norte, onde o Cajidixi mergulhava no Kalanhi” (*ibidem*: 216), entre dois rios, deram a volta ao local e concluíram que os lados norte, ocidental e oriental são os mais inacessíveis a quaisquer ataques de possíveis inimigos da Lunda, como poderia suceder com o irmão raivoso de

Lueji. “Restava o sul, sem rios” (*ibidem*: 217) e, portanto, mais facilmente atacável. Terminada a visita ao “terreno onde se ia edificar a nova Mussumba que, pela tradição, devia ter a forma de um cágado com as patas para fora, Lueji se aprestou a seguir o ritual para indicar os principais pontos” (*ibidem*) e escolher “os lugares onde os muatas iam erguer as suas chipangas” (*ibidem*)... Lueji escolhe quem quer ter como vizinho, quem quer distinguir com um bom local, ou mau, para a construção de uma nova chipanga. A sua acção é centrípeta. E, como já é habitual, para qualquer actividade, festa, ou iniciação são necessários rituais que purificam cada um desses locais, com o apoio e a concordância dos espíritos das mahambas.

O cágado é um símbolo da sabedoria e do ensinamento. É bastante referido na obra pepeteliana e é um elemento preponderante na História do povo africano.

Num ensaio acerca da Angola actual – *Angola a Fogo Intenso* – José Gonçalves refere que:

na classe política há três grandes atitudes: os que se querem manter no poder, os que se julgam com direito automático a ele em nome da guerra que fizeram e os que, com argumentos justos nuns casos, oportunistas noutros, procuram entrar no “processo” (Gonçalves, 1991: 18-19).

Podíamos perfeitamente transpor estas expressões e atitudes para o tempo de Lueji. Assim, a rainha tudo fez para manter o poder. Tchinguri achava-se com direito a ele, por ser o mais velho e por ser um guerreiro valente, corajoso que quer recuperar o direito ao trono que perdera. E, por fim, outros chefes muatas, como Ndumba ua Tembo, sentem que têm direito ao trono pela sua valentia.

1.3.1 A simbologia dos artefactos tribais

Em cada sociedade há marcas, costumes, objectos que a caracterizam. No caso da tribo Lunda, imensos objectos são descritos e apresentados ao longo da obra, tal como o lukano, que é o objecto mais mencionado no romance.

Símbolo de poder, o lukano não poderia sair do pulso do rei. A rainha Lueji “Apenas o devia tirar quando estivesse com a menstruação, o sangue menstrual conspurcava o lukano e lhe tirava a força mágica” (Pepetela, 1997a: 36). Esta exceção ao uso do lukano constitui mais uma crença. Este objecto é um dos elementos da entronização que passamos a referir.

No momento de grande esplendor, como o da entronização, onde a rainha poderia brilhar e sobressair mais do que qualquer outra pessoa, Lueji optou por ter uma cerimónia simples. Todavia, colocaram-lhe “sobre os ombros o manto real de cor púrpura” (*ibidem*: 35-36) – desde a Antiguidade, a cor púrpura não era permitida usar ao mais comum dos mortais, já que era uma cor divina, usada somente pelos deuses das mitologias grega e romana. Entregaram-lhe “o ceptro talhado em pau preto” (*ibidem*: 36). Na cabeça, puseram-lhe “as milúinas do poder” (*ibidem*) e “ao pescoço o colar tchimba com a grande concha” (*ibidem*). Deram-lhe “o machadinho de duplo gume, símbolo de chefia, e o mupungo, espanta-moscas com sortilégios mágicos” (*ibidem*). E, por fim, a rainha pôde mostrar a todos, bem alto, o braço que segurava o sagrado símbolo do poder, o lukano.

Julgamos importante a simbologia do traje real, sobretudo do manto. Esta indumentária real é o símbolo e a identificação de quem a usa. De cor púrpura, uma cor que corresponde a “um vermelho sumptuoso, mais *maduro* e ligeiramente violáceo, torna-se o emblema do *poder*, que rapidamente se reserva para uso exclusivo,” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 687), eis o manto nos ombros de Lueji. No que concerne ao ceptro real, este objecto de poder prolonga o braço e implica, a quem o utiliza, o uso da autoridade. Personifica essencialmente a existência de uma autoridade suprema, que Lueji, com o tempo, virá a adquirir. Inicialmente, a jovem rainha preferiria que lhe ofertassem uma rosa de porcelana, em vez do ceptro e do trono. Todavia, com o tempo, Lueji foi-se habituando e aprendendo a usar o poder, e os elementos que o caracterizam, na sua tribo. Quanto às milúinas do poder, tudo leva a crer que será uma aproximação a uma coroa real, usada pelos reis europeus. O colar, tratar-se-á de um mero objecto de adorno, com uma referência ao mar, metaforizado na grande concha. O mesmo não se dirá do machadinho de duplo gume que, para além de “símbolo de chefia” (Pepetela, 1997 a: 36), “fere e corta, vivo como o relâmpago, com ruído e, às vezes, com faíscas. É

isto, o que em todas as culturas o associa ao raio e, portanto, à chuva: e que conduz aos símbolos da fertilidade” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 429). É importante salientar esta peculiaridade do machadinho, uma vez que ele vai ainda assumir maior relevo quando Lueji conhecer Ilunga, da tribo Luba, e reparar que ele também possui um machadinho de duplo gume na sua indumentária. Não era um objecto exclusivo da Lunda. Para finalizar, o símbolo maior, é o lukano, que relembramos que foi Kondi, ainda em vida, que o colocou no braço de Lueji. A jovem rainha não podia deixar que lho tirassem, como não podia deixar que saísse da sua linhagem. Somente o seu herdeiro poderia ter o seu lukano, por ser o símbolo máximo de poder.

1.3.2 Costumes e rituais oriundos da Lunda antiga

No mundo africano, e pepeteliano, a cerimónia da entronização de um rei é um ritual que, ainda nos dias de hoje, adquire uma evidente preponderância para o conhecimento das comunidades tribais de outrora. A subida ao trono do sucessor do rei necessita de alguns predicativos organizacionais que a sustentem, tal como a entronização.

O dia da entronização de um chefe, ou rei, começa sempre com a morte de alguns elementos do povo. Quando chegou a vez da entronização de Lueji para rainha “Mataram pouca gente para sacralizar o novo chefe, apesar de Lueji implorar ninguém seja morto, mas a tradição é tradição e o sangue correu” (Pepetela, 1997a: 35). Lueji subiu ao trono da Lunda aquando da morte de seu pai, o rei Kondi. Imediatamente, começaram as cerimónias fúnebres, dedicadas ao rei falecido. Para acompanhar os restos mortais do rei, no novo caminho que agora lhe pertencia – para além da morte –, mataram quatro homens, que foram escolhidos, entre o povo, pelos muatas. Como podemos demonstrar, quer para uma entronização, quer para um funeral, estas duas cerimónias incluíam a morte de pessoas do povo. Enquanto rainha, Lueji quis contrariar esta tendência, que considerava ser uma atitude retrógrada do seu povo e defendia que, neste caso, era preciso contrariar a tradição. Em pormenor, destacamos, os processos da entronização da nova rainha:

Lueji foi purificada pela pamba, recebeu o fogo sagrado que colocou à entrada da sala. Todos os fogos foram então apagados em Mussumba, só ficou o que ela acendeu. [...] Lhe colocaram sobre os ombros o manto real de cor púrpura, vindo gerações atrás do lago salgado do Oriente, lhe entregaram o ceptro talhado em pau preto que ela segurou, pensando

preferir uma rosa de porcelana. Sobre a cabeça lhe colocaram as miluínas do poder, ao pescoço o colar tchimba com a grande concha trazida também do Leste. Lhe entregaram também o machadinho de duplo gume, símbolo de chefia, e o mupungo, espanta-moscas com sortilégios mágicos. Finalmente ela ergueu o braço acima da cabeça para todos verem o lukano sagrado que o pai lhe colocara no pulso. Todos bateram palmas e assim reconheceram nela a rainha (*ibidem*: 35-36).

Por conseguinte, quando chegou o dia da entronização de Yanvu, o filho de Lueji, por imposição da rainha, ninguém foi morto. Houve uma reformulação da tradição. Durante a entronização do filho de Lueji e Ilunga, ninguém morreu, porque o cerimonial de entronização comportou um novo ritual feito à base do diálogo.

Ao novo rei, os muatas apresentaram a Lunda do passado e a Lunda do futuro, ou a Lunda que eles gostariam de continuar a ter, baseada na coragem, na experiência e na personalidade da rainha Lueji, sua mãe. Por tudo isso, esta entronização merecia ser mais sumptuosa do que qualquer outra, uma vez que correspondia a um novo poder da Lunda e ao facto de o futuro rei (apesar de ser filho de Kamonga Luaza), possuir um carácter divino. Kondi aceitou Yanvu como seu sucessor, uma vez que “O espírito dele não enviou o raio nem epidemias, nem a seca” (*ibidem*: 478). Através do diálogo, os muatas deram conselhos a Yanvu e testaram a sua capacidade e a sua competência para escutar o seu povo. Com Lueji, o povo Lunda prosperou, tornando-se magnificente como nunca.

1.3.2.1 O Costume das palmas rituais

Um outro costume Lunda é quando Lueji foi visitar o tio Salukunga à sua aldeia – que é também a aldeia de Lueji e, portanto, da sua linhagem. A população inteira esperava ansiosa a chegada da sua rainha. O povo “batia palmas e dançava de alegria” (*ibidem*: 105). Reparemos, numa primeira instância, nos conselhos relativos à tradição que Lueji deveria cumprir e que Nayole dá à filha já perto de chegarem ao seu destino. Dado o seu estatuto de rainha, não deveria chegar a pé, mas de liteira, como mandava o costume do seu povo. A rainha, porém, não seguiu os conselhos da mãe, contrariando-os em absoluto. E numa atitude espontânea e humilde, Lueji respondeu:

em minha casa ando a pé, deixe esses protocolos para Mussumba. E cumprimentava as pessoas pelos nomes, toda feliz, esquecida das responsabilidades do Estado, de novo uma rapariga de dezoito anos de visita a familiares. Os muatas, chefe das aldeias, estavam defronte da chipanga de Salukunga e se deitaram no chão, esfregando o corpo na areia, mas Lueji rompeu a tradição, cumprimentou batendo as palmas e respondendo muana vulié, como se fosse ela a súbdita (*ibidem*).

Perante o seu povo, Lueji era uma rainha liberal. Neste último excerto, ressalta um gesto ritual, caracterizado pelo “bater as palmas” e pelo uso da expressão “muana vulié”. No romance, há outras situações em que o costume do bater as palmas é imprescindível e indica que a rainha que é visitada e consultada regularmente. É uma rainha que atende o seu povo. Quando um muata, ou qualquer outro elemento do povo, como um guarda do seu exército, consultava a sua soberana, ou quando havia um encontro com ela, ao entrar na onganda real, batiam-se as palmas rituais e fazia-se a vénia. Numa outra ocasião, verificamos a afirmação deste ritual quando: “O embaixador bateu três vezes palmas, inclinando-se para a frente. Os Tubungo bateram também três vezes as palmas” (*ibidem*: 102), despedindo-se assim do seu embaixador Kakaya, que era um elemento preponderante na tribo.

Também há as palmas de gozo, assim designadas, por haver motivo de alegria entre as pessoas. “E Lueji ria do desespero do marido, lhe faz bem se ocupar um pouco da casa, brincava com Kumbana e Kamonga, os quais batiam palmas de gozo” (*ibidem*: 450). Ou quando nasceu o filho de Lueji, Yanvu, “As gentes do Kimbo e mais os que, prevenidos, tinham vindo das outras aldeias, se rojaram no chão, esfregando o corpo com pó, gritando de alegria e batendo palmas, festejando o nascimento do futuro rei da Lunda” (*ibidem*).

No dia-a-dia, a soberana precisava de, não raras vezes, recorrer aos seus serviçais. Numa atitude de chamamento, quando recebe o seu irmão Chinyama, após ter sido aclamada rainha, chama por um funcionário seu: “Bateu as palmas e logo um serviçal meteu a cabeça na sala, traz bebida” (*ibidem*: 37), pediu-lhe Lueji. Ou ainda, quando o irmão ia a sair, a rainha lembrou-lhe que tinha de fazer “ ‘A vénia devida ao chefe dos Tubungo’. Perturbado, atrapalhado, Chinyama se inclinou, batendo as palmas rituais” (*ibidem*: 40).

Um outro símbolo é as miluínas que representam o prestígio e o poder soberanos que Lueji quer impor aos seus súbditos.

- [...] Diz-me irmão, Tchinguri ainda usa as miluínas na cabeça?
- Claro que sim – respondeu Chinyama, fazendo cara de espanto. – Sempre usou...
- Pois é, mas agora tem de as tirar. Só o rei ou o sucessor podem usá-las. Ele não é nem uma coisa nem outra. Aconselha-o a tirá-las, Chinyama. É melhor para todos.
- Mas...
- Eu tenho de fazer cumprir a tradição (*ibidem*).

Segundo a tradição, o direito de usar as miluínas cabe, exclusivamente, a Lueji. Este ornamento é um importante símbolo de poder, que pertence à rainha da Lunda. A soberana recebeu-o sobre a sua cabeça, aquando da sua entronização, pelo que o irmão perdeu o direito.

Confrontamo-nos também com um outro ritual, desta feita, ligado à construção da nova Mussumba. É um ritual de purificação de um terreno. O local onde se vai edificar a nova capital. Antes de ser habitada, Lueji e Kandala, somente os dois e ao nascer do Sol, foram

fazer as preces aos antepassados para protegerem a nova Mussumba. Escolheram um sítio perto do Kalanhi, o berço da Lunda, fizeram uma fogueira e aí procederam ao ritual complicado de invocação dos espíritos, com preces, cânticos e gestos, os dois pintados de branco pela pemba. Já o Sol tinha nascido quando terminaram a primeira parte. Vinha o mais importante, a implantação das mahambas dos antepassados, que geralmente eram paus toscos, com uma parte saliente em cima, semelhando cabeças. Alguns eram muito antigos, meio carcomidos pelo salalé. Eram os mais valiosos, cheios de força (*ibidem*: 242).

Depois das preces, faltava escolher o sítio onde as mahambas iriam ficar implantadas. Teria de ser num local que fosse de fácil acesso para todos os Tubungo, uma vez que era uma espécie de local de adoração. Questionada, por Kandala, acerca do local onde seriam adoradas as mahambas, a rainha responde-lhe: “ – Dentro da minha onganda. Eu mesma tratarei das mahambas” (*ibidem*). Lueji quebra a tradição e Kandala fica perturbado. Recordamos que acerca desta quebra já a referenciámos antes no ponto 1.1, deste capítulo, relativamente à predominância da tradição.

1.4 Outros costumes de outras tribos de outras regiões...

Outros costumes evidenciados no texto apresentam-nos os mais variados povos oriundos da África de há 400 anos. São velhos usos que não ficaram no esquecimento de Pepetela. Estamos cientes que o repertório de hábitos antigos, com mais ou menos alguns matizes semelhantes aos do povo Lunda, e apresentados por Pepetela, não passam de mero artifício estético-literário. Todavia, mais do que isso, trata-se de um recurso à História. É a História de vários povos que o texto pepeteliano nos quer confrontar, de maneira a que possamos conviver com um périplo de tribos, línguas, povos ou regiões que as nossas personagens conhecem, porque houve algum contacto directo, ou porque ouviram falar dessas gentes. São povos com outros costumes, com outras cores de pele, com outros interesses comerciais, com outras vidas...

Um dos grupos referenciados é o dos Uanda⁵, cujo plural será mauanda, tanto no kikongo como no kimbundu. O termo uanda designa *rede*, quer de pesca, quer de carga de pessoas ou bagagens. Acerca destes povos contam-se as maiores atrocidades. Atrocidades para com os outros povos, ou mesmo, com eles próprios⁶. Mas costumes são costumes. Vivem a norte da Lunda, nas florestas impenetráveis. “São baixinhos e como andam sempre nus, de crianças começam a puxar as peles das barrigas para baixo. Assim tapam as partes” (*ibidem*: 118). Poderemos considerar que estes povos serão uma alusão aos pigmeus. Em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, eles são referidos do seguinte modo:

Muitas estórias tinha ouvido Lueji contar sobre os terríveis homenzinhos da floresta do Norte, que nunca tinham sido dominados pelos Tubungo. Se refugiavam nas matas mais densas, viviam de tubérculos e caça e comiam gente nas suas práticas religiosas. Se dizia... Ninguém voltou vivo para confirmar as estórias (*ibidem*).

O ritual antropofágico era, pois, uma das práticas deste povo. Acerca dos Uanda, há mais referências ao longo da obra. De particular interesse, e acerca de um povo praticamente com atitudes similares às dos Uanda é o testemunho de João de Barros, nas suas *Décadas*, onde

⁵ O nome da cidade de Luanda deriva de “uanda”, em que o “L” inicial servia para exprimir “lançadores de redes”, ou pescadores, os também chamados de “Axilundas”.

⁶ Do nosso ponto de vista, consideramos que são atrocidades cometidas com eles próprios porque correspondem à auto ou hetero-mutilação, se assim pudermos chamar. Apesar dessas atitudes possuírem um carácter atroz, compreende-se a tradição e o respeito por ela.

descreve do seguinte modo o chefe africano que os navegadores portugueses conheceram em 1486: “[...] estava assentado em uma cadeira de marfim com algumas peças de pau, lavrada ao seu modo mui bem; os vestidos do qual, da cintura para cima, eram os coiros da sua carne mui pretos e luzidios, e por baixo se cobria com um pano de damasco, que lhe dera Diogo Cão, e no braço esquerdo um bracelete de latão, e neste ombro um rabo de cavalo guarnecido, cousa tida entre eles por insígnia real; e na cabeça um barrete alto como mitra, feito de pano de palma muito fino e delgado, com lavores altos e baixos, à maneira que acerca de nós é a tecedura de cetim aveludado” (Serrão, 2001: 38).

Este relato histórico de João de Barros, extraído da *História de Portugal* de Luís Serrão, é relevante para a verificação de um facto, que é a referência aos Uanda. Ao longo de *Lueji, O Nascimento de Um Império*, há várias alusões a este povo. Destacamos, entre elas, uma indicação feita durante o Conselho de muatas, convocado por Lueji, para declarar a construção e a mudança de uma nova Mussumba – a fim de evitar um ataque de Tchinguri. A reacção do muata Kakele foi de contestação, pelo facto de não ter sido antes informado de tamanha decisão. As palavras dele são carregadas de grande raiva e objecção, para com a rainha. É a sua reacção que conduz à comparação de Tchinguri aos Uanda. Para Kakele, com certeza que

Lueji estava a sonhar, isso era um disparate porque Tchinguri, apesar de ser dominado por espíritos malignos, talvez os dos Uanda, esses selvagens das matas do Norte que cobrem as partes com as peles das barrigas, por não conhecerem a maneira de fazer tecidos das fibras das palmeiras ou das mulembas [...] (*ibidem*: 249).

Como podemos constatar, as referências a este, e a outros povos, vão sendo feitas ao longo da obra, procedendo-se ao método da comparação. Pepetela não trata o texto como se quisesse fazer uma simples enumeração de povos, ou apresentar um trabalho sociológico, antropológico... O autor conjuga características, aspectos, atitudes de povos, modos de vida, hábitos e compara-os com a tribo de Lueji, fazendo a apologia desta tribo. Pepetela faz da sua obra não só um tratado de sociologia, mas também um tratado histórico, sem fazer uma História de Angola. Relativamente a este assunto, a estudiosa Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco salienta que

A ficção de Pepetela se caracteriza por um constante e lúcido olhar sobre a história de Angola. Uma história a contrapelo, transfigurada por uma escritura alegórica que investiga os interstícios e não-ditos do que foi reprimido nos desvãos do imaginário social angolano. Seus textos se tecem por um intenso trabalho com a linguagem, o que impede que haja uma transparência em relação aos factos históricos. (Ribeiro Secco, 2002: 177)

Apesar desta autora aludir a toda a obra pepeteliana, somos de opinião que Pepetela, neste romance, faz uma conjugação entre a literatura, a sociologia e a história de Angola “transfigurada por uma escritura alegórica” (*ibidem*). Ora, esta escrita alegórica tem por objectivo a criação literária, pelo que não existe uma completa “transparência em relação aos factos históricos” (*ibidem*). O autor teve oportunidade de investigar os factos históricos relativos à época histórica a que se reporta para poder criar e expandir o seu imaginário e o imaginário dos seus leitores. A arte da escrita literária precisa, pois, de desenvolver o imaginário de cada um de nós.

Já salientámos a alusão a outros povos, para além dos Uanda e povos que são descritos com maior ou menor intensidade. Por um lado, surgem povos como os Pende, os Tchokue, os Minungo, Xinje, Luimbe, Luvale, Sembas, Sekele, Mataba, Laza, Imbangala, Bangala, Kuluandas, Umbundo... e, obviamente, os Lubas e os Lundas. Também surgem referências a regiões como Luengue, Ilha de Mussulo, e lugares como aqueles do grande lago salgado, onde o Sol nasce, ou o outro grande lago salgado, onde o Sol se põe – como é tantas vezes dito no texto luejiniano...

Por outro lado, é de notar a menção feita a povos mais actuais e, portanto, mais do nosso conhecimento. Na história de Lu diz-se que o Dundo cresceu como capital de diamante e que depois da Independência a Companhia de diamantes foi desmembrada. Então, “havia intenso tráfico de americanos, holandeses, filipinos, portugueses, belgas” (Pepetela, 1997a: 355). Algumas das cidades referidas são Luanda, Benguela, Malanje, Lubango... Os portugueses também estão presentes através de uma citação: “O pai é descendente de Kinguri, o chefe-fundador dos Imbangala, que parece deram trabalho aos portugueses... A todos” (*ibidem*: 45). Há ainda um bailarino escolhido para dançar com Lu, que vai fazer de Ilunga, e que é Cândido, um cuvale.

Pepetela pretende com isto subentender que a Angola actual, como a de outrora, é feita de uma grande variedade tribal, ou mesmo rácica. Não será, no entanto, correcto falar-se em eurocentrismo, como sucedeu em tantos anos de colonização portuguesa. Este tratado de sociologia, como atrás denominámos, vem esclarecer uma lacuna que, até então, era dada como evidente, como verdadeira, na sociedade angolana. Com efeito, não há povos, ou raças superiores. Nem a civilização europeia é melhor que qualquer

civilização africana. O homem é todo ele igual. A partir de um texto literário Pepetela apresenta o ponto de vista de um angolano, que é também o seu ponto de vista.

1.4.1 Os adornos: a curiosidade pelo desconhecido

No ritual da entronização, no que toca a adornos, Lueji recebeu “o manto real de cor púrpura, vindo gerações atrás do lago salgado de Oriente” (Pepetela, 1997a: 36). Assim, ficamos a saber que as trocas comerciais entre sociedades, como as originárias da zona do Índico, tão distantes e tão contrárias, relativamente aos seus ideais e objectivos, tinham tradição na Lunda. Lueji ainda recebe “o colar tchimba com a grande concha trazida também do Leste” (*ibidem*). Os objectos mais estranhos para os Lundas são também os mais preferidos. É o desconhecido que incita ao desenvolvimento do imaginário, e a curiosidade faz parte desse imaginário lendário de qualquer personagem criada por Pepetela, como de qualquer um de nós. O objectivo da escrita pepeteliana é o desenvolvimento do imaginário.

Constatamos ao longo do romance que foram feitas, por variadas vezes, trocas comerciais, inclusive com os árabes. Na passagem que se segue, atentemos no colar oriental que Ndumba ua Tembo oferece à rainha, sendo um objecto diferente do comum e que atrairá a atenção da rainha. Ndumba oferta-lho a fim de que ela aceite o compromisso matrimonial:

Era um colar, vindo do Oriente com a caravana de árabes que no tempo do seu pai quis negociar escravos e marfim. Kondi recusou vender escravos, trocou apenas algum marfim. Pouco, pois os lundas não caçavam o elefante nem o exigiam como tributo. A mãe de Ndumba tinha uma presa de elefante e trocou-a pelo colar. Ndumba herdou o colar da mãe e agora oferecia-o a Lueji, como jóia única na Lunda. Era de pérolas (*ibidem*: 190-191).

As trocas comerciais com os árabes eram significativas, tal como refere o extracto a seguir, resultante da conversa de Lueji com Ilunga:

- E para que queres o marfim?
- O marfim? Bem. Regularmente vão caravanas do lago salgado onde nasce o Sol até à Luba. Elas trazem jóias como esse colar que usas hoje e que considero uma honra usares neste momento. São caravanas comandadas por homens claros, que falam uma língua estranha, que lhes sai toda do fundo da garganta.
- Os árabes, assim se chamam a si próprios. Veio cá uma vez uma caravana, no tempo de Kondi.

—Vejo que conheces... Eles só querem marfim e escravos. E trazem sal, tecidos finos, jóias, cadeiras ricamente esculpidas e outros produtos (*ibidem*: 275).

Os “lundas não caçavam elefantes” (*ibidem*), como caçavam os lubas. Quando o Tchibinda Ilunga atravessou o Kalanhi, acompanhado da sua comitiva, mandou à rainha da Lunda dentes de elefante, como agradecimento por ela os acolher e os deixar passar pelas suas terras. Outros presentes houve. Salukunga pediu a Lueji que recebesse um grupo de caçadores, a qual concordou. O que nunca imaginou foi que desse encontro resultasse posteriormente um casamento por amor, numa relação duradoira, como foi a de Lueji e Ilunga. Lueji recebeu o príncipe Mai, irmão de Ilunga, que às suas ordens entregou as ofertas a Lueji. Oferendas essas que a rainha apreciou por serem atractivas. A soberana, quando recebeu Mai,

agradeceu os presentes. Pelo que via, eram dois enormes dentes de elefante, nunca vira tão grandes, muhambas com carne seca ou fumada, colares e outros objectos de adorno. O rapaz fê-la ver os colares. Alguns tinham as características conchas que os árabes por vezes traziam do grande lago salgado onde o Sol nasce. A primeira mulher de Kondi tinha um desses. Outro colar era de pérolas, muito semelhante à oferta de compromisso de Ndumba ua Tembo. Mas a atenção de Lueji estava atraída pelas presas de elefante (*ibidem*: 256).

Ilunga não conheceu Lueji no primeiro dia que chegou a Mussumba. Nesse dia à noite, antes de adormecer, e num ramo em forquilha “pendurou as suas armas e os amuletos para a caça” (*ibidem*:261), imprescindíveis para uma boa caça. Um amuleto “realiza aquilo que simboliza, uma relação especial entre quem o usa e as forças que ele representa” (Chevalier e Gueerbrant, 1982: 64). As armas foram um dos predicados essenciais para atrair a atenção de Lueji durante o diálogo que travou com Ilunga. Perante a visão do “arco dele e o facão enorme e reluzente” (Pepetela, 1997a: 278) – com conotação sexual, o arco e o facão são símbolo de masculinidade –, Lueji pediu-lhe que ensinasse os seus homens a fazer armas iguais às dele. Sem hesitar, o príncipe Luba prontamente fez uma demonstração do seu mucuali, ou facão, e do seu arco. Já antes tinha feito a mesma demonstração ao tio de Lueji, que ficara igualmente surpreendido. E mais tarde fá-la-á a Tchinguri, a pedido de Lueji, quando a rainha estiver em negociações com o seu irmão. Os autores do *Dicionário dos Símbolos*, opinam, relativamente às armas e face ao contexto deste trabalho, que o

arco significa a tensão de onde surgem os nossos desejos, ligados ao nosso inconsciente. O Amor, o Sol, Deus, todos possuem aljava⁷, arco e flechas. A flecha contém sempre um sentido macho. Ela penetra. Ao manejar o arco, o Amor, o Sol e Deus exercem um papel de fecundação. Também o arco, com as suas flechas, é em todo o lado símbolo e atributo do amor, da tensão vital... (Chevalier e Gueerbrant, 1982: 82).

Quem maneja o arco é Ilunga. Mas quem viu primeiro Ilunga com o seu arco e o machadinho de duplo gume foi Lueji, ao vê-lo sair da Lua de prata e sobre o lago. É o prenúncio do Amor que surgirá entre eles. Já o facão, ou a faca, “é o instrumento essencial dos sacrifícios em muitas provas iniciáticas, a começar pela circuncisão” (*ibidem*:314), que é designada em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, por mukanda. Há aqui “uma acepção, ligada às tradições de um povo africano muito antigo, do simbolismo fálico da faca, tantas vezes destacado por Freud” (*ibidem*). Nunca surge, porém, qualquer alusão ao modo como se desenrola, em pormenor, esta prova iniciática. Referimo-nos, particularmente, ao uso da faca durante a mukanda, à circuncisão, mas não ao seu uso e também alude-se à iniciação feminina, sem se referir ao termo excisão.

1.4.2 Um costume, um ritual...

A tradição também está presente nos costumes relatados. Um costume a destacar é o do muhanhe e trata-se de um ritual Luba de favorecimento à caça. Este ritual é-nos proporcionado por Ilunga, o marido de Lueji, um ágil caçador. Nele participou também Majinga, o sobrinho de kandala, e que haveria de suceder ao seu tio, como tahi de Lueji, na arte da adivinhação e como único leitor e intérprete do ngombo. Foi precisa a sua presença para dar credibilidade ao acto do ritual. Transcrevemos o excerto do texto indicativo do ritual do muhanhe, propiciatório à caça. Esta cerimónia era a do

grande tronco seco de árvore com muitos ramos sem folhas, que se enterra em lugar destacado para nos ramos se pendurarem as caveiras dos animais abatidos pelos caçadores. Ele e os seus homens cavaram um buraco no chão e Majinga lhe deitou água, falando com os espíritos. Ilunga fez o mesmo, invocando os seus antepassados, lhes pedindo êxito na caça, para em breve aqueles ramos estarem coroados de caveiras e não haver fome de carne. Depois um caçador trouxe pemba e outro trouxe ocre. O tchibinda esmagou-os entre os dedos, esfregando a cara, o peito, os braços com o branco da pemba e o vermelho do ocre. Enquanto as marimbas tocavam, Ilunga lançava pitadas de pó para a cova, invocando os espíritos. Os caçadores, em roda, acompanhavam as marimbas com um cântico. Todos dançaram então à volta do tronco que ia ser enterrado. E chegaram cabaças com marufo para Ilunga deitar na cova. Este assim o fez, deitando também pitadas de pemba e

⁷

Aljava – Coldre ou carcás em que se metiam as setas (AAVV, 2002, Porto: 71).

ocre. O buraco estava pronto para receber o tronco. Mas teve ainda de ser pintado com a pomba em forma de cruz. E então puseram-no na cova. O tchibinda distribuiu pomba pelos caçadores, riscando o peito de cada um. E também cada um dos arcos. Depois o buraco foi tapado e a terra calcada firmemente. Todos dançaram à volta do muhanhe (*ibidem*: 427).

Estamos perante um ritual Luba que caracterizamos de costume propiciatório, ou de favorecimento à caça e onde são descritos todos os pormenores antecedentes à sua realização. Este ritual tem por princípio a obtenção de sorte na caça.

Na actualidade, o homem moderno faz pouco uso dos seus rituais ancestrais. De certo modo, Pepetela pretendeu alertar o homem dos dias de hoje e lembrar-lhe que deve dar continuidade ao uso do ritual, da tradição. Na vida de um homem e de uma mulher, a crença, o rito, a tradição estão sempre presentes e evidentes nas mais variadas situações. O narrador acrescenta concluindo que “A Lunda podia ficar tranquila, a paz chegara e a carne não ia faltar. Grande era a magia de Ilunga, o tchibinda” (*ibidem*). Para Pepetela, é essencial que o leitor do século XX / XXI compreenda a necessidade que ele teve de descrever pormenorizadamente a descrição deste ritual.

Um outro costume Luba, que consistia no facto dos príncipes não comerem à frente de ninguém. Depois de Ilunga e Mai terem sido convidados por Lueji para um banquete, “Ilunga se inclinou à frente dela, assim como Mai. O tchibinda” (*ibidem*: 281) disse-lhe que

segundo o costume Luba, o rei e os seus prováveis sucessores são obrigados a comer sozinhos. Só podem ser vistos comer pela sua própria mulher ou, se forem solteiros, por uma mulher especial que os serve. Se alguém uma vez os vir comer, grandes desgraças ocorrem. [...] É um dever da nossa alta condição. Nem posso ver Mai comer ou beber, nem ele me pode ver (*ibidem*).

Este costume será usado mais tarde por Tchinguri, como chefe dos Imbangala, tendo o irmão mais velho de Lueji usado como ritual característico dos Lundas. Tchinguri serviu-se deste ritual, usando-o como originário da sua cultura, entre outros valores culturais. O processo de aculturação é a mistura de lendas e culturas que cada grupo, cada civilização, adopta como sua, para seu interesse próprio.

Reportámo-nos essencialmente a costumes Lubas, por serem, de todos os costumes presentes na obra, dos mais ricos, sendo aproveitados numa combinação de semelhança ou dissemelhança, com os costumes da Lunda e com os seus hábitos.

1.5 Uma lenda dentro da lenda, “uma estória de amor e água”

E porque se trata de um romance composto por narrativas dentro da narrativa, também Lueji conta uma história lendária ao seu chefe de confiança, que ela manda para a guerra. Lueji escolhe Kanyika, “muata de grande confiança” (Pepetela, 1997a: 201), para enviar a Mataba, a fim de informar e ficar “lá para ajudar Kakaya a comandar o exército” (*ibidem*), contra os Mataba. Num passeio à beira-rio, aproveita para contar uma “estória que vem do princípio, ainda quando não se chamavam Mataba, mas Calamba e eram dirigidos por Calenga” (*ibidem*:202). Trata-se de uma “estória de amor e de água” (*ibidem*), contada pela rainha num belo episódio que podemos denominar de lírico.

Pepetela aproveita para salientar que os Calamba estavam a fugir de povos invasores que os obrigaram a sair das “suas habitações tradicionais” (*ibidem*). Está aqui patente a submissão que os povos angolanos sofreram nas mãos dos portugueses, assim como outros povos africanos, às mãos de outras potências europeias. É a metáfora do colonialismo. Poderemos ponderar que se trata de uma crítica ao domínio dos povos invasores, como julgam alguns autores, ou poderemos falar, simplesmente, em constatação de um facto, que realmente sucedeu, e sucedia então, e de que na própria *Lueji, O Nascimento De Um Império*, se apresentam casos semelhantes aos da realidade? Segundo Roderik Nehone e com uma leve ironia, “Há literatos que insistem em apelidar de ‘crítica’ a obra de Pepetela. ‘É um escritor crítico’” (Nehone, 2002: 96). E continua, “Mas onde está, onde estará o escritor acrítico, pergunto-me” (*ibidem*). Temos de permanecer atentos a todos os momentos descritivos evidenciados, com subtileza, por Pepetela e tirar deles uma proveitosa ilação. A mesma que o autor quer despertar ao seu público leitor. Na nossa maneira de considerar, trata-se, com efeito de uma obra crítica, com o cunho do passado, que visa o recordar de um passado que não pode ser abandonado nos anais do esquecimento.

Lueji conta que a lenda dos Mataba começa pela descrição da fuga desta tribo, até um rio desconhecido. Num momento de desespero, qualquer um se socorre das suas crenças. Calenga, chefe guerreiro, socorreu-se dos espíritos dos seus antepassados, clamando: “me salvem, avós, me salvem, os sanguinários invasores se aproximam e este rio parece intransponível” (Pepetela, 1997a: 202). É então que surge, à tona da água, uma cabaça, que se abre, donde saem imensas cabaças. A última cabaça abriu-se e dentro tinha uma rapariga belíssima que se dirigiu a Calenga dos seguintes modos:

– Eu sou Luia – disse a bela jovem. – Só te quero para meu amante, nunca escravo. Se o teu coração pertence a alguma rapariga, segue com ela o teu destino. Se no entanto podes dispor do teu destino para mim, que te esperava desde o tempo dos tempos, então salta e senta no meu colo que os meus braços te defendem e ninguém te alcançará (*ibidem*: 203).

Parece-nos haver aqui uma alusão a uma temática escatológica. Calenga chegou ao fim dos seus tempos, através de Luia. Numa linguagem metafórico-alegórica e bíblica, chegar ao fim dos tempos é encontrar a felicidade eterna. E, de certo modo, Calenga encontrou-a simbolizada em Luia. Tratar-se-á de uma escatologia amorosa, afortunada, tendo em conta que ela propõe a realização do amor, sem impedimentos e que ele aceita. A lenda prossegue com a entrega total de Calenga e dos seus companheiros ao amor e à protecção de uma desconhecida que saiu das águas. Daí a designação de “uma história de amor e água” (*ibidem*: 202). É um hino ao amor.

Entretanto, os invasores aproximaram-se e alguns deles aventuraram-se atirando-se a um afluente, mais a Sul que encontraram, vindo a morrer no remoinho do rio. “Os outros recuaram desistindo da perseguição. E deram ao afluente o nome de Luáfua, o rio da morte” (*ibidem*: 203). Estando “Livres para sempre dos invasores, os Calamba se foram estabelecer na montanha ao lado do rio onde escaparam” (*ibidem*).

Uma outra associação é: a relação rio e montanha, que aqui jogam em conformidade. É a terra e a água em união. Num sub-capítulo, deste trabalho, intitulado *Elementos simbólicos – 1.7 –*, descrevemos a relação simbólica de montanha e do rio no ponto 1.7.7 desta dissertação.

Lueji remata referindo que o rio Luáfua, também se chama Lufi, “mas é a mesma coisa, é sempre morte” (*ibidem*). Depreende-se, portanto, que o rio Luia, ou melhor, a bela metáfora do amor representada nesta lenda e a sua associação a uma temática escatológica remetem-nos para a vida. Logo, o Luia é sempre vida. O Luáfua é sempre morte. Amor e morte sempre indissociáveis, como a matéria e a antimatéria.

1.6 Um prenúncio natural...

Os prenúncios são uma constante em *Lueji, O Nascimento de Um Império*. O primeiro prenúncio é referido como um “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, 1997a: 11) e anuncia o segundo homem a aparecer na vida de Lueji. Ainda que segundo, esteve desde sempre presente na sua vida. É o homem que desempenha a influência mais vincada em Lueji. Esta jovem rainha,

se sentia muito menina nos seus dezoito anos, uma criança que precisava dum pai a correr com ela pelos caminhos de barro vermelho e depois a aninhasse no colo e lhe fizesse cafuné até adormecer. Ou outro homem, um homem alto a sair da mancha da Lua e lhe pegasse nos braços até a fazer esquecer a humilhação de não ser perfeita” (*ibidem*: 71).

Lueji sonha com o homem da Lua, não sabe quem ele é. Não sabe por que motivo o vê. Mas sabe que o vê. Quando estava reunida com os seus irmãos à beira do lago, Lueji olhou para a Lua. A Lua “tinha nascido e lá estava o homem com o seu longo arco. Parado. Ia sair de novo? Arcos assim longos não existiam na Lunda” (*ibidem*: 151).

O acaso trouxe o homem da Lua a Lueji. A rainha é informada por um mensageiro do seu tio Salukunga que ele “recebera o caçador luba, de nome Ilunga, e aconselhava a rainha a deixá-lo atravessar o Kalanhi e falar com ele. [...] o luba que atravesse o Kalanhi se vem em paz (*ibidem*: 254-255), retorquiu Lueji. O que ela não contava era com a reacção das amilombes perante o primeiro contacto com os lubas. Kamonga Luaza descreve-os a Lueji: “ – Chegaram há pouco os lubas [...] são grandes e fortes e bonitos... Então o chefe deles, haka! Assim alto [...]. A pele dele brilha, parece azul” (*ibidem*: 255). Kamonga continuava ansiosa a explicar o sucedido: “Vimos logo eram amigos, assim tão bonitos e bem vestidos. E o chefe deles nos disse, eu sou Ilunga, o

Tchibinda, irmão do rei da Luba e sou o caçador que caça tudo e que está sempre a caçar. Meu pai foi Kalala, o rei da Luba..” (*ibidem*). Lueji inquieta-se com a chegada dos Lubas, mas tem assuntos mais importantes para tratar. Entretanto, conhece o irmão de Ilunga, Mai que lhe oferece presentes mandados por Ilunga, por os ter deixado passar e ficar nos seus terrenos. Até ao dia em que Lueji decide ir fazer-lhes uma visita de boas vindas. Marcou o encontro perto do acampamento dos lubas e “Em breve apareceu o estrangeiro. [...] Ilunga andava com seu passo elástico de caçador, alto e esbelto, a cor com cintilações azuladas ao Sol. Numa mão trazia o enorme arco de caça e na outra o machadinho de duplo gume” (*ibidem*: 273).

Ilunga apresenta-se à rainha da Lunda com o seu enorme arco e com o machadinho de duplo gume, elementos essenciais para que Lueji reconhecesse nele a descendência régia e compreendesse que ele era o homem que via a sair da Lua.

Para além disso, ainda possui um tom de pele azulado. O momento do reconhecimento, a anagnórise, dá-se quando Lueji viu que Ilunga trazia um enorme arco de caça e um machadinho de duplo gume. Este homem da Lua, e do imaginário de Lueji, vai acompanhar a vida da rainha daqui em diante, casando-se com ela e criando Yanvu, o filho dele, juntos, até à morte de Ilunga. Como se de uma profecia se tratasse, Lueji via na Lua o homem, com quem viria a casar-se e com quem foi feliz.

Um outro prenúncio, o do dia da chegada de Ilunga com a sua comitiva a Mussumba. Ilunga ainda não tinha conhecido Lueji e “Tinha cortado um ramo em forquilha e espetou-o no chão. Na forquilha pendurou as suas armas e os amuletos para a caça. Se deitou, os pés para o rio, a cabeça apoiada num pequeno morro de salalé” (Pepetela, 1997a: 261). E, numa passagem premonitória, acerca dessa mesma atitude, o narrador revela que

Aquela forquilha enterrada por Ilunga no chão, para nela pendurar as suas armas e amuletos e passar a primeira noite, ia se tornar árvore e um dia seria uma relíquia para os lundas, como tantos outros dos seus gestos. Mas ninguém podia adivinhar isso ainda, nem mesmo Kandala (*ibidem*: 271).

Apontamos um outro momento prenunciador, quando Lueji vai travar conhecimento com os lundas: “Ao lado do rio e perto do acampamento dos lubas, Lueji viu uma pedra branca e lisa em cima. Apontou para Kumbana. Fizeram descer a liteira e a rainha sentou na pedra” (*ibidem*: 273). O narrador prossegue:

Lueji não sabia então, mas, mais tarde, segundo diz a tradição que nunca mente, Ilunga plantaria três árvores atrás daquela pedra onde a rainha da Lunda o recebeu. As três árvores cresceram e ainda hoje lá devem estar. Durante séculos seriam um monumento sagrado, apresentado de geração em geração (*ibidem*: 273).

Neste romance, ocorrem muitas histórias, muitas lendas... Lendas que passam de geração em geração pela voz da tradição oral, ou pela voz do povo, aquele que dificilmente será herói. E como diz Lu a Cândido: “ – Aproveitei o que conta a tradição, Cândido, e a tradição não trata desses, só dos grandes. Os mitos não se interessam por gente comum. E da gente comum os mitos fazem heróis” (*ibidem*: 478). É de heróis e de gente comum que Pepetela trata no seu texto, fazendo deles os seus heróis e servindo-se da técnica do griotismo, sem, porém, esquecer “a tradição que nunca mente” (*ibidem*: 273).

1.7 Elementos Simbólicos

1.7.1 A Grande Mãe Serpente da Lunda

A origem da Lunda e do povo Lunda vem da Grande Mãe Serpente, “uma serpente que engole o próprio rabo” (Pepetela, 1997a: 417), auto-reproduz-se, sendo, portanto, hermafrodita. E foi dela que “acabou por nascer a Lueji e todos os imperadores” (*ibidem*). Todos os registos lendários que têm uma serpente na sua origem apresentam-na como elemento da criação, sustentando o mundo, ou a abraça-la “num círculo contínuo que impeça a sua desintegração. É o que faz também a serpente, sob a forma de *Uroboros*, a serpente que morde a sua própria cauda” (Chevalier e Gueerbrant, 1982: 595). Uma perfeita alusão à serpente de *Lueji, O Nascimento de Um Império*. *Uroboros* é a “serpente que morde a cauda e simboliza um ciclo de evolução fechada sobre si própria. Este movimento encerra ao mesmo tempo as ideias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em consequência, do eterno retorno” (*ibidem*: 670).

Em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, não há qualquer referência ao termo Uroboro, mas há à serpente.

Uma serpente também emblemática é a que figura na *Bíblia Sagrada*⁸. Não é uma serpente igual às outras. É um animal estranho,

manhoso, que fala, desencadeia a evolução da criação dos humanos: convencendo os humanos a transgredir, contribui para a aquisição do conhecimento e da civilização, mas também das penas e da morte humanas. A serpente é mais um artifício literário que o narrador usa, ao serviço da sua teologia narrativa: ver tudo em Deus e Deus em tudo, como origem de tudo (*Bíblia Sagrada*, 2002: 28, nota 1).

Esta serpente representa o único animal que conhece e entende a mulher, pois a serpente habita dentro da terra, dentro da mãe natureza, conhece-lhe as entranhas, o seu interior, o seu ventre. E a mulher também é mãe, como a Terra. E a Terra é a mãe do Homem. No texto bíblico, a serpente fala apenas com a mulher, com Eva – cujo nome significa a mãe dos vivos e vida –, e fala com ela porque conhece-a, entende-a e representa toda a sua imaginação, a sua ambição, o interior da mulher. Não é uma serpente qualquer. É uma serpente de cariz mitológico.

Em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, esta serpente é conhecida como Tchyanza Ngombe, a mãe Nhaweji. E como nos lembra Kandala: “Nós descendemos directamente de Tchyanza Ngombe, a mãe Nhaweji, a grande serpente que criou o Mundo, assim como o fogo e a água” (Pepetela, 1997a: 20). Ainda acerca da origem, acrescenta-se que “só nas utopias as gentes são todas como Nzambi, que criou os seres e não mais se ocupou deles, como se a obra sua propriedade não fosse” (*ibidem*: 410). E os homens que se encarregassem de criar tudo o resto. Nzambi são os espíritos dos antepassados, usualmente aparecem como os espíritos dos antepassados mais recentes. Na terra dos Imbangala, onde Kinguri foi rei, “Nzambi-ya-Meia, o senhor das águas” (*ibidem*: 418) era um espírito fortíssimo que provocava tempestades...

1.7.2 Rosas de porcelana, “o amor do povo pela soberana”

⁸ Cf. Gn. 3, 1-13, in *Bíblia Sagrada*.

Em África predomina a flor rosa de porcelana. Segundo os africanos esta flor só existe lá. A rosa de porcelana é uma flor que se assemelha a um ceptro real. O povo chama-lhe, também, a bastão-do-imperador – este termo não aparece na obra.

A preferência de Lueji pela colheita de rosas de porcelana são um indício da sua predestinação para a realeza e o poder real. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a rosa de porcelana simboliza o “Apoio, defesa, guia, o bastão torna-se ceptro, símbolo de soberania, de poder e de comando, tanto na ordem intelectual e espiritual, como na hierarquia social” (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 117).

Em *Lueji, O Nascimento de Um Império* apresentam-se mais duas designações para as rosas de porcelana e é Chinyama quem as dá a conhecer. Conta o irmão de Lueji:

Eu ficava sentado na margem a olhar os nenúfares e as rosas de porcelana. Inventei então um nome para elas, ceptros de Kaweji, porque era uma antepassada fantástica, dela se contavam estórias de arrepiar, sobretudo dos seus feitiços que derrotavam os inimigos. Hoje o povo adaptou a minha invenção para as rosas de porcelana, lhes chamam o ceptro de Lueji. Nome bem mais merecido afinal, pena não me ter lembrado disso antes (Pepetela, 1997a: 172).

As primeiras palavras do romance são acerca de Lueji, do seu lago de infância e, de seguida, das rosas de porcelana, caracterizando-as ao pormenor, ao ponto de referenciar a espécie a que esta flor pertence, ou o lugar donde é proveniente. Trata-se de uma descrição de tal modo pormenorizada, a iniciar a obra, que só podemos estar perante uma flor emblemática, que nos é assim retratada:

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. O nome veio certamente da cor das flores e da sua consistência carnuda e brilhante, lembrando o material mais puro de que eram feitos moringues e sangas. Era uma planta da espécie das Proteas, mas esse nome não existia por enquanto na Lunda. Diziam ao mais velhos, os bolbos tinham sido trazidos dum lago bem longe, lá onde nasce o rio Cassai, para Ocidente, no berço fabuloso dos Tchokue. Se reproduziram à beira da água, pintando de rosa o verde das margens (*ibidem*: 9).

Esta imagética é quase leit-motiv na narrativa, na medida em que a rosa de porcelana será, e segundo Fernanda Cavacas, “o ceptro, símbolo do poder da rainha Lueji (que

sucedará a seu pai Kondi para que o lukano não passe para fora da família dos Tubungo)” (Cavacas, 2002: 308), mas será ainda

o adereço com que Lu dançará na procura da identidade artística e do bailado perfeito. Presença da flor emblemática que os mais velhos dizem ter sido trazida “dum lago bem longe, lá onde nasce o rio Cassai, para Ocidente, no berço fabuloso dos Tchokue” e símbolo da passagem de um testemunho entre as duas mulheres, entre passado e futuro (*ibidem*).

De ceptro real a adereço, a rosa de porcelana constitui um elo entre os dois tempos – passado e futuro –, criando, na actualidade, um novo mito.

Mas a rosa de porcelana representa, em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, muito mais do que símbolo de poder para uma rapariga inexperiente, ainda sem defesas, e acabada de subir ao trono. Efectivamente, sendo um ceptro real, a rosa de porcelana simboliza poder. Um poder que Tchinguri quer destruir ao tentar a guerra contra a Lunda. Numa noite mal dormida Lueji sonhou e teve, não uma premonição, mas um aviso. Um aviso que Kandala, numa primeira interpretação e sem o uso do ngombo, entendeu como o aviso de que “Tchinguri quer o poder supremo” (Pepetela, 1997a: 88). Era um aviso que pressupunha também a separação de Tchinguri de Chinyama. No sonho, Lueji viu que

Tchinguri pôs o lukano no seu próprio braço e ergueu-o para os amigos. Estes aplaudiram. Não tentes reavê-lo, gritou ainda Tchinguri. Deitou as rosas de porcelana para o chão e pisou-as com o pé. O sangue delas ficou coalhando o chão de terra batida, brilhando em cristais à luz de relâmpagos” (*ibidem*).

Kandala quis se certificar do que poderia ser aquele sonho recorrendo ao seu instrumento de trabalho, o ngombo. Na realidade, todos estranhámos o sangue derramado pelas rosas de porcelana pisadas por Tchinguri. Todavia Kandala esclarece melhor quando pergunta ao seu ngombo: “E as rosas de porcelana? Agitou o ngombo. Ficou muito tempo a analisar a situação. E as rosas de porcelana? Agitou de novo. Olhou e viu o amor do povo pela soberana. Tchinguri quer destruir o amor do povo pela Lueji? Agitou o ngombo. É então isso.” (*ibidem*: 92).

Consideremos “o amor do povo pela soberana” (*ibidem*) com a “procura da identidade artística e do bailado perfeito” (Cavacas, 2002: 308) por parte de Lu. E concluímos que

o bailado é a “passagem de um testemunho entre as duas mulheres, entre passado e futuro (*ibidem*). No final da apresentação do bailado, Lu estava “luminosa no palco, segurando o lukano e uma rosa de porcelana, o ceptro de Lueji também recuperado do esquecimento” (Pepetela, 1997a: 472). É tirar do esquecimento uma tradição que tanto engrandeceu um povo, reavivar o seu passado, através do mito da sua criação.

Esta associação das duas histórias serviu para recuperar a rosa, como símbolo entre as duas mulheres, visível no excerto seguinte: “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” (*ibidem*). Verdadeira simbiose de duas mulheres que se entendem.

1.7.3 A simbologia da Lua

Tendo em conta que a Lua rejuvenesce de cada vez que muda de fase, ela é sinal de renovação e crescimento, simbolizando o feminino, o eterno feminino, ou a passagem da vida à morte e da morte à vida. Como um ciclo. São várias as ilações que podemos tirar desta simbologia. Amante da Natureza, Lueji sabia que a Lua tinha algo para lhe contar, tinha algum mistério escondido, que era sua confidente. Por isso, ela soube conversar com a Lua e soube esperar pela chegada do seu amado, configurado no disco luminoso, confidente dos amantes:

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. A princesa teve um assomo de consciência e levantou a cabeça para olhar a Lua. O disco de prata estava liso, vazio, só brilhava (Pepetela, 1997a: 11).

Esta é a primeira alusão feita à Lua, em *Lueji, O Nascimento de Um Império*. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no seu *Dicionário dos Símbolos*:

A Lua é um símbolo do *conhecimento indirecto*, discursivo, progressivo, frio. A Lua, *astro das noites*, evoca metaforicamente a beleza, e também a luz na imensidade tenebrosa. Mas não sendo esta luz mais que um *reflexo* da luz do Sol, a Lua é apenas o símbolo do conhecimento por *reflexo* [...]. Passiva e produtora de água, ela é fonte e símbolo da fecundidade (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 419).

Estes autores alargaram, mais ainda, a simbologia da Lua, expondo outra interpretação: a Lua “simboliza o princípio passivo, mas fecundo, a noite, a humidade, o subconsciente, a imaginação, o psiquismo, o sonho, a receptividade, a mulher e tudo o que é instável, transitório e influenciável” (*ibidem*: 420). Lueji serve-se da Lua para divagar e, à luz da Lua, errar e vaguear no seu próprio íntimo. É o seu subconsciente a agir, a sua imaginação e o seu sonho com o homem que sai da Lua, com um arco numa mão e o machadinho de duplo gume na outra. O que Lueji vê na Lua corresponde, no nosso entender, à instabilidade que sente por não saber o que a espera no futuro. Repare-se que quando Lueji leva Ilunga a ver o lago da sua infância e a Lua, para saber se ele já conhecia, ele nada sabia, nunca tinha visto nada, não entendeu o que ela queria mostrar.

“Mas o inconsciente e o sonho fazem parte da vida nocturna. O complexo simbólico lunar e inconsciente associa à noite os elementos água e terra” (*ibidem*: 421). A noite, a água do lago da infância de Lueji e a terra, onde estão plantadas as rosas de porcelana, os caniços, os papiros..., ou o capim, por onde se escondiam os amantes, ou melhor, toda a Lunda. Certa noite estavam os três irmãos reunidos junto ao lago e “Lueji esperava a aparição da Lua por cima do lago” (Pepetela; 1997a: 144), como se esperasse uma solução para o seu destino...

1.7.4 O misterioso lago, a água

E “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” (Pepetela, 1997a: 9). É pela alusão ao lago que Pepetela começa a sua obra *Lueji, O Nascimento de Um Império*. Apresenta-o, descreve-o: “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” (*ibidem*), as rosas de porcelana...

Este sub-capítulo não será exclusivamente dedicado ao lago da infância de Lueji. Na verdade, associado ao tema do lago está patente o tema da água, da chuva, das “sereias”,

do erotismo... E ainda a referência à Lua, às rosas de porcelana, ao homem da Lua e à noite. Lua e noite andam associadas.

Na senda de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o lago “Simboliza o olho da Terra por onde os habitantes do mundo subterrâneo podem ver os homens, os animais, as plantas...” (Chevalier e Gueerbrant, 1982: 397). Entre as várias definições apontadas pelos dois estudiosos, destacamos inclusivamente a ideia de que os “lagos são também considerados como palácios subterrâneos, de diamantes, de jóias, de cristal, de onde surgem as fadas, feiticeiras, ninfas e sereias, mas que atraem também os humanos para a morte” (*ibidem*). Pepetela recorre frequentemente à invocação a Kianda, que é uma sereia, que habita, portanto, na água. Confirmamos claramente esta recorrência à sereia através da sua obra *O Desejo de Kianda*, uma sereia que destrói os prédios da cidade de Luanda. Em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, a sereia Kianda surge referenciada na acção de Lu, que “Depois do jantar tinha novo ensaio. Fora escolhido para ela um solo baseado na tradição da Ilha de Mussulo, uma lenda sobre a Kianda. Solo extremamente difícil, pois se imaginava a dança da Kianda sobre as águas...” (Pepetela, 1997a: 186). Na lenda dos Calamba, Lueji contou a Kanyika uma “estória de amor e de água” (*ibidem*: 202). Daqui evidenciamos a “formosa rapariga, com os peitos muito direitos e redondos, sinal de virgindade” (*ibidem*:202), que saiu de dentro de uma cabaça que surgiu à tona da água. A reacção de Calenga foi: “Sejas espírito bom ou maligno, antes quero ficar sob o teu domínio com o meu povo [...] Salva-nos e seremos teus escravos” (*ibidem*: 203). Mas ela pertence ao mundo da água e, numa união da água com a terra ela respondeu: “Só te quero para meu amante” (*ibidem*). Calenga vai encontrar, na água, o seu refúgio, a sua protecção contra os invasores. Na água, vai desabrochar o amor entre Calenga e Luia, a rapariga da cabaça. A água é sinal de refúgio, união, libertação, paz e amor. “A superfície do lago, parada, reflectia o azul dum céu sem nuvens. Céu de espera. No entanto, a tranquilidade do lago acalmou-a, nada podia acontecer perante aquela paz” (*ibidem*: 10). É a água do lago da infância de Lueji. Como rainha, vê-se privada do seu lago. Ela gostava era de “ir sonhar para o lago ao anoitecer” (*ibidem*: 20), ia perder tudo “Não, o lago ficava. Só o lago” (*ibidem*).

A imagética da água é constante neste texto pepeteliano por ser o tema do bailado de Lu. Afonso Mabiala, diz a Lu que consegue ouvir sons de marimbas e consegue ver Lu

a dançar, mas não se trata de uma dança guerreira, já que Lu não batia com os pés no chão, “Era qualquer coisa 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” (*ibidem*: 123). Quando tem algo de mais concreto para mostrar a Lu, Mabilia descreve uma música feita para um bailado, onde o erotismo é a palavra de ordem. É uma dança erótica, com água. Transcrevemos esse excerto. Os dois amigos ouvem uma parte da música e Afonso interrompe para dizer

- É aquela parte em que Lueji se despe e atira ao lago e nada para baixo da água e depois vem respirar acima e mergulha de novo. Não sei como o vais dançar, mas imaginei-te nadando, apenas. Vi o teu corpo nu a acariciar e ser acariciado pela água e compus isso. Compreendes?
- É bastante erótico, é.
- [...]
- Não estejas a desconversar.
- Não estou. Acho a música bastante erótica, como forçosamente vai ser esse bailado. Pensei-o erótico. Tu captaste isso e deste erotismo à música. Perfeito!
- Merda! Não estou a falar da música, estou a falar de mim. Só podia dar erotismo se imaginasse que a água era eu. Foi isso o que fiz. Imaginei-te Lueji e imaginei-me água. E a música saiu-me com um orgasmo, para ser bem claro. (*ibidem*: 260).

Sensibilidade erótica a par da música de Afonso. Mas é sobretudo na acção de Lueji que encontramos uma maior predisposição para o erotismo, para o amor, para a liberdade de amar. Foi do encontro que Lueji teve com os seus irmãos, à beira do lago, que surgiu a lembrança do passado de Lueji casar com Tchinguri. Recorrendo a uma analepse, o narrador da acção de Lueji lê o pensamento da rainha e, como um filme, retrata aquele dia em que os irmãos “Corriam os dois nus na beira do lago” (*ibidem*: 146), dando início à sua história de amor. Na verdade, “Muitas vezes foram tomar banho sozinhos no rio e muitas vezes se esconderam nas matas de papiros, fetos e begónias” (*ibidem*: 147).

No *Dicionário dos Símbolos* as “significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência.” (Chevalier e Gueerbrant, 1982: 41). Neste sentido, Calenga vai encontrar em Luia a sua regenerescência. Depois de se verem livres dos invasores, os Calamba surgem agora, na actualidade de Lueji, com a designação de Mataba, e inimigos da Lunda. Lueji encontra a sua regenerescência como mulher na relação incestuosa que tem com o irmão, à beira do lago. Citando ainda o *Dicionário dos Símbolos* “Mergulhar nas águas, para delas

emergir sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é regressar às fontes, reabastecer-se num imenso reservatório de energia e dele beber uma força nova” (*ibidem*). Analogamente, Afonso Mabiala imagina Lu a mergulhar e a emergir à tona da água do seu bailado, bem como a imagem de recuar no tempo para dele extrair um grande ensinamento. Concluindo, o tema da dança é o da água, porque ambos são o regressar às fontes, às origens.

Dialecticamente, descobrimos uma ligação “De um ponto de vista cosmogónico” (Chevalier e Gueerbrant, 1982: 44), entre, por um lado, a água e a chuva e, por outro, a água e a Lua. Pelo que “a água cobre dois complexos simbólicos antitéticos que não devemos confundir: a água *descendente* e celeste, a Chuva, é um sémen urânico que vem fecundar a terra; portanto, masculina e associada ao fogo do céu” (*ibidem*). Lueji, para mostrar que era detentora do poder herdado e de que era portadora do apoio dos espíritos dos antepassados, “no mesmo dia em que a Lua se colocou em posição propícia, as regras tinham ido embora” (Pequetela, 1997a: 62). E Lueji chamou a chuva, a “água descendente”.

Por outro lado, a água *primeira*, a água *nascente* da terra e da branca aurora, é feminina: a terra é aqui associada à Lua, como um símbolo de fecundidade cumprida, terra grávida, de onde a água sai para que, desencadeada a fecundação, a germinação se faça” (Chevalier e Gueerbrant, 1982: 44).

Se recuarmos a um mito da origem do mundo, constatamos que há semelhanças com o texto da Grande Mãe Serpente, que habita no interior da terra. A mesma terra que segura e faz germinar as hastes dos ceptros de Lueji. Curiosamente, a água que sai da terra, nas “tradições judaica e cristã, a água simboliza em primeiro lugar a origem da criação” (*ibidem*: 42), logo, é fonte de vida. Concluimos, assim, que a “água viva, a água da vida apresenta-se como um símbolo cosmogónico. É pelo facto de purificar, curar e rejuvenescer que ela nos introduz no eterno” (*ibidem*: 43).

1.7.5 A arte da dança das rosas

Relacionado com o tema da água, a dança introduz no romance as ideias de liberdade e de independência, alcançável com o ritmo do batuque. Mais do que em qualquer outro

lugar, em África o batuque *soa em cada esquina*⁹, convidando à dança. Pela dança se festeja, se comunica, “proclama e celebra a identificação com o imperecível” (Chevalier e Gueerbrant, 1982: 253). Ainda na obra citada, o Padre Mveng¹⁰ descreve a arte da dança em África, como:

a forma mais dramática da expressão cultural, porque é a única em que o homem, ao recusar o determinismo da natureza, pretende não só ser libertado, mas também a libertação dos seus limites. É por isso, segundo este autor, que a dança é a única expressão mística da religião africana (*ibidem*: 254).

Durante a leitura deste romance quase conseguimos ouvir a sua música, sentir os sons dos seus songues e marimbas e vibrar com as danças tribais, que libertam o homem dos seus limites. “Porque a dança, além de *provação* ardente e *oração*, também é *teatro*” (*ibidem*: 253). Assim, é quase visível a lenda e a história do império de Lueji, representados na metáfora do bailado de Lu. A dança é “uma espécie de fusão num mesmo movimento estético, emotivo, erótico, religioso e místico que é como um regresso ao Ser único de onde tudo emana, para onde tudo retorna, por um vaivém incessante da Energia vital” (*ibidem*: 253-254). Quando Lueji dança, ganha essa energia vital de que tanto precisa:

quando era uma rapariga como as outras, não perdia um minuto de dança. E quem perdia? A dança está no sangue, no coração, nos tendões. Basta os tambores o ritmo marcarem, o corpo começa a se agitar, o sangue aquecendo por dentro, e os pés e as ancas têm de seguir (Pepetela, 1997 a: 41).

São inúmeras as alusões à dança: na narrativa de Lueji, dança-se por haver novo rei, dança-se por chover, dança-se quando chega gente de fora, quando alguém parte, quando se muda de capital, quando se obtém comida, quando acaba uma guerra, ou quando se consegue evitá-la... Já na narrativa de Lu, a bailarina dançava porque “Ouvia música indefinível de marimbas” (*ibidem*: 27) na sua cabeça. Aliás, 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? Porque os chingufos e mondos o anunciaram a todos os recantos do reino, mas só as marimbas o celebraram. Talvez” (*ibidem*).

⁹ A expressão em itálico é da nossa autoria.

¹⁰ Referência bibliográfica extraída do *Dicionário dos Símbolos*: MVENG, E. (1964). *L' Art d' Afrique noire*. Paris.

Lu esteve em Paris a fazer um estágio de seis meses de dança moderna. Quando tentaram convencê-la a dançar o *Gisela* “recusou, vim fazer estágio de moderno e não danço o Gisela, por muito computadorizado que seja” (*ibidem*: 43). Lu recusa-se a dançar algo moderno, na medida em que só o antigo soa no seu íntimo. Na tribo de Lueji, quando se dança, celebra-se a dança ao som dos ngomas, em nada semelhante ao dançar moderno, tal como verificamos na citação seguinte:

todos dançavam em roda, as mulheres dum lado, os homens do outro, os ngomas no meio. As mulheres vinham até aos homens provocar, batendo os pés e mexendo as ancas. Depois os homens iam até às mulheres, batendo palmas e pés, dando saltos, ao ritmo frenético do batuque, estimulado pela ualua e ndoka das cabaças. Por vezes apareciam mulheres com quindas de peixe ou carne fumada. A dança não parava, as gentes iam se servindo na passagem (*ibidem*: 53).

Durante a dança também havia os “bailarinos mascarados, representando os muquixes, [que] se misturavam agora na dança do povo. Já tinham actuado antes as suas danças sagradas, chocalhando com os tornozelos o rítimo alucinante” (*ibidem*: 54). O mesmo se passou depois de Lueji ter conseguido chamar a chuva, pois a partir daí o “povo dançava nas praças, festejando a vitória da rainha. Com ela, muitas vezes iam dançar de alegria...” (*ibidem*: 65).

Como todo e qualquer bailarino, Lu sonha e deseja dançar um solo, de forma a ser uma bailarina consagrada, e, no fim, receber uma rosa de porcelana no palco. Calando o seu desejo,

inventou uma invocação à frente do espelho do seu quarto, uma série combinada de piruetas e arabescos finalizados por uma *attitude*. Tinha a 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 (*ibidem*: 286).

Um dia, o seu sonho tornou-se realidade depois de ter sido chamada para substituir a bailarina principal, tornando-se assim solista. “Até hoje, antes dum espectáculo, Lu dança a rosa de porcelana, para chamar a sorte. A sua carreira se construiu sobre isso. E vou de novo passar a dançar antes de me deitar, para acalmar esse maldito cazumbi que me persegue” (*ibidem*). Deu-se um entrosamento entre a rosa de Lueji e a dança de Lu, que levou a jovem bailarina a revelar o seu segredo a Afonso Mabilia, para que ele

compusesse um trecho para a lenda da dança. A citação seguinte refere-se ao plano de Lu para ilustrar a dança da rosa.

Uma, duas as vezes que fosse necessário até a música surgir. E se se misturasse amor pelo meio, amor, dança, música, amor, ainda melhor ficava a música. E a dança. E o amor. [...] dançando ela fazia amor com o seu próprio corpo, ao longe soando acordes doces de marimbas e a flauta surgindo deles, e os gestos eram cada vez mais lânguidos, mais lascivos, concentrados em pétalas não de porcelana mas de sêmen e de repente o orgasmo veio, enquanto no espelho de desenhava o inconfundível corpo de Uli (*ibidem*: 287-288).

Lu percebeu que não poderia dançar para ninguém, pois era “o seu segredo, o seu uanga profissional” (*ibidem*: 288). Só quando foi a Benguela visitar a avó doente é que dançou para ela e para a “tia Augusta, uma kimbanda da Catumbela” (*ibidem*: 310). Lu, depois de ter fechado “a porta à chave, se despiu toda e dançou para elas a secreta rosa de porcelana, o meu talismã, o meu uanga” (*ibidem*: 311). O conselho que Augusta deu a Lueji foi traduzido pela avó: “– Agora vai ficar tudo bem. E dança sempre antes de dormir, como fazias. Pensa na flor, é pensar na Lueji. Se acreditas nessa dança ela vai-te ajudar” (*ibidem*: 313). Isto é indiciador da necessidade que o autor tem de ligar o futuro ao passado. Na verdade, o bailado da lenda de Lueji no Nacional revelar-se-á um sucesso.

O instrumento musical mais evidenciado na obra é o tambor e todos os seus derivados: são os mondos, o chingufu, o songue, o ngoma e a marimba “que reproduz a fala das gotas de água que caem nos rápidos e cataratas” (*ibidem*: 202). O recurso ao tambor, sobretudo existente na lenda de Lueji, é meritório de toda a atenção do autor e da pertinaz recusa de Lu dançar um bailado moderno, com instrumentos modernos.

1.7.6 Os doze guerreiros

Que ilações poderemos tirar quando subtilmente deparamos com a existência de um grupo de homens que transporta a liteira do rei, ou da rainha da Lunda, e que são, no total, doze? Porquê doze?

Para melhor evidenciarmos o que pretendemos salientar, destacamos alguns excertos onde estes doze homens, ou doze guerreiros, surgem. Kondi estava “deitado na liteira,

aos ombros de doze homens para ficar superior aos demais...” (Pepetela, 1997a: 22), aquando da escolha do seu futuro sucessor. Lueji “Subiu para a liteira, transportada por doze guerreiros armados de porrinhos de guerra...” (*ibidem*: 36), logo que foi aclamada rainha. E ainda, para proceder à cerimónia do chamamento da chuva, “Lueji foi na liteira transportada por doze homens” (*ibidem*: 62). A rainha foi visitar o seu irmão Tchinguri, numa visita cordial, “Só acompanhada por Kumbana e doze portadores de liteira” (*ibidem*: 85).

Por que a existência de doze homens? Qual a imagética deste número? A priori, a liteira foi construída para ser transportada por doze homens. No entanto, pensamos que o número doze tem uma razão de ser, simbólica, explicável em duas perspectivas: uma perspectiva temporal, o “Doze é o número das divisões espaço-temporais. É o produto dos quatro pontos cardiais pelos três planos do mundo” (Chevalier e Gueerbrant, 1982: 272), cujo resultado é doze. Doze são os elementos do Zodíaco, simbolizando o ciclo do tempo, da vida e, conseqüentemente, o eterno retorno. Os três planos do mundo equivalem aos “seus três níveis celeste, terrestre e infernal, [que] corresponde a três níveis de existência ou a três modos da actividade espiritual” (*ibidem*: 462). Como doze são os meses que o ano tem...

E numa perspectiva bíblica, o número doze simboliza, segundo o universo cristão, o número sagrado de eleição. Doze são os patriarcas¹¹, filhos de Jacob, “eleitos” os pais das doze tribos de Israel. Jesus Cristo elege doze Apóstolos¹² que recebem uma instrução especial e seguem o *Mestre*¹³. Também são doze os fundamentos da Igreja¹⁴. Podemos ainda salientar que, num “sentido mais místico, o três está relacionado com a Trindade, o quatro com a criação, mas o simbolismo do doze mantém-se o mesmo: o cumprimento do criado terrestre por assunção no incriado divino...” (*ibidem*: 272). Assim Pepetela entrelaçou habilmente parte do mito luejiniano com a religião judeo-cristã.

¹¹ Cf. *Bíblia Sagrada*: Gn 35, 22-26; 42, 13.32; 49, 28; Js 24, 1; Act. 7,8.

¹² Cf. *Bíblia Sagrada*: Mc 3, 13-19; Jo 6, 70.

¹³ Cf. *Bíblia Sagrada*: Mc 4, 10-11; 6,7; 11,11; 14, 17; Lc 8, 1-3; 9, 1-2.12; 18, 31-34.

¹⁴ Cf. *Bíblia Sagrada*: Mt 19, 28; Lc 22, 30; Ef 2, 20; Ap 7, 4-12; 21, 14.

Que ilação tiramos desta relação com os doze homens que transportam a liteira? A nosso ver os doze homens transportam o produto da Criação. Lueji, a senhora das terras, a filha da grande mãe serpente Nhaweji, Lueji-a-Kondi... é o último fruto da criação divina. Sem pretensões feministas, o mundo começa no feminino e continua no feminino.

1.7.7 A montanha e o rio

Quanto às simbologias da montanha e do rio, recorreremos ao momento da construção da nova Mussumba, para a sua melhor contextualização. A nova capital – Mussumba – situa-se num ponto alto da montanha, de difícil acesso e onde passam, no seu vale, dois rios, o Kalanhi e o Cassai, que desagua no Kalanhi e sendo ambos de difícil acesso.

Parafraseando Chevalier e Gheerbrant, a montanha, partindo do princípio que é vista do alto, aparece como a ponta de uma vertical, é o centro do mundo. E o rio, descendo “as montanhas, insinuando-se através dos vales, perdendo-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza a existência humana e o seu curso com a sucessão dos desejos, dos sentimentos, das intenções, e a variedade dos seus desvios” (*ibidem*: 570). Analogamente, no decurso da sua vida, Lueji caminha como um rio, que ultrapassa vales e montanhas, percorrendo imensos caminhos sinuosos, com altos e baixos. O rio é a vida humana.

1.7.8 A polifonia das cores

“De repente, a ténue claridade da alvorada rompeu a cortina de nuvens e a chana clareou um pouco” (Pepetela, 1997a: 405). E os “odores, os ruídos, as cores, tudo era diferente. Até o peso do ar” (*ibidem*: 385).

Estas e outras passagens do *Lueji, O Nascimento De Um Império* evidenciam o colorido existente na escrita de Pepetela. Exemplificando:

O pó levantado pelos pés formava nuvens vermelhamarelas que se confundiam com as rubras plumas de guerra dos soldados.

Lueji se vestiu com as cores da guerra, pintou o tronco e a cara com pamba, substituiu o diadema de cobre pela sala de plumas vermelhas, se armou da azagaia e escudo oferecidos por Ndumba ua Tembo, do punhal luba oferecido por Ilunga e do grande mucuali de novo aço (*ibidem*: 386).

Para melhor dar a conhecer uma lenda nacional, o autor transferiu, pela escrita, os mesmos cheiros, as mesmas cores, as mesmas paisagens, as sensações de outrora, para o leitor da actualidade. Para isso, serviu-se habilmente da sinestesia uma das figuras de retórica mais recorrentes em Pepetela. O romance está repleto de marcas sinestésicas que lhe dão um sabor e uma agradável *nuance*, valorizando essencialmente os sentidos da visão e do olfacto, mas também da audição e do tacto.

Quando Ilunga viu pela primeira vez Lueji, essa visão provocou-lhe o “grito da luz da lua” (*ibidem*:274). Plena intersecção da visão que Lueji sempre teve quando olhava a Lua, sobre o lago e a visão de Ilunga perante a presença de Lueji. O autor conjuga duas posturas, de duas personagens, explorando-lhes o seu carácter sensitivo. Deste modo, o leitor tem a oportunidade de conhecer cheiros e paisagens idílicas da Lunda.

1.8 Caso de disjunção e conjunção lendária em *Lueji, O Nascimento de Um Império*

Poderemos apresentar na estória da lenda dos Calamba um caso de disjunção e um de conjunção lendária. Os Calamba estão em disjunção com os povos invasores que “tinham-nos obrigado a abandonar o aconchego das suas habitações” (Pepetela, 1997a: 202), expulsando-os das suas próprias terras e perseguindo-os a fim de fazer deles escravos. Lueji contou esta história e imprimiu toda a sua sensibilidade para esse momento do conto. Reparemos na descrição feita quando os invasores, em perseguição, atingem o rio:

não viram as gentes que perseguiram. Supuseram que tinham sido levadas pela corrente e na esperança que alguns sobrevivessem e deles fossem escravos, caminharam para o Sul. Encontraram um afluente e alguns tentaram passar a nado, mas num remoinho pereceram. Os outros recuaram desistindo da perseguição. E deram ao afluente o nome de Luáfua, o rio da morte (*ibidem*: 203).

Os Calamba estão, por sua vez, em conjunção com Luia, “uma formosa rapariga, com os peitos muito direitos e redondos, sinal de virgindade” (*ibidem*), que surgiu da água,

de dentro de uma cabaça mãe, donde saíram muitas pequeninas cabaças. Luia salvou Calenga e os seus companheiros: “Livres para sempre dos invasores, os Calamba se foram estabelecer na montanha ao lado do rio onde escaparam. Calenga deu ao rio o nome de Luia, o do amor” (*ibidem*).

Desta lenda dos Calamba podemos depreender que, em disjunção lendária está o rio Luáfua, o rio da morte e, em conjunção lendária está o rio Luia, o do amor e da vida. É a relação *bem-mal* sempre associada na vida literária e na vida real.

1.9 Intertextualidade com o texto bíblico

Como já afirmámos, a existência de uma intertextualidade de *Lueji, O Nascimento de Um Império* com *A Bíblia Sagrada* é visível nas narrativas da criação. Sabemos que qualquer texto novo tem sempre por detrás reminiscências textuais de outros autores, ou de outros textos. Com efeito, o próprio texto bíblico sofreu influências de textos anteriores, ou de lendas, como é o caso de textos mesopotâmicos, que muito influenciaram a construção do texto bíblico¹⁵.

São variadas as passagens onde observamos a intertextualidade atrás referida. Começamos por salientar um dos temas mais evidentes na obra: a Criação do Mundo. No ponto 1.2 deste capítulo analisamos uma das possíveis explicações para as origens do povo lunda e constatámos evidentes semelhanças com a *Bíblia*.

Uma curiosidade a ter em conta, relativamente à temática filial e à sua correspondente sucessão dinástica e hierárquica, é a analogia que encontramos entre as narrativas da Criação do texto bíblico, mais propriamente no Antigo Testamento e o texto *Lueji, O Nascimento de Um Império*. Eis alguns dos elementos intertextuais entre a *Bíblia* e o presente romance histórico. Por exemplo, o que sucedeu aos filhos de Adão e Eva, Abel e Caim. Caim é mais velho que Abel e, porque o Senhor olhou favoravelmente para Abel e para a sua oferta e não olhou para Caim, nem para a sua oferta, Caim matou o

¹⁵ Referimo-nos, a título de exemplo, à narrativa da Arca de Noé e do Dilúvio.

irmão, mas foi castigado. Então, Adão e Eva tiveram outro filho, Set que sucedeu a Adão.

Um outro caso é o dos filhos de Isaac: Esaú e Jacob, são irmãos gêmeos, tendo Esaú nascido primeiro. Na idade adulta, Jacob comprou a Esaú o direito de progeneritura (Gn. 25, 29-34). Mas não chega, porque precisava da bênção do seu pai Isaac. Percebendo-se que o pai, na sua velhice, se preparava para dar a bênção ao filho mais velho, Jacob disfarçou-se de Esaú e recebeu ele a bênção. Esaú reage assim: “³⁶É por se chamar Jacob¹⁶ que já me venceu duas vezes? Apoderou-se do meu direito de progeneritura e agora apodera-se da minha bênção!” (Gn 27, 36). Isaac diz a Esaú: “³⁷Fiz dele o teu senhor, dei-lhe todos os seus irmãos como servos e entreguei-lhe o trigo e o mosto” (Gn 27, 37). Como podemos depreender, os filhos mais novos conseguem os direitos dos mais velhos. Estas passagens merecem o nosso destaque, porque também Lueji, sendo a filha mais nova, ficou a dominar sobre os seus irmãos mais velhos.

Continuando a saga de Jacob, segundo o Livro do Génesis, Jacob sucedeu a seu pai, mas teve de fugir da ira do irmão, refugiando-se na casa de Labão, seu primo, que tinha duas filhas. Jacob enamorou-se de Raquel e ia casar-se com ela. Mas Labão tinha também Lia, a sua filha mais velha, e que devia casar primeiro. Jacob, enganado por Labão acabou por casar primeiro com Lia e, numa distância temporal de sete anos, casou depois com Raquel. Jacob teve imensos filhos de Lia, mas foi o seu filho mais novo, o escolhido por Deus, o único filho de Raquel, José, aquele que salvou a sua família da fome, chamando-a para o Egipto.

Noutros livros do Antigo Testamento é possível discernir casos similares ao de *Lueji, O Nascimento de Um Império* como no *Segundo Livro de Samuel* e no *Primeiro Livro dos Reis*. Reportamo-nos, particularmente, a David e ao seu filho Salomão. De todos os filhos varões de David, que foram quatro, Deus escolheu o quarto, o mais novo, Salomão, e filho de uma mulher que fora casada com Urias, o hitita, que David arranjara maneira de o desviar do seu caminho. Betsabé era uma mulher casada, logo,

¹⁶ A definição de Jacob vem na *Bíblia Sagrada*, 2002: 57 – “*Jacob*, cuja raiz hebraica pode relacionar-se com “suplantar” “enganar” [...] ou “calcanhar”, faz alusão ao acto de agarrar Esaú pelo calcanhar, para o impedir de ser o primogénito”. Quando estavam a nascer, Jacob agarrou o calcanhar de Esaú para ser ele o primogénito. Daí a designação.

era também não pura, como era considerada na época, e, portanto, uma mulher proibida. Betsabé foi desejada por David, que fez-lhe um filho, o pequeno Salomão. Estes acontecimentos podem ser conferidos em *2 Sm, 11, 1-27*, e em *1 Rs 1, 28-37*.

Constatamos, portanto, que, na *Bíblia Sagrada*, Deus tem predileção e maior tendência para os filhos mais novos, como seus seguidores. Aquele que o comum dos mortais julgaria que não mereceria nunca o trono, ou a sucessão, é sempre o escolhido por Deus.

Confrontando este último caso com o de *Lueji, O Nascimento de Um Império*, verificamos que estamos perante situações similares. Na verdade, Kondi tinha três filhos: dois são os filhos varões, os filhos da muari, assim designada por ser a primeira esposa do rei. Mas, a escolha para lhe suceder recai em Lueji, a filha mulher, de dezoito anos, filha da segunda esposa, Nayole. Kondi está consciente de que o lukano continuará na linhagem paterna e faz com que Lueji lhe prometa que o lukano permaneça na sua linhagem. Lueji ficou a reinar, fazendo dos seus irmãos seus servos. Mais concretamente, fê-los seus servidores na defesa do território Lunda, tendo presente que Chinyama sempre recusou fazer a guerra contra os irmãos.

Ainda no âmbito da temática da Criação, e concretamente acerca da Criação do homem, reza o texto bíblico que: “⁷então o SENHOR Deus formou o homem do pó da terra e insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida, e o homem transformou-se num ser vivo” (*Bíblia Sagrada*, Gn 2, 7), depois deste beijo dado por Deus ao homem aquando da sua criação, concluímos que o homem provém do pó da terra – segundo a teoria criacionista, que é a que estamos a tratar. Todavia, Deus dirige-se ao homem dizendo: “¹⁹ Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra donde foste tirado; porque tu és pó e ao pó voltarás” (*ibidem*, Gn 3, 19). Inclusive, no *Livro de Job*, lemos as palavras de Eliú, um amigo, que se dirige a Job, deste modo: “¹⁴Se Ele retirasse o seu sopro e fizesse voltar a si o espírito do homem, ¹⁵a humanidade inteira pereceria num instante, e o homem voltaria ao pó” (*ibidem*, Jb 34, 14-15).

Outros exemplos haveria, no entanto, optamos por estes dois, devido à alusão à temática do pó da terra, que também está presente no romance em análise. O narrador refere acerca da rainha que “ela também tinha de ser fiel à promessa feita ao pai, mesmo

contra sua vontade, senão era pó, desprezível pó que se pisa sem sequer reparar” (Pepetela, 1997a: 120). Também, há no discurso do muata Kakolo, uma intertextualidade com o texto criacionista. Este muata critica do seguinte modo uma ideia de Lueji, acerca de Tchinguri: “e os meus homens estão a preparar milhares de flechas que cairão como uma nuvem sobre ele e reduzirão a pó o célebre e tão dançado exército real de Tchinguri” (*ibidem*: 250). Enganou-se.

Um outro facto intertextual com a *Bíblia* é a solução que Lueji engendra para garantir a sucessão da sua linhagem tal como prometera a seu pai e, ao mesmo tempo, dar um filho a Ilunga. No texto bíblico, há excertos que podemos comparar com os de Abrão e Sarai, antes de serem, respectivamente, Abraão e Sara. Reza, assim, o texto bíblico:

¹Sarai, mulher de Abrão, que não lhe dera filhos, tinha uma escrava egípcia, chamada Agar.

²Sarai disse a Abrão: “Visto que o Senhor me tornou estéril, peço-te que vás ter com a minha escrava. Talvez, por ela, eu consiga ter filhos”. [...] ⁴Ele abeirou-se de Agar, e ela concebeu. (*Bíblia Sagrada*, Gn. 16, 1- 4).

Outro exemplo é o casamento de Jacob com Lia e Raquel. De Lia, Jacob teve vários filhos, mas por sua vez, Raquel não conseguia conceber. Então, de raiva e inveja da irmã, aquela pede a Jacob que se sirva de uma sua serva e diz-lhe: “³Aqui tens a minha serva Bila; vai ter com ela. Que ela dê à luz sobre os meus joelhos; assim, por ela, eu também poderei ter filhos” (Gn. 30, 3). A escrava teve dois filhos. Jacob continuou a dar filhos a Lia, mesmo depois desta ter visto extinta a sua fecundidade, através também de uma escrava. Até que Raquel concebeu e deu à luz, José. Verificamos estas passagens bíblicas em dois capítulos do *Livro do Génesis*, mais propriamente de Gn 29, 31 a 30, 22. José é o escolhido por Deus para levar o povo de Israel para o Egipto, donde saiu muito mais tarde com Moisés, em direcção à Terra Prometida.

Comparamos agora com o romance de Pepetela e depreendemos uma visível semelhança. Numa conversa decisiva com Ilunga, Lueji diz-lhe que não pode ter filhos e que se ele estiver de acordo, lhe vai oferecer uma segunda mulher. Este, ao contrário de Jacob, reage com admiração: “O quê? É essa a solução?” (Pepetela, 1997a: 447). E mais ainda, “Ilunga resistiu, porque não acreditava na ideia. Não vai dar certo, os Tubungo nunca aceitarão” (*ibidem*). A primeira reacção depressa se desvaneceu com a

preocupação para com os Tubungo. Com o casamento de Ilunga com kamonga Luaza, Lueji pôde garantir a sua descendência através da amilombe que também era sua prima e, portanto, da sua linhagem. Em suma, na *Bíblia*, não há casamento com as escravas e, no presente romance histórico, a rainha nunca conseguiu ter filhos.

2. O mito

Quem contacta mais de perto com a História de Angola, sabe que na Lunda angolana de outrora existiu uma rainha: a rainha Lueji. Muito já se escreveu acerca da Lunda e da sua rainha, não se esclarecendo se estamos perante uma realidade ou mito. Estamos cientes que Pepetela ficcionou este facto tendo por sustentação uma investigação atenta e cuidada da História do seu país e das lendas a ele associadas, em particular, às lendas relativas à Lunda.

Com o bailado moderno de Lu, Lueji é uma “soberana de tanta grandeza, realçada agora pelo bailado que a ia imortalizar, arrancada das cinzas da História e das falas locais dos mais-velhos, para ser conhecida do grande público” (Pepetela, 1997a: 471), e assim pretende-se que o povo angolano contacte com o seu passado e o comemore.

Pepetela é peremptório quando afirma na sua obra, através do historiador Herculano, que o “roteiro é absurdo. Não se pode brincar assim com a História” (*ibidem*: 375). Trata-se de um roteiro elaborado por Lu, a fim de, pela arte do *ballet*, poder reconstruir uma das lendas da rainha Lueji. O trabalho do historiador consiste na busca e na procura de factos concretos, que visam a explicação correcta dos acontecimentos. Não esqueçamos que Pepetela participou na elaboração da *História de Angola*, organizada por vários autores e cada historiador, perante um dado concreto da História, fez a sua própria interpretação.

Para escrever o seu roteiro, Lu não usou nenhuma metodologia, pois não lhe interessava obedecer a regras, mas sim construir um mito. Este trabalho e esta investigação empenhada de Lu, é de certo modo ingrato, dada a dificuldade da sua comprovação.

Como refere o compositor, Afonso Mabiala: “há versões contraditórias. Como tudo na tradição oral. Cada grupo deforma uma versão em função dos seus interesses mais ou menos imediatos” (*ibidem*: 376).

Quando o texto começa a ser divulgado perante a elite intelectual de Luanda, a fim de poder ter alguma aprovação, o historiador Herculano rejeita o texto de Lu, por muito haver nele de falacioso. Mas a bailarina fá-lo compreender que é fruto de uma intenção lúdica e cultural que visa quer a reforma do grupo de bailado quer a do Teatro Nacional. O bailado de Lu reforçará o espírito nacional tão esmorecido entre os intelectuais luandenses, e reavivará o espírito de nacionalidade entre os angolanos. Já que muitos deles desconhecem o passado do seu país, devido aos anos de colonização a que estiveram sujeitos.

A história de Lueji serve de tema ao bailado de Lu. Um tema nacional, remontando a um passado mítico, longínquo, distante, mas glorioso e onde a recuperação desse mito, através de uma dança nacional, implica o uso de objectos nacionais. O tema do bailado é o tema da água.

A história de Lu é a da menina que sonha e visiona o passado da sua centavó, num passado que está continuamente ecoando aos seus ouvidos e que anseia por ressurgir das *cinzas do passado*, porque há muito fora esquecido. É urgente recordar os feitos gloriosos de uma Angola que um dia teve uma rainha-mulher. É preciso recordar um passado puro, glorioso, inocente, sem qualquer mácula de qualquer força exterior (colonialismo). É preciso fazer renascer o mito da Lunda. Voltar ao passado inócuo e rejuvenescê-lo, porque o mito é uma “tradição que sob a forma de alegoria, diz respeito a um grande acontecimento natural, histórico ou filosófico. É a exposição simbólica de um facto” (Lello, 1978: 258).

A apresentação das histórias das duas mulheres é essencial para um bom entendimento deste mito.

2.1 A história de Lueji

Lueji é uma jovem mulher de dezoito anos. Vive numa tribo com a sua mãe. Tem dois irmãos, Chinyama e Tchinguri. É com Tchinguri, o seu irmão mais velho, que ela vai ter a sua primeira relação sexual e com quem vai ter uma relação profunda. Ela ama Tchinguri. O par amoroso julga não haver qualquer problema na sua relação, não só porque as mães são diferentes, como eles são de origem real e, como tal, nada os poderá afectar. Além de que Tchinguri pretende manter a tradição casando com a sua irmã.

Isto poderá parecer chocante para a mentalidade ocidental, mas é absolutamente natural para os Lundas de então. Esta relação incestuosa é conhecida de seu irmão Chinyama, que também quer partilhar o seu amor com a irmã. Tchinguri, porém, recusa-se a partilhá-la seja com quem for. E Lueji também não vê mais ninguém senão o seu irmão mais velho, por quem nutre um imenso carinho. Nayole, mãe de Lueji, sabe de tudo acerca da filha. Não concorda, mas Lueji sabe o que quer e luta pelo seu amor. É uma mulher determinada.

As vidas destes dois irmãos enamorados dão longas voltas. Por serem os causadores de um parricídio, Tchinguri e Chinyama são afastados do trono da Lunda. De qualquer modo, Chinyama também não queria assumir tamanha responsabilidade. O próprio confessa a sua relutância: “Grande susto. Mandar nos outros, eu? Era a pior ideia que alguém podia ter tido. Perdi o apetite” (*ibidem*: 175). Com efeito, Chinyama “gostava era de comer e beber, olhar as flores e inventar estórias, ter raparigas com as quais imaginava as cenas espiadas na infância” (*ibidem*), entre Lueji e Tchinguri.

Em virtude do parricídio, Lueji é eleita rainha. Tchinguri, preparado desde sempre para suceder a Kondi, não aceita ser afastado do trono real, contudo nada pode fazer. Simplesmente, duvida das capacidades da irmã para chamar a chuva – que julgava ser fruto de sorte –, para comandar uma guerra, ou para governar a Lunda... Tchinguri alerta Lueji para os perigos de intrigas ou de conflitos de interesse, que ela corre no meio dos muatas Tubungo, que não criam numa mulher. O irmão mais velho ambicionava o trono, mas o seu espírito impetuoso, revoltado e irado, contra tudo e contra todos e por causa da sua ambição, cedo pôs os Tubungo contra ele. Tchinguri queria que o rei da Lunda tivesse mais poder que qualquer Tubungo e não estivesse dependente deles, como estiveram o seu pai e todos os seus antecessores. Era pois um

estratega. Sempre sonhou casar com Lueji. Num encontro nocturno, entre os três irmãos, e à beira do lago, a dada altura lembra Tchinguri.

- O importante é que acredites que nada do que eu faça será contra ti. Tenho quase a certeza de que não me atacarás nem vais deixar que me ataquem. Mas também precisas confiar em mim... Ainda bem está aqui o Chinyama, ele nos ajuda a recordar o passado. Lembras quando eu dizia queria...
- Cala-te! Não fales nisso – interrompeu Lueji com um grito e se levantando pela primeira vez.
- Falo, sim, de que tens medo? Queria casar contigo...
- Cala, Tchinguri, ou eu vou embora.
- O nosso pai ria, nunca contrariou. Lembras, Chinyama?
- Sim, é verdade – concordou Chinyama – O pai ria, as mães riam, ninguém levava a mal (*ibidem*: 146).

Apesar de gostar muito do irmão, um relacionamento com ele estava, agora, posto de lado, pois Lueji era rainha da Lunda, logo, este enlace matrimonial não poderia realizar-se: não seria um bom augúrio para a Lunda, uma vez que estariam em jogo os interesses de Tchinguri, que acabariam por vingar sobre toda a Mussumba e estaria, ainda, em perigo a sucessão da linhagem de Lueji e porque a rainha prometeu a Kondi que defenderia o seu reino. A relação incestuosa com o irmão era conhecida por grande parte da população, sobretudo pelos rapazes, que andavam à noite a espiar os pares amorosos. Ndumba ua Tembo, um valente guerreiro, presenciou estes encontros e comenta:

De criança, Tchinguri dizia com minha irmã vou casar. Queria seguir as tradições antigas dos antepassados deles que casavam entre irmãos. No nosso grupo de companheiros de mukanda se dizia que muitas vezes Tchinguri e Lueji eram vistos no lago em actos de amor. Acreditei sempre ser boato, derivado das fanfarronadas do próprio Tchinguri (*ibidem*: 380).

Até que um dia, sem saber bem como, Lueji conhece aquele por quem há tanto tempo ansiava. Ela via-o à noite a sair da Lua, mas não sabia quem era. É ele o Tchibinda Ilunga. Um príncipe luba que chega às terras do Kalanhi, para caçar elefantes. O encontro foi sem palavras. Pepetela é primoroso na arte da tecelagem textual, nomeadamente quando descreve o primeiro encontro entre a rainha e o seu príncipe luba, as sensações que ambos experimentaram quando se encararam. O trecho transcrito, recheado de metáforas, personificações, imagens e animismos ilustra a primeira reacção de Lueji.

Subitamente o vento cessou de fazer mexer os papiros da margem do Kalanhi. Os pássaros calaram seus pios de amor e os ruídos longínquos de Mussumba deixaram de se ouvir. Na manhã morna do Kalanhi, nem uma abelha zumbia, nem uma mosca passava, mesmo as águas turbulentas silenciaram. O coração de Lueji parou. Subitamente se pôs a galopar, parecia rinoceronte fugindo.

Era ele, o homem que saíra da Lua (*ibidem*: 273).

Da parte do Tchibinda Ilunga, o príncipe luba, as sensações vividas foram similares às de Lueji. E, igualmente num texto repleto de elementos de retórica (paradoxos, repetição anafórica, metáforas) descreve as emoções sentidas:

Ilunga levantou os olhos para ela pela primeira vez, viu o gesto e não percebeu, pois a visão do busto dela lhe provocou um grito calado dentro de si, grito do nome dela, grito da luz da lua, grito que ficou ressoando no peito seco dele [...].

Foi difícil libertar a garganta para falar e era ele que o devia fazer. Dominou a vontade de deixar soar o grito que no interior dele ressoava (*ibidem*: 273-274).

De um encontro de cortesia ao encontro que inicia a relação amorosa entre eles, foi um passo. Começou “naquele dia que Lueji foi convidada por Ilunga para dar um passeio no rio” (*ibidem*: 320). Como mulher determinada, ela toma sempre a iniciativa. A dada altura,

Se olharam nos olhos e leram o desejo do outro. Não houve palavras, não houve suspiros, não houve jogos de mão. Ela levantou, caminhou um pouco no mato. Ele veio atrás. Numa pequena clareira, ela se deitou. E ele.

Foi assim.

Muito tempo depois, cansados e felizes, se desprenderam (*ibidem*: 321).

Neste trechos supratranscritos predominam a prosa-poética e a função expressiva da linguagem. Agora que Lueji encontrou o seu amado, há tanto tempo esperado, a rainha arquitecta uma estratégia para conseguir casar com Ilunga sem que o seu povo conteste e sem ter que pedir autorização ao Conselho dos Tubungo. Lueji deu-lhes a volta, planeando uma desculpa, como a do apoio Luba à Lunda na guerra contra Tchinguri. O casamento entre ambos selaria uma aliança entre duas nações, julgavam os Tubungo, o próprio Tchinguri e toda uma nação lunda.

Posteriormente a ter evitado a guerra e depois de se ter casado com Ilunga, a maior preocupação de Lueji, foi a de engravidar e dar um sucessor à Lunda, como tinha prometido a Kondi. Conseguiu ter o seu sucessor, mas não era seu filho biológico. Foi

de Lueji a ideia de Ilunga casar-se com Kamonga Luaza, a amilombe mais bela que Lueji possuía e que era da mesma linhagem de Lueji. Após todas as tentativas, a rainha percebeu que era estéril e que não poderia gerar uma criança, pelo que só aquela amilombe poderia dar um filho a Ilunga e a Lueji. Criado para triunfar e reinar, Yanvu, o filho, não correspondeu aos objectivos dos Tubungo, porque depressa esqueceu aqueles ensinamentos da sua mãe de como começar por baixo para chegar ao topo. Tal como aconteceu com Lueji, pois não fora educada para ser a sucessora de Kondi e um dia foi a senhora das terras.

2.2 A história de Lu

Lu é uma bailarina, do grupo de bailado Kukina. Numa certa altura da sua vida, começa a sentir a necessidade de perceber o que se passa com ela, pois ouve sons que eram desconhecidos até então e que a fazem andar distraída pelas ruas de Luanda. Para ajudar à distração, associa a esses sons as histórias de tradição oral que a sua avó, oriunda da Lunda, lhe contava acerca de uma rainha que em tempos existiu, naquela zona. Lu começa a investigar e a frequentar o “Centro de Documentação Histórica” (Pepetela, 1997a: 26), onde contacta com as versões de vários historiadores e autores relacionados com a História de Angola.

O grupo de bailado, a que Lu pertence, passava nessa ocasião por um momento de dificuldade. Com o apoio de um amigo compositor, Afonso Mabiala, a bailarina tenta dar um novo vigor à arte da dança e ajudar a erguer o bailado nacional, utilizando para o efeito um tema nacional. A cultura do país está, de certo modo, esquecida pela sua gente, talvez porque a desconheça ou saiba que um dia teve heróis e heroínas, que criaram uma tradição. Segundo a professora Rita Chaves, o regresso ao passado torna-se “numa experiência de renovação e é a partir dessa estratégia que são lançadas as bases para uma literatura afinada com o projeto de libertação” (Chaves, R.).

Assim, Pepetela reconstrói o passado para se conhecer e para melhor explicar em literatura o seu “projeto de libertação” (*ibidem*). Serve-se ainda dos seus conhecimentos históricos, investiga e escreve um romance histórico, onde reactualiza o passado,

tornando-o presente e moderno. E, deste modo, renova-se a História de Angola, cuja verdadeira cultura está no passado. Um passado que gera libertação, pelo seu renascer. Essa experiência de renovação advém de vários factores que, pela tradição, hão-de conduzir à liberdade, à afirmação de uma cultura e identidade próprias. A este respeito, Lu, e o seu criador Pepetela, sentem urgência em demonstrar ao povo de Angola que houve pessoas que fizeram a História do seu país; pessoas que tiveram uma identidade e que estão na origem da criação da cultura nacional. Uma cultura peculiar. A

relação história/ficção, sendo uma constante nas literaturas que emergem de situações conflituais em processo de autonomização (política, cultural, social), é, na literatura angolana, singular. Essa singularidade advém do facto de que, pela literatura se vai escrevendo também a história do país... (Mata, 2002: 223).

A História deste país escreve-se na sua arte, com especial pendor para a sua Literatura, através de heróis histórico-míticos¹⁷ que a engrandecem e a enobrecem. E Lu é uma personagem criada para representar e despertar a identidade colectiva, o povo angolano, no momento em que leva ao palco do Teatro Nacional um tema nacional. A grande preocupação do autor circunda-se à volta da cultura do seu país. Quanto a Pepetela e à sua obra, a professora Inocência Mata refere ainda que:

Na literatura angolana, sob a punção da ideologia nacionalista, a história foi recurso para, através dos mitos de que qualquer história nacional vive, se constituir como veículo de afirmação cultural e reivindicação política. E por isso, isto é, por imperativos exteriores ao texto, o acontecer histórico era transformado em “material épico” para a celebração de uma nação imaginada (Mata, 2002: 224-225).

Pepetela, e muitos outros autores, serviram-se da literatura para transpor para os seus escritos os acontecimentos históricos por que viveu e presenciou toda uma nação, durante o período da colonização, dando, assim, início a uma literatura mítica e épica. É deste modo que se justifica o recurso a “imperativos exteriores” (*ibidem*).

Desta mesma maneira, Pepetela serviu-se do mito da rainha Lueji, mito que, ainda hoje, alimenta as mentes do povo angolano, para instituir uma ideologia nacionalista, patriota. Pela escrita, ele afirma uma nacionalidade, uma história, um povo. O autor serviu-se de

¹⁷ A expressão histórico-míticos é da nossa autoria.

grande parte da sua obra literária, para, através dos factos históricos que presenciou, escrever uma literatura epicizante, pondo a par a História e a tradição.

Num ensaio de Ana Paula Tavares, intitulado os *Cinquenta anos de literatura angolana*, a autora menciona que “A geração dos mais novos necessita do tom ancestral dos tambores que marque um ritmo diferente à língua portuguesa e dela se aproprie” (Tavares, 1999: 128). É a afirmação da instituição da cultura nacional, como um imperativo à nacionalidade e a um diferente uso da língua portuguesa. Que vença o grito dos tambores, contra a influência portuguesa no país e nos jovens. Lu vai ter essa responsabilidade, pois vai exigir para o seu bailado um ngombo, instrumento tipicamente angolano. “Noutras coisas ela estava sempre pronta a fugir ao rigor científico, mas nisso não” (Pepetela, 1997a: 353). Na verdade, “só iam utilizar produtos locais, não era preciso importar nada, nem mesmo um coreógrafo para ajudar, será tudo angolano” (*ibidem*: 384). Já estava tudo pensado “assim como a música que não tem um único instrumento estrangeiro” (*ibidem*). Pepetela, pela mão e corpo de Lu, quando ela dança, pretende “mostrar que se pode fazer tudo em Angola, sem importações, apenas pelo talento dos nossos artistas, com esforço e trabalho” (*ibidem*). Lu será a mitificação de Lueji, logo será o fruto da renovação do passado-presente.

A defesa do que é nacional, implica a não aceitação de uma cultura importada, valorizando e privilegiando tudo o que é peculiar da sua terra. Pelo que Pepetela recorda, numa entrevista a Aguinaldo Cristóvão, “o Estado angolano tem o dever de promover o ensino e a leitura. Será avaliado por isso, mais cedo ou mais tarde” (Cristóvão, A). O pensamento de Pepetela está direccionado para a cultura do seu país. É um alerta que Pepetela faz também nos seus escritos, quando narra a História da sua pátria, usando as *estórias* de encantar com resquícios de nacionalidade.

2.3 O Mito – Uma constante na obra

Pepetela serviu-se de variadíssimas vozes em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, através das suas personagens, para iluminar algumas mentes do seu tempo. Na verdade, esta é uma preocupação constante no autor, presente também na entrevista concedida a

Aguinaldo Cristóvão, relativa à literatura e cultura do seu país, como já refenciámos. O jornalista coloca-lhe a seguinte questão: “Acredita que deveria ser dada maior atenção à literatura dos países africanos, onde as suas populações precisam de mais incentivo para ler?”. Pepetela limita-se a falar de Angola, onde faz a apologia do livro, promovendo o livro nas escolas, nas bibliotecas escolares e, mesmo, por parte da indústria livreira, preços mais acessíveis, “é condição sine qua non para o desenvolvimento do país [...] o primeiro factor de desenvolvimento de um país é a instrução pública” (Cristóvão, A.).

É da preocupação por uma identidade nacional que nasce a cultura do livro. Um país que não tenha o gosto do livro, não tem identidade. De certo modo, é este um dos lemas que Pepetela transmite nos seus escritos. A arte de escrever, como a arte de dançar, de pintar, de compor não passa de arte. Mas como definir arte? A definição de artista é-nos possibilitada por Lu quando diz ao bailarino Uli, no momento em que este decide abandonar a dança para se dedicar inteiramente à medicina. Esclarece então Lu:

– Tinhas um pendor artístico muito forte, é tudo. Isso fez ultrapassar todas as barreiras e preconceitos. Sobretudo os do teu meio. Talvez não fosse normal, mas qual artista é normal? Normal no sentido que o meio lhe dá. A definição de artista é mesmo essa, estar em constante ruptura com o meio (Pepetela, 1997a: 414).

É aquela sensação que Lueji sente quando se refugia no lago da sua infância, desejo de ultrapassar todos os obstáculos que se afiguram no seu caminho, ou a sensação de saborear a luz que a Lua emana no seu olhar, ou no seu íntimo, ou no seu ser, ou melhor, sair do seu meio. O compositor Afonso Mabiala, que Lu convidou para musicar o seu bailado, numa discussão que assistiu entre Lu e o historiador Herculano acerca da verdade histórica, sendo verdade ideológica, para Lu, e científica, para o historiador, lembra que:

– O que realmente passou naqueles tempos tão antigos, é mentira, ninguém vai saber. Por muitas metodologias científicas que se usem. O que importa é o que as pessoas imaginaram, criaram, a partir dos factos definitivamente enterrados na areia. Nos interessa a imaginação, a poesia, a mensagem que os intelectuais da época sintetizaram no mito. E esse mito por isso pode ser mudado à vontade, é a liberdade da imaginação, da criação artística (Pepetela, 1997a: 377).

É a liberdade de criar, imanente a cada autor, ou a cada um de nós de fazer a sua própria criação, o seu próprio mito. Além disso, “o que nos interessa é a arte – disse Lu. – Pode ser outro tipo de verdade, mas tão verdadeira quanto a vossa verdade histórica. E mais bonita” (*ibidem*: 478). E ainda, numa conversa com Uli, acerca da escolha do bailarino para a dança, Uli rejeita dançar com Lu alegando não possuir as qualidades de um Ilunga e não ser possível conciliar poesia com realidade, segundo a sua visão. Defende então o bailarino-médico:

- Arranja um Ilunga qualquer. Não um Tchinguri.
- O problema é esse. Tu és os dois. A síntese.
- Encara a realidade, Lu. Isso é poesia.
- E desde quando a poesia não é a realidade? Ou a dança? Há outra realidade para além disso? (*ibidem*: 416).

O bailado é uma dança poética, repleta de realismo e de verdade. Para tal realismo, Lu pesquisou variadas versões acerca deste mito, recorrendo a muitos autores investigados na biblioteca – “Vansina, Henrique de Carvalho, Bastin, Redinha, Calder Miller e outros” (*ibidem*: 212). São autores cujos textos estão associados às histórias da tradição oral e que agora foram tiradas do esquecimento “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” (*ibidem*). Pepetela pretendeu, pois, dar corpo, dar voz, dar uma essência física e existencial a um mito, quebrando com as interrogações, as incertezas até então em vigor.

Ele pretendeu que o bailado originasse “música criando nacionalidade que tinha um pé ali, na Lunda de Lueji, e muitos outros algures, até mesmo para lá do grande lago salgado do Ocidente” (*ibidem*). Ele quis criar um mito pedagógico que servisse de referência a uma cultura, a uma nação.

3. As temáticas de *Lueji, O Nascimento de Um Império*

Este texto pepeteliano não aborda exclusivamente um mito. Encontramos, com alguma recorrência, outros temas e sub-temas que se vão criando ao longo deste processo literário e que só o olhar atento consegue descodificar o que é, em si mesmo, a *Lueji, O*

Nascimento de Um Império. Entre os vários assuntos tratados, importa destacar a temática da relação fraterna e, portanto, do incesto, que é um dos temas mais recorrentes em literatura. Da nossa parte, por ser um tema que retrata a história de duas mulheres, percorrendo as duas acções principais do texto, torna-se pertinente evidenciá-lo, destacando as várias ocorrências que comprovam esta temática. Neste sentido, salientamos uma dicotomia evidente em cada uma das acções principais e que denominámos de conjugação fraterna e de disjunção fraterna.

Um tema em análise é a do complexo de Édipo. Para justificar este tema, fazemos, pois, referência ao mito de Édipo e Jocasta, do *Rei Édipo*, bem como à narrativa de Carlos da Maia e Maria Eduarda, d'*Os Maias* – outro texto onde o Complexo de Édipo está presente. Para finalizar estas temáticas, há ainda um sub-tema dedicado a Lueji e a Tchinguri, os dois irmãos, que são os protagonistas do mito edipiano.

Optámos por apresentar as duas acções a par uma da outra, para uma melhor exemplificação do assunto a tratar, e dentro de cada acção, começámos pela relação de continuidade fraterna, seguida da relação de conflitualidade fraterna – ou pelas conjugação e disjunção fraternas.

3.1 A temática da relação fraterna em Lueji e em Lu

O primeiro amor é sempre um amor lembrado com saudade, com uma certa nostalgia, de um tempo onde imperou uma saudável ingenuidade e uma pureza incomparável. Uma lembrança feliz de um passado ingénuo, puro, de uma alegria sincera de um tempo feliz. Na acção de Lueji, Tchinguri queria casar com a sua irmã, que ele amava e respeitava, apesar de ter tentado “duas vezes bater em Lueji mas esta se defendeu. Lhe mordeu um braço e Tchinguri nunca mais usou de violência contra ela. À sua maneira de irmão mais velho, respeitava-a também” (Pepetela, 1997a: 10). Por sua vez, a Lueji amava o irmão que foi o seu primeiro amor e, para ela, era difícil imaginar-se casada com outro homem, que não o irmão. No entanto, havia algo misterioso que de certo modo a incomodava e que tinha a sua solução no lago da sua infância. Aquele mesmo lago onde Lueji conhecera pela primeira vez um homem – daí também o tema da água,

no bailado de Lu. Os dois irmãos iriam casar, como era a tradição do seu povo, os filhos dos reis casarem entre si, podendo cada rei ter várias esposas. Tchinguri já era casado.

Independente desde muito cedo, Lu é uma mulher que conhecera o amor ainda muito jovem. Não precisou de ritos iniciáticos, pois os tempos de modernidade quebraram essa tradição antiga, dos tempos da sua avó. Conheceu amores e desamores. Amou e foi alvo de muito pretendentes, até que uma paixão avassaladora pelo bailarino Uli fê-la acalmar. Não queremos com isto dizer que Lu tivesse uma vida dissoluta. Pelo contrário, Lu entregava-se a momentos ocasionais de paixão, conforme o seu estado de espírito.

3.1.1 Relação de continuidade fraterna

A relação de continuidade fraterna, correspondente, segundo o nosso entender, à relação incestuosa entre os dois irmãos, Lueji e Tchinguri, começou ainda Lueji não tinha feito a sua iniciação, comum a todos os jovens e às jovens na idade própria. Lueji antecipava-se sempre a qualquer actividade própria das jovens da sua idade. Na primeira relação de Lueji com o irmão, a ainda princesa e Tchinguri “Corriam os dois nus na beira do lago. Por vezes um mergulhava na água, no meio dos nenúfares” (Pepetela, 1997a. 146). A certa altura, por entre as begónias e as rosas de porcelana,

sentiu um corpo atirado contra o seu e com um ímpeto caiu, sendo abraçada pelas costas, era a temida onça sem dúvida, nem coragem tinha de se debater [...] ¹⁸, ficamos encolhidos no chão, sentindo apenas o calor do outro corpo e o bafo quente no nosso pescoço, esperando apenas o rasgar de tecidos pelas garras afiadas e os pontinhos dos dentes na garganta, quando ouviu sou eu, maninha... (*ibidem*: 147).

Pepetela descreve a primeira relação amorosa de Lueji. Descreve-a de um modo pormenorizado, que optámos por destacar. Depois do encontro que já referimos

é difícil compreender o que dizem as palavras da onça, e é difícil entender porquê ela nos acaricia o corpo com as mãos e as garras não ferem, porquê os dedos mexendo nos mamilos dão tal lassidão ao corpo, é a morte sem dúvida, na morte se está bem e se goza da bem-aventurança, mesmo quando uma substância quente e dura causa dor ao penetrar o nosso sexo virgem, é dor que não é dor, beijo da morte e a morte afinal é suavemente dolorosa, só isso, e os jactos quentes que entram para o nosso ventre provocam contracções

¹⁸

A supressão é da nossa autoria.

desconhecidas na vagina e causam a angústia anunciadora de suspiros e gemidos, já não com dor, apenas angústia, até que não há mais angústia, não há mais restolhares de onças, não mais cantares de vento entre os papiros, apenas uma grande paz, uma eterna e grande paz (*ibidem*).

Esta relação incestuosa peca por excesso. Os dois irmãos amam-se e encontram-se várias vezes, são correspondidos. É, portanto, uma relação de continuidade fraterna. A “Lueji era só dele” (*ibidem*: 173). Esta relação amorosa vai terminar por motivos políticos. Motivos contrários à primeira vontade de Kondi e aos objectivos de Tchinguri fazem de Lueji rainha. A menina-mulher é a escolhida para ser a governadora do reino que vai aceitar e vai defender o cargo, que recebera da mão do seu pai à hora da sua morte, com competência e perspicácia. O amor que sentia pelo seu irmão teve de passar a carinho, a amizade. É uma relação que não podia continuar. Para ela estava destinado o homem da Lua.

Os irmãos começam a relacionar-se mal quando Tchinguri provoca a morte de Kondi. A “Lueji gostava muito do pai, fraco, mas justo. E ainda gostava mais do irmão” (*ibidem*: 11). De qualquer modo, a escolha de Lueji para rainha iria inverter as posições políticas de um povo.

Triste destino que faz os irmãos se situarem em posições contrárias! Ele devia ser o rei, tinha forças para isso, não exércitos mas sim forças dentro dele. E ela devia estar ao seu lado, apoiando-o a cumprir o seu destino. Assim devia ser. No entanto, os espíritos a ela confiaram a missão de não o deixar cumprir o seu destino, para bem da Lunda” (*ibidem*: 120).

Com a Lu passa-se o inverso de Lueji. Lu conhece os prazeres do amor desde cedo, tal como Lueji, mas amar verdadeiramente só quando é destacada para fazer um solo, em substituição da bailarina principal, e passa a ser o par de Uli, um belo bailarino por quem se apaixona, sem ela própria saber. Entretanto, Lu apresenta Uli a Marina, uma colega sua da faculdade. E os dois começam a namorar. O amor de Lu por Uli peca por defeito. Marina descobre que Lu ama Uli e decide afastar-se. Mas Uli também descobre e também se afasta, para se dedicar à medicina. A resposta que dá a Lu baseia-se no facto dele ver Lu como uma irmã. A relação de continuidade fraterna realiza-se quando eles dançam um com o outro. Mas vai acabar.

A temática da relação fraterna é vista de maneira diferente nas duas mulheres. Lueji ama e é correspondida por Tchinguri. A política, porém, separa-os. Lu ama, mas não é correspondida por Uli, porque este não quer manter uma relação incestuosa, com a sua irmã. A arte separa-os. Uli deixa o *ballet* para se dedicar à medicina. A tradição continua a deixar a sua marca no tempo.

A relação de continuidade entre Lu e Uli gera uma relação de conflitualidade, a partir da negação do amor de Uli por Lu. O bailarino, a partir do momento que passou a desejar a Lu, viveu sentimentos que expressou a Lu da seguinte maneira: “ – Fiquei arrasado quando o descobri. E era impossível dançar contigo, até estar contigo. Tinha de te tocar, abraçar, envolver, sentir o teu cheiro. E os instintos chocavam. Como podia dançar? Um lado atraía-me, o outro punha barreiras” (*ibidem*: 414). Este é um amor, ou uma relação impossível, porque, como explica Uli, “Se toda a minha vida fui educado no horror do incesto e se te vi sempre como irmã é evidente que guardo para ti sentimentos fraternos.” (*ibidem*: 414). A relação de conflitualidade deste atribulado casal resulta, portanto, da não aceitação de Uli, por um sentimento que é recíproco.

É um sentimento recíproco, pois Lu também sente vontade de o abraçar, de o amar e de querer assumir esse amor. Simplesmente vê-se tolhida a fazê-lo, porque das várias investidas que fez para dialogar com ele, só já próximo da constituição do grupo para o seu bailado conseguiu ter uma conversa com Uli. Com ele travou um sincero diálogo, no qual destacamos as impressões e sensações que Lu experimentou naquele momento:

Lu não tinha vontade de falar, tinha era de lhe pegar na mão, o levar para a casa de banho ou para trás de um muro qualquer. Há muito não ficava assim à frente dele, solhando directamente. O calor no ventre não diminuía, logo mais começariam as dores pelas críspas nervosas do útero. Inutilmente (*ibidem*: 415).

Lu sabe que Uli é o seu Tchinguri. Mas é também o seu Ilunga e, por isso, diz a Uli: “O problema é esse. Tu és os dois. A síntese” (*ibidem*: 416). Uli recusa-se a ser o Tchinguri. Recusa-se a ser o irmão de Lu-Lueji, no sentido da relação amorosa. Trata-a por “irmãzinha” (*ibidem*), embora Lu riposte, num grito desesperante, com: “Não sou tua irmã” (*ibidem*). Mas esse é o “único sentimento puro” (*ibidem*) com que Uli fica de Lu. E acrescenta:

- É só provisório. Quando acabares de dançar a Lueji, verás. Tudo volta ao anterior. É amor que se extingue pela própria criação. Recriação?
- Estás a ser contraditório. Foi o desejo inconsciente do incesto que esteve na base ou o desejo de criação artística? (*ibidem*).

A partir da criação artística desperta-se o “desejo inconsciente do incesto” (*ibidem*). O que Uli lhe quer dizer é que “quando tiveres criado, tudo desaparecerá. Vais dançar como nunca, recriar o Mundo e as coisas. No fim, restam cinzas do sonho. E voltas a ser tu própria. E eu também, porque foi essa tua obsessão que me provocou este desejo estúpido (*ibidem*: 417). Uli designa este seu desejo repentino por Lu como uma paixão momentânea que surgiu fruto da busca incessante de Lu em fazer uma criação artística. Assim, Uli rejeita a atracção em que: “Um lado atraía-me, o outro punha barreiras” (*ibidem*: 414).

Pouco mais tarde, Lueji apaixona-se por um guerreiro luba. E Lu por um bailarino cuvale. Lueji é feliz com o seu luba, que vive com ela na Lunda. Lu não é feliz com o seu cuvale, que a convidou a conceber bailados a partir de gente comum e não de heróis. Mas os “mitos não se interessam por gente comum. E da gente comum os mitos fazem heróis” (*ibidem*: 478). Lu recusou-se a sair da civilização para viver no passado. A história destes dois bailarinos fica por aqui. A história de Lueji serviu somente de pretexto para a criação artística – de Lu e literária de Pepetela. Não para a vida.

3.1.2 Relação de conflitualidade fraterna

Falamos em relação de conflitualidade ou de disjunção fraterna, nas relações que não existiram, mas que poderiam ter existido entre Lueji e Chinyama, ou entre Lu e Jaime. Chinyama era irmão de Lueji. Jaime era apenas um bailarino. De certo modo, Chinyama praticava incesto com Lueji e Tchinguri pois, como conta no texto em que assume o papel de narrador, “Um dia descobri o que Tchinguri e Lueji faziam por trás das rosas de porcelana. Foi por acaso, mas a partir desse dia apanhei-os muitas vezes e já não era por acaso. Ficava a ver e a me masturbar, era maravilhoso” (Pepetela, 1997a: 173).

Quanto ao bailarino Jaime, este sentiria ciúme por ver Lu, ou com Uli ou com Cândido, ou com qualquer outro homem mesmo que fosse somente a conversar. E ele não teve qualquer hipótese com Lu. Também não tentou. Neste caso não seria incesto. Mas ele

vivifica os mesmos sentimentos, os mesmos ciúmes que Chinyama sentia por Lueji. Ele poderá ser, portanto, a representação de Chinyama na acção de Lu. E representa, assim, a conflitualidade fraterna na acção do futuro.

Do mesmo modo, há em cada uma das acções um elemento feminino que vem complementar o amor nas personagens principais masculinas de cada acção. Referimo-nos a Kamonga Luaza, que possibilitou que Lueji fosse mãe, mas que foi, inclusivamente, a segunda esposa de Ilunga e mãe dos seus filhos. Já na acção de Lu, Marina foi e vai ser a namorada de Uli, de quem fizera um aborto, fugira dele e para ele voltara. Eles vão ficar juntos. No nosso entender, Marina é a Kamonga Luaza da *estória* de Lu.

Uma segunda possibilidade amorosa para Lu, revelar-se-á na oportunidade de uma relação com um bailarino cuvale Cândido. Depois da experiência frustrada com Uli, Lu vê em Cândido a sua felicidade. Mas, mais uma vez, a tradição, ou o destino tem uma palavra a dizer. Uli entende que a sua atracção por Lu advém da criação artística. Ora Lu quer mostrar que não é assim e, por isso, decide relacionar-se com Cândido só depois da estreia do bailado. E logo percebeu que Uli tinha razão. O seu amor somente “dura o tempo do bailado” (*ibidem*: 479).

3.1.3 Em jeito de conclusão

No texto pepeteliano, constatamos haver visões contrárias às do autor, através da personagem Herculano, o historiador, no que diz respeito à relação incestuosa entre Lueji e o seu irmão. Parece-nos que Pepetela pretendeu mostrar uma visão imparcial quanto ao tema do incesto, sem ele próprio o ser, pois o decurso da obra impele-nos para o incesto. E nós somos da mesma opinião do autor. Apesar de haver “cientistas que pretendem nunca ter havido um Tchinguri ou uma Lueji. Que eram linhagens em luta e que a tradição corporizou em pessoas” (*ibidem*: 378), como refere Herculano. O historiador já dissera a Lu que, “se houve amor incestuoso entre Lueji e Tchinguri, desafio-te a provar o contrário. É comum na humanidade e sobretudo entre filhos de rei. A tradição da Lunda refere isso nos primeiros mitos. E a *estória* fica mais dramática, permite belos bailados de desespero” (*ibidem*).

Várias vezes constatamos a referência ao incesto. Aliás, poderemos falar num episódio a ele dedicado. Pois, como diz Herculano, o historiador, “ – O incesto ainda passa, no fundo era coisa normal. O que não está referido na tradição pode ser acrescentado por uma questão estética.” (*ibidem*: 379). Denotamos nestas duas expressões a preocupação que o autor sente com a escrita literária. Ele fala-nos em “questão estética” (*ibidem*) e em histórias mais dramáticas e o incesto faz parte dos temas preferidos por grande parte de autores literários.

Em jeito de conclusão diremos que a tradição se repete. O texto termina com Lueji a amar um luba e Lu um cuvale. Lueji não teve filhos, pois “o seu ventre parecia terra onde os elefantes dormem. Nada ali crescia. (*ibidem*: 431)” e desconhece-se a descendência de Lu. Lu procurou o seu passado no oriente do território angolano. Lueji saiu do oriente, da escuridão das trevas da mitologia e veio para o ocidente, o presente da realidade de Lu. A simbiose das duas revela-se na dança, onde Lu-Lueji se misturam.

3.2 O Complexo de Édipo

Em psicanálise, Freud fala-nos de *complexo de Édipo* para “descrever o auge do desenvolvimento da sexualidade infantil, quando a criança experimenta impulsos e afectos diferentes para com cada um dos progenitores” (VERBO; vol. 7: 136). Quando verificamos que há um “apego erótico da criança por alguém, do sexo oposto, que a gerou ou a ela está ligada, mas de que houve um recalçamento por condições culturais ou outras que levaram, ao mesmo tempo, ao amor, ao ódio e ao medo” (Moreira e Pimenta, 2000: 320), dizemos que comporta o *complexo de Édipo*.

Diremos que o *complexo de Édipo* está presente em diversos textos marcantes, onde o incesto é o tema fulcral. Assim, da antiguidade clássica destacamos, por exemplo, o *Rei Édipo* de Sófocles; do século XIX, *Os Maias* de Eça de Queirós e mais actualmente do século XX, a própria obra que estamos a tratar, *Lueji, O Nascimento de Um Império*, de Pepetela.

Com frequência, o incesto, assimilado no imaginário, “resulta deste complexo de Édipo não resolvido, mas a sua aceitação apresenta-se como tabu, na medida em que há um

interesse sexual erótico, considerado ilícito entre parentes consanguíneos” (*ibidem*). Só não seria considerado tabu entre as tribos africanas e, muito menos, quando os interessados eram da mesma família real, pelo que estariam imunes. Acreditavam.

3.2.1 Édipo e Jocasta

Quem era Édipo? Édipo era o filho dos reis de Tebas, Laio e Jocasta e é o protagonista do *Rei Édipo* de Sófocles. Segundo M^a. H. Rocha Pereira, este “mito era [...] uma mescla de contos populares: da criança exposta, do descobridor de enigmas, do parricida inconsciente, do filho incestuoso (Rocha Pereira, 1993: 417). A história do rei Édipo começa com uma epidemia que assola a cidade de Tebas. Édipo promete tomar medidas, tendo já mandado o seu cunhado Creonte a Delfos. Descobre-se que há um criminoso na cidade, que matou o rei Laio, primeiro marido de Jocasta. O rei Édipo propõe-se a cumprir a justiça divina. Pelo que recorre à ajuda de Tirésias, o adivinho. Este, porém, recusa falar. Mas

compelido, acaba por declarar que o culpado é o próprio rei Édipo. Este acusa Tirésias e Creonte de uma conjura para o derrubar. Mas as indicações da rainha sobre o drama, ocorrido havia anos numa encruzilhada entre os caminhos de Dáulia e Delfos, fazem suspeitar a Édipo que o homem que ele aí matara era efectivamente Laio (*ibidem*: 417-418).

Incrédulo, Édipo mandou chamar o único sobrevivente da cena, um pastor. Entretanto, à cidade chega a notícia de que o rei de Corinto, que criara Édipo, tinha falecido, pelo que já não se cumpriria a profecia antiga, de que o filho mataria o pai e que lhe cabia a sucessão ao trono de Corinto. Todavia, o pastor sabe algo mais. Ele sabe que Édipo não é filho do rei Pólibo, pois ele é que o salvara e o entregara ao rei ainda em criança.

MENSAGEIRO

Se não digo a verdade, mereço que me executam.

JOCASTA

Escrava, porque não vais a correr dar a notícia ao senhor! Ó oráculo dos deuses, onde estais? Este homem, há muito que Édipo fugia dele, com o temor de o matar, e agora eis que morre às mãos da sorte, não às suas.

(*Rei Édipo*, 911-949). (Rocha Pereira, 1990: 248).

Aproxima-se o desenlace, pois,

Jocasta, ao ouvir esta revelação, quer impedir Édipo de indagar mais, e retira-se desesperada. Mas o interrogatório prossegue, até que o pastor tebano é obrigado a confessar que, havia muitos anos, para evitar que se realizasse um terrível oráculo, Jocasta lhe entregara o filho recém-nascido, para o expor na montanha; e que ele, compadecido da criança, a dera ao Coríntio (Rocha Pereira, 1993: 418).

O final é conhecido. Jocasta suicida-se, Édipo escolhe a cegueira voluntária e parte para o exílio.

3.2.2 Carlos Eduardo e Maria Eduarda Maia

Eça de Queirós, n' *Os Maias*, retrata uma família reduzida a um avô, Afonso da Maia, e ao seu neto, Carlos Eduardo da Maia, que constitui, juntamente com as suas peripécias, a trama principal da obra de Eça de Queirós. A par da intriga está a crónica de costumes.

Carlos da Maia encontra a mulher amada. Depois de ter vivido alguns anos como um *dandi*, a vida de Carlos dá uma volta derradeira. O “tema fulcral da intriga de *Os Maias* é o incesto, que conduz à catástrofe como desenlace inevitável” (Moreira e Pimenta, 2000: 320). Carlos conhece Maria Eduarda. Apaixonam-se. Longe vai a desconfiança do passado de ambos. São filhos dos mesmos pais. Relacionam-se. Carlos descobre que são irmãos e, mesmo assim, dá ensejo ao incesto consciente. Maria Eduarda soube mais tarde.

De forma talvez mais explícita, o *complexo de Édipo* pode ser perceptível através da “paixão avassaladora de Pedro pela mãe” (*ibidem*). A confirmar esta afirmação temos a expressão eciana: “o seu único sentimento vivo, intenso, até aí, fora a paixão pela mãe” (Queirós, (s/d): 20).

3.2.3 Lueji e Tchinguri

É importante falar em Complexo de Édipo nestes dois personagens, porque dele parte toda a trama pepeteliana. O incesto entre os dois irmãos não conduziu à catástrofe. Seria

catástrofe se Lueji tivesse ficado com Tchinguri. Pois, casando com a rainha, o irmão aproveitar-se-ia da situação real para introduzir no seu sistema político tudo o que desejava que o seu pai tivesse introduzido, mas fá-lo-ia à força. A rainha seguiu os conselhos do irmão, todavia fê-lo com subtileza.

O incesto entre estes dois irmãos é-nos apresentado como um dado natural, praticável entre os clãs das antigas famílias reais tribais. De resto, já tudo se disse acerca deste tema. Faltou talvez dizer que este incesto não será tanto um Complexo de Édipo não resolvido, na medida em que o interesse sexual erótico destes irmãos continua a manifestar-se, se bem que Lueji recuse o irmão, por questões políticas. Não será considerado um acto ilícito por ser uma prática de há várias gerações, entre irmãos consanguíneos, filhos, pelo menos de um dos pais, mas só entre famílias reais.

Conclusão

O capítulo temático que agora findamos permite-nos tirar umas poucas ilações. O tema *Angola* é um tema recorrente em Pepetela. Como sociólogo, Pepetela apresenta várias visões, tipologias da sua Angola. Nesta obra, o autor preocupa-se em definir a identidade do povo angolano, recorrendo ao passado, usando o presente (em particular, vivido pelos seus jovens), para obter uma explicação no futuro, acerca da sua própria identidade.

Enquanto que em *A Revolta da Casa dos Ídolos* Pepetela tem a preocupação em “elucidar historicamente [...] a perda da identidade original” (Assumpção:55), já em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, o autor pretende procurar essa identidade original e apresentá-la de modo didáctico e propedêutico às novas gerações. É, aliás, um dos grandes objectivos do autor, educar o povo angolano, para a sua cultura, a sua tradição e mitologia, para que não fique no esquecimento.

Neste texto em análise, podemos concluir que a identidade original do povo angolano teve o seu primórdio numa miscigenação entre povos Lundas e Lubas, que deram-se bem. Essa miscigenação, na actualidade de Lu existe, mas não é tão visível, uma vez que a bailarina não é bem sucedida quanto ao amor com um cuvale. Quando quer amar Cândido, o bailarino cuvale, é ele que se demite da responsabilidade de deixar o seu campo, a sua floresta, a sua tradição, para viver na cidade, entre prédios, onde nada o prende. Ainda convida Lu para ir com ele. Mas, no final, Lu não abandona a cidade, apesar de recusar tudo o que aludir ao moderno, valorizando e fazendo a apologia do tradicional.

O autor atinge o seu objectivo de procura da identidade nacional com sucesso. E serve-se belamente da literatura para o fazer. Esta obra é um tratado de História.

Bibliografia

- AAVV. (2002). *Bíblia Sagrada*. Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica.
- AAVV. (2002). *Dicionário da Língua Portuguesa, 2003*. Porto, Porto Editora, p. 71.
- AAVV. (s/d). *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa, Verbo, vol. 7, p. 136.
- Cavacas, F. (2002). Lueji: O Nascimento de Um Império. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde, p. 308.
- Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa, Teorema, pp. 41-44; 64; 82; 117; 253-254; 272; 314; 397; 419-421; 429; 456; 462; 570; 595; 670; 687.
- Gonçalves, J. (1991). *Angola a Fogo Intenso*. Lisboa, Cotovia, pp. 18, 19.
- Lepi, N. (2002). Quarenta Anos de Amizade para Sessenta de Vida. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde, pp. 82, 87.
- Lello, J. e Lello, E. (Orgs.). (1978). *Lello Universal*. Vol. 2, pp. 258.

- Mata, I. (2002). *Pepetela: A Releitura da História entre Gestos de Reconstrução*. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde, pp. 223 e ss.
- Moreira, V. e Pimenta, H. (2000). *Dimensão Comunicativa, 11ºano Português B*. Porto, Porto Editora.
- Nehone, R. (2002). *Caro Confrade Pepetela*. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde, pp. 96 ss.
- Pepetela (1992). *Yaka*. 2ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (1995). *Muana Puó*. 2ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (1997a). *Lueji, O Nascimento de Um Império*. 3ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (1998). *Parábola do Cágado Velho*. 3ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (2001). *O Desejo de Kianda*. 4ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (2002b). *A Montanha da Água Lilás, Fábula Para Todas as Idades*. 3ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Queirós, E. (s/d). *Os Maias*. 9ª ed. Lisboa, Livros do Brasil, p. 20.
- Rocha Pereira, M. H.(1990). *Helade, Antologia da Cultura Grega*. 5ª ed. Coimbra, Instituto dos Estudos Clássicos-Faculdade de Letra de Universidade de Coimbra, p. 248.
- Rocha Pereira (1993). *Estudos de História da Cultura Clássica*. 7ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 417,8.
- Secco, C. (2002). *Na Curva Oblonga do Tempo, Uma Alegórica Parábola...* In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde, p. 177.
- Serrão, L. (2001). *Reis e Presidentes de Portugal*. Lisboa, Controljornal, p. 38.
- Tavares, A. (1999). *Cinquenta anos de literatura angolana*. In, AAVV. (1999). *Revista Via Atlântica*, n.º 3. São Paulo, Edições Universidade de São Paulo, p. 128.

Webgrafia

Chaves, R. (s/d). *Pepetela, O passado presente na literatura africana*. Acedido em: 14,03,2005, em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via07/via07_13.pdf.

Cristóvão, A. (s/d). *Pepetela, Entrevista de Aguiinaldo Cristóvão*. Acedido a 14 de Março de 2005, em: http://www.uea-angola.org/destaque_entrevistas1.cfm?ID=503.

CAPÍTULO III

Lueji, O Nascimento de Um Império – a narrativa.

*«Ah, quem escreverá a história que poderia ter sido?
Será essa, se alguém a escrever, a verdadeira história da humanidade.»
Álvaro de Campos*

Introdução

Neste terceiro capítulo, optaremos por apresentar uma possível análise estrutural, para o texto em análise: *Lueji, O Nascimento de Um Império*. Diremos possível tendo presente a grande variedade de estudiosos que ao longo dos anos têm vindo a elaborar ensaios e textos relacionadas com a Teoria da Literatura e, em particular, com esta obra.

Em termos formais e estruturais, e num primeiro momento, o autor conjuga duas histórias, duas narrativas que correspondem a dois tempos diferentes e dois espaços diferentes. No entanto, há algo de similar entre as personagens protagonistas. Para além de serem duas personagens femininas, deparamos com o espírito de Lueji a regressar do passado, como se encarnasse na personagem Lu, pedindo-lhe “ajuda”, para que a sua memória não fosse esquecida. Procuraremos, através de uma análise mais minuciosa do texto encontrar alguns pontos de ligação entre as duas diegeses de forma a compreender melhor a intenção do autor. Será uma análise ao texto, evidenciando as categorias da narrativa nas duas diegeses. Salientaremos alguns dos recursos mais usados no texto.

Para o tratamento da análise, servir-nos-emos do apoio de Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes, para mais facilmente podermos explicar os conteúdos tratados, tais como, a narração e a acção, o narrador e o narratário, o tempo, o espaço, e as personagens, os níveis narrativos, os níveis extradiegéticos e os intradieгéticos, e ainda os narradores autodieгético, heterodieгético e hipodieгético.

Num segundo momento, faremos uma recolha de alguns ditados e expressões populares, próprios da tradição oral, que nos parecerem ter a sua pertinência no contexto deste trabalho, e que darão voz ao já evidenciado griotismo, sendo Pepetela o “griot” deste nosso texto.

1 A narrativa

O romance *Lueji, O Nascimento de Um Império*, escrito em 1988 e publicado em 1989 em Luanda, tem na sua base um fundamento histórico dos princípios da História de

Angola. O ritmo da narração compele-nos rapidamente para o final. Com efeito, o som das marimbas e dos songues faz-nos ser parte actuante desse bailado de sons que povoam as duas diegeses. No entanto, vamos fazer uma leitura mais atenta, devido à quantidade de personagens que circulam e actuam na narrativa e que implica que o leitor possua uma boa memória visual e auditiva, para poder sentir todas as emoções. Isto sentimos quando nos deparámos com a confluência de duas histórias que têm tanto de diferente como de comum.

1.1 A Estrutura da narrativa

Pepetela dividiu esta sua obra em vinte e um capítulos, seguidos de um “Epílogo”. Por vezes, há um texto dentro de um capítulo que é salientado pela referência a uma personagem que quer “falar”, como é o caso de Ilunga, por exemplo, que diz: “AGORA SOU EU QUE FALO, EU ILUNGA” (*ibidem*: 262) e que é apresentado assim com letras maiúsculas. Esta é a estrutura externa de *Lueji, O Nascimento de Um Império*.

Apresenta-se ainda, no final do texto, um Glossário, como já vem sendo habitual na obra pepeteliana e de outros autores africanos, com o propósito do esclarecimento de termos menos usuais para o falante da língua portuguesa, e próprios do linguajar dos vários dialectos angolanos. Tratam-se de termos bélicos, ou relacionados com a arte, a tradição e os costumes do antigamente, usados na Lunda de outrora. Nos seus textos, Pepetela usa, portanto, termos em umbundu, kimbundu, tchokue..., para melhor transmitir a realidade angolana.

A divisão formal é visível nos vinte e um capítulos dispostos por ordem numérica. Esta divisão formal não corresponde propriamente a uma divisão temática. Na verdade, o autor serve-se de uma técnica inovadora, a nosso ver. Pepetela conjuga dois níveis narrativos, duas acções, através da transposição, ou de um encaixe, de um texto para outro texto, havendo, no final da obra, uma ligeira intersecção. Podemos considerar que a acção de Lueji é a acção central de todo o texto e a acção de Lu é uma componente da acção central. Esta vem, aliás, completar a história daquela, dando-lhe um vigor e um sentido próprios.

Quanto à definição de acção, Carlos Reis e Ana C. M. Lopes apresentam, entre outras, a seguinte proposta, que seleccionamos:

Em termos semionarrativos, a *acção* deve ser entendida como um processo de desenvolvimento de eventos singulares, podendo conduzir ou não a um *desenlace* irreversível. Além disso, a *acção* depende, para a sua concretização, da interacção de, pelo menos, os seguintes três componentes: um (ou mais) *sujeito (s)* diversamente empenhado (s) na *acção*, um *tempo* determinado em que ela se desenrola e as *transformações* evidenciadas pela passagem de certos estados a outros estados (Reis e Lopes, 2000: 15).

Tendo por base este excerto, daqui se pode inferir que há dois sujeitos “empenhados na acção”, sendo um deles Lueji – da acção do passado, a acção central – e o outro Lu – da acção do futuro. De certo modo, as duas acções são principais, uma vez que têm estrutura própria para tal, havendo sempre uma intersecção. Ainda poderemos salientar, dentro da acção de Lueji, que há encadeamento de várias acções a que designamos de episódios. Sempre que há um assunto com elevada pertinência, ou para melhor se compreender o decurso da acção, ou para explicar algo que acontecerá mais tarde, o autor arquitecta introduzir um episódio ou uma mini-acção. Dentro da *estória* de Lueji são vários os episódios existentes.

Concretizando, podemos visualizar um deles no momento em que Lueji vai conhecer os Lubas, fica a conhecer também Ilunga, o seu futuro marido, “o homem que saiu da Lua” (Pepetela, 1997a:11) e que ela já conhecia há muito tempo, pois “foi sonho ou ilusão, foi pressentimento ou magia” (*ibidem*), mas desde sempre ela vira-o sair da Lua “alto e quase nu, um machadinho de chefe na mão esquerda e um longo arco na direita” (*ibidem*). Como poderemos entender, Lueji fala deste homem desde sempre, mas só vai conhecê-lo assim que diz a Kumbana: “Vamos cumprimentar os Kandaka” (*ibidem*: 272). Este episódio termina quando “se afastaram do rio e das vistas dos lubas, a rainha fez baixar a liteira e deu ordens a Kakongo para levar os homens para a onganda real, ela ia andar com Kumbana e apenas dois dos guarda-costas” (*ibidem*: 282).

Noutro episódio, Lueji convoca um conselho de guerra, em que diz a Kumbana: “– Vai com o Kamexi escolher o sítio dos Kilombos. Mas antes diz a Salukunga para convocar todos os muatas dos kimbos” (*ibidem*: 109). O objectivo de Lueji é mudar Mussumba para uma região onde estaria mais protegida de um ataque inimigo e preparar uma

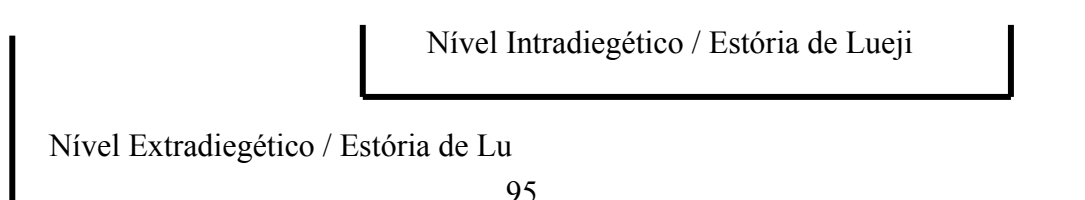
possível investida bélica. A partir daqui, temos um episódio que denominamos de conselho de guerra.

Outras divisões formais apresentadas são os textos cujo narrador é uma personagem de *Lueji, O Nascimento de Um Império* e que já o referimos, neste trabalho. Identificado no início de um segmento narrativo por uma expressão própria, todos os outros personagens que também forem narradores seguem o mesmo esquema iniciático: “AGORA SOU EU QUE FALO, EU, CHINYAMA, filho de Kondi e irmão da rainha da Lunda” (*ibidem*: 172), conforme veremos mais adiante, no ponto 1.5 deste capítulo.

Igualmente pertinente será a divisão temático-estilística usada pelo autor. Pepetela coloca, perante o leitor, duas situações, duas acções, sendo uma histórica e a outra *estórica*, no falar pepeteliano. O autor emprega o termo “*estória*” para se referir ao texto de Lueji como conto, lenda, ou mito, e o termo “história” aparece, quando se reporta a factos históricos de Angola. Em termos diegéticos e partindo do princípio que diegese é “o universo do significado, o ‘mundo possível’ que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história” (Reis e Lopes, 2000: 108), estamos perante dois níveis narrativos. Donde podemos “entender a narrativa como um grande sintagma, consentindo diferentes combinações sintácticas, dentre as quais a de encaixe, capaz de determinar sucessivas imbricações de relatos” (*ibidem*: 297).

Assim, podemos concluir que no texto *Lueji, O Nascimento de Um Império* há duas situações que devemos ter em conta. Optamos por considerar a existência de dois níveis narrativos. Um dos níveis narrativos é o da história de Lu, que suporta o outro nível narrativo, a história de Lueji. Por sinal, esta história é também a acção central da obra, porque do seu tema nasce toda a diegese, e cujo narrador é colocado num nível intradiegético.

Atentemos no esquema elaborado, para uma melhor exemplificação.



Segundo Carlos Reis e Cristina Macário Lopes,

a expressão *nível extradiegético* refere-se [...] a um aspecto particular do domínio da voz, ou seja, às circunstâncias que condicionam a enunciação narrativa e às entidades que nela intervêm, compreendendo-se nessa intervenção a instituição do *nível narrativo* em que se situa o narrador. [...] o *nível extradiegético* será o primordial, aquele a partir do qual pode constituir-se outro (ou outros) nível (is) narrativo (s). (*ibidem*: 290).

E o nível intradieético,

refere-se à localização das entidades (personagens, acções, espaços) que integram uma *história* e que, como tal, constituem um universo próprio. No que à distinção de *níveis narrativos* diz respeito, as entidades do *nível intradieético* são as que colocam no plano imediatamente seguinte ao *nível extradiegético* (*ibidem*: 295).

Assim, poderemos afirmar que a *estória* de Lu encontra-se num nível extradiegético, com as suas acções, personagens, espaços e com um narrador homodieético. Por sua vez, a *estória* de Lueji, situa-se num nível intradieético, com as suas acções, personagens, espaços e com um narrador heterodieético.

Conforme os dois teóricos, um narrador homodieético “é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí informações de que carece para construir o seu relato” (*ibidem*: 265). E o narrador heterodieético “designa uma particular relação narrativa: aquele em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (*ibidem*: 262-263), que é o caso da diegese de Lueji.

O narrador da diegese de Lueji diz, a certa altura, e não raras vezes: “Saindo desta estória” (Pepetela, 1997a: 365). Ora esta expressão é sintomática da existência de um narrador que, precisamente, diz haver mais do que uma *estória*. No texto, afirma-se que o tema de Lueji é uma “lenda antiga da formação do Império” (*ibidem*: 354) e que é um “mito” (*ibidem*: 377), baseado na tradição oral. Deste modo, pretende-se salientar que a narrativa principal é, na verdade, fruto de uma outra narrativa – a estória de Lu. Esta personagem recorreu à imaginação, aos sonhos, ou às lendas contadas pela sua centavó – como dizia –, para elaborar um roteiro: “Lu inscrevia e riscava freneticamente antes

que viesse a alvorada empalidecer a magia daquele momento em que passado e futuro casavam parindo o presente” (*ibidem*: 199). Em cada nível diegético presente, deparamos com outros níveis diegéticos secundários. O narrador autodiegético “relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (Reis e Lopes, 2000: 259), como, por exemplo, quando uma das personagens secundárias manifesta-se na primeira pessoa, criando um episódio da sua autoria.

Mas a verdadeira inovação de Pepetela é, sem sombra de dúvida, a passagem de um texto do passado – com um tema, com umas determinadas personagens, com um tempo, um espaço –, para o texto do futuro – com outras personagens, outro tempo, outro espaço e vice-versa. Verificamos que o que parece ao princípio ser alheio, de facto o não é. O autor vai fazer uma espécie de intersecção de um texto – o de Lueji, de há 400 anos – com outro texto – o de Lu, do futuro. Esta arte de transposição de um texto para outro é inovadora em Pepetela. Querirá Pepetela que o leitor atento mergulhe nos dois mundos de modo intensivo e perpetue os universos dessas duas personagens, de uma forma mais próxima, mais concreta? Ou poderá ele não pretender absolutamente nada, e fazer esta transposição somente como artifício estilístico de embelezamento da obra? Ora, no capítulo vinte e um, o penúltimo capítulo de *Lueji, O Nascimento de Um Império*, cumpre-se a verdadeira intersecção do texto, quando

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, enquanto Matias, o crítico, grita, possesso, bravo, bravo... (Pepetela, 1997a: 472).

De notar que Mulaji – quem sabe se não seria irmão de Kondi –, é transportado da história do passado para a história do futuro, como um visionário que prevê o futuro, porque lê o futuro nos astros, ou em Muiza, ao ponto de fazer parte desse futuro. E, de certo modo, ele mesmo o afirma no *Epílogo* dedicado inteiramente a si, único narrador do *Epílogo* e onde ele próprio confirma esse seu dom. Da nossa parte, parece-nos que o autor pretendeu aproximar dois mundos de duas mulheres semelhantes em tudo, ou quase tudo, conjugando o passado mítico num futuro que se pretende mais nacional. E esta é, talvez, a marca mais sintomática da arte pepeteliana, a conjugação interseccional

de várias histórias, vários costumes, ideias, pensamentos, hábitos, de personagens num tempo único, num espaço único, originando uma única acção.

Há outras marcas criativas nesta sua estrutura estilística. Pepetela, à medida que a narração avança, descreve belos episódios de uma caça, de um encontro amoroso, de uma partida para a guerra..., sendo possível delimitar o texto da personagem Lueji por episódios. Há ainda partes textuais que correspondem a descrições, a narrações e a diálogos das personagens e que ocupam uma ou duas páginas sem terem um único ponto final. Estes textos são separados por vírgulas, aparecendo as personagens a falar em discurso directo. O leitor não terá dúvidas em delimitar mentalmente as falas das personagens nesses textos. As vírgulas são usadas para diferenciar as diversas intervenções, que vão ocorrendo. Isso pode ser visível, por exemplo, no episódio da caça de Ndumba ua Tembo, quando

Por isso Lu não festejou com gargalhadas o acordo selado com a Directora, nem verdadeiramente teve tempo, pois revolveu Luanda à procura de Afonso Mabiala, desaparecido de casa há três dias como soube quando para lá telefonou e lhatendeu a mulher, quê, você é mais uma dessas aí que andam atrás do meu marido a lhe desviar da casa (*ibidem*: 306).

Ou quando Lu narra a Afonso Mabiala a história de Lueji que ela visualiza, conforme podemos ver em:

só mesmo um esforço enorme levava ainda Lu a narrar, enquanto Mabiala esquecia de perguntar se não há nada para beber e já Olga voltara do ensaio quando ela emudeceu definitivamente, depois de contar como via o Conselho dos Tubungo convocado por Lueji de emergência para a anunciar a decisão da mudança da capital, onde primeiro aconteceu o espanto, a descrença, não pode ser, um espírito maligno tomou conta da soberana, mas os argumentos vieram, Kumbana explicou tudo (*ibidem*: 212).

Constatamos, neste último exemplo, a confluência das duas histórias, num só texto, que é uma constante em toda a *Lueji, O Nascimento de Um Império*.

1.1.1. A acção da narrativa de Lueji

Nesta narrativa, constituem acção principal todos os factos que se desenrolam à volta da personagem Lueji, que é o texto com maior relevância e daí ser também a acção central de toda a *Lueji, O Nascimento de Um Império*, sob a qual tudo se desenvolve.

Ao redor da estória de Lueji estão as acções secundárias. São várias e dizem respeito aos diferentes episódios que surgem na obra. Alguns deles já foram referidos antes e estão relacionados com a acção principal, de um modo indirecto. Eles permitem ao autor poder apresentar um possível *modus vivendi* de uma tribo, de uma comunidade, de há quatrocentos anos atrás, com todos os seus problemas, os seus trabalhos, as suas experiências de vida, como o episódio do encontro dos três irmãos no lago, onde se veio a discutir acerca do futuro da Mussumba e da guerra ou da paz entre irmãos:

– Vai dizer ao Tchinguri quero falar com ele. Mas os dois sozinhos e que ninguém saiba. Logo, depois do Sol morrer, no nosso lago. Vou absolutamente sozinha. Ele que vá também. E isto vai ficar só entre nós os três. Se tu quiseres ir também, podes, até acho melhor. Somos irmãos e vamos falar como irmãos (*ibidem*: 139).

Sendo Pepetela, para além de um escritor, um sociólogo, ele aproveita os seus conhecimentos para melhor interpretar o espírito de vida deste povo, em especial a relação fraterna, na luta para não chegar a um confronto de irmãos.

É na acção de Lueji que presenciemos os textos que estão identificados no início por um determinado narrador autodiegético: “AGORA SOU EU QUE FALO, EU, KONDI” (*ibidem*: 25), como já referimos.

1.1.2. A acção da narrativa de Lu

A acção de Lu é acção principal a partir dos acontecimentos que versam sobre a personagem Lu e tudo o que a rodeia. Não obstante, há pequenas intervenções do autor para apresentar alguma ideia, ou para falar de algo, ou alguém, que mereça ser alvo de esclarecimento para o leitor. O próprio autor assume-se como personagem. Não sendo uma personagem protagonista, fala na primeira pessoa – narrador homodiegético. O melhor exemplo surge quando resolve falar com Lu para poder proceder à construção do seu texto literário. Momentos antes da estreia do bailado, diz a Lu que está amoroso:

“pela estória que inventaste. Lu deixa-me escrever um livro sobre isso. A tua visão da Lueji, como está no roteiro. Desenvolvo num romance” (Pepetela, 1997a: 466).

Em termos de extensão, o texto de Lueji é mais desenvolvido do que o de Lu. Mas esta acção tem a sua influência na medida em que adquire a possibilidade de transposição da tradição do passado, para a do futuro. E esse papel está nas mãos de Lu.

1.2 O espaço

Na obra *Lueji, O Nascimento de Um Império*, o espaço físico é repartido por uma região e uma cidade. A região é a da Lunda, na *estória* de Lueji, e a cidade é a de Luanda, na *estória* de Lu. O espaço psicológico corresponde à densidade psicológica da personagem Lueji e da bailarina Lu (iniciais de Lueji), uma espécie de alter-ego do autor.

Luanda é a capital de Angola e data de 1482 o primeiro contacto dos portugueses com as costas do actual distrito de Luanda. A Lunda é uma província de Angola, situada na zona nordeste de Angola e limitada a Oeste pelo rio Cuango, a Sul e a Este pelo rio Cassai e Norte pela República do Congo (Kinshasa). Numa e noutra acção reportamo-nos ao espaço físico.

1.2.1 O espaço na narrativa de Lueji

Nesta narrativa há, com efeito, grandes e inúmeras referências a locais, a rios da Lunda, como o Cassai – rio de Angola situado a Norte da Lunda. E mesmo referências a locais ignotos para os lundas, mas que eles ouviram contar. Tal como certo dia, um velho do povo Pende dissera a Lueji

que vivia muito para Ocidente, perto de um grande rio chamado Cuango e tinha chegado mais longe ainda, à beira de um lago imenso, com ondas altas e brancas de espuma, donde se tirava o sal que por vezes chegava à Lunda, muito melhor sal que esse apanhado nas minas. Essa terra vermelha à beira do grande lago se chamava Luanda, onde o Sol morria todos os dias, deitado na água salgada” (*ibidem*: 22).

Todas as referências geográficas são de extrema relevância na obra e poderão conduzir a marcas de veracidade da obra, pelas indicações a rios e a zonas de Angola. O autor demonstra conhecer em profundidade a realidade geográfica que trata, sem descurar a investigação a nível histórico, social, cultural a que se vê sujeito.

Lueji foi o nome de uma rainha que terá existido na Lunda e que, sintomaticamente, foi o nome escolhido por Pepetela para a sua única filha. Numa entrevista concedida ao jornalista angolano Agualdo Cristóvão, Pepetela faz questão de reiterar que este romance não é histórico:

é diferente, porque não se trata de História, mas de um mito, do qual encontrei versões diferentes e algumas diferenças são mesmo substanciais. Ninguém sabe o que se passou na Lunda naquela época, pode apenas haver conjecturas. O que me facilitou a vida. Estava mais à vontade para inventar outro mito sobre essas diferentes versões. (Cristóvão, A.).

Lueji sonha com o lago de água salgada, que povoa o seu imaginário. Mas será Lu quem vai viver perto dele.

1.2.2. O espaço na narrativa de Lu

Luanda, a capital de Angola, é a cidade onde se desenrola a acção de Lu. De casa para a companhia de bailado e da companhia de bailado para casa Lu contacta com muitas pessoas, com colegas da dança, pessoas que frequentam o mesmo bar o “Manda Fama” (Pepetela, 1997a: 375).

Lu faz uma viagem a Benguela para visitar a avó que estava doente. Esta viagem permitiu-lhe fazer um regresso às origens. Lu, em Benguela, encontra a sua avó acompanhada da “Tia Augusta, kimbanda da Catumbela” (*ibidem*: 310), uma curandeira, que está ali para tratar a avó. Lu deixou a sua terra natal para seguir os seus estudos de Biologia, mas cedo percebeu que o seu destino era outro, pois, “Tinha abandonado o curso” (*ibidem*: 79). O seu futuro estava na dança e pertencer ao bailado do “Grupo de Dança ‘Kukina’ ” (*ibidem*: 27).

Uma curiosidade que detectámos é que Benguela é também a terra natal de Pepetela, que deixa em 1955, para seguir os seus estudos no Lubango.

Há ainda uma viagem de Lu à Lunda, para sentir os cheiros, viver de perto os mesmos ares que Lueji viveu, sentiu... Os lugares onde a rainha habitou, onde brincou com as amilombes e com os rapazes..., rever o ambiente dominante. E conhecer a Lunda como se fosse a sua terra. Como diria o poeta brasileiro, Gonçalves Dias,

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.
..... (Gonçalves Dias: 103).

1.3 O tempo

Tratando-se de um romance histórico, o factor tempo adquire uma mais valia, tendo em conta que a narrativa abarca dois tempos históricos e paradoxais. O romance é “um género narrativo” (Reis e Lopes, 2000: 356), nele “relata-se normalmente uma *acção* relativamente extensa, eventualmente complicada por ramificações secundárias, podendo implicar componentes de ordem social, cultural e psicológica e envolvendo de modo decisivo o destino das personagens; (*ibidem*: 358)”.

Denominámos o romance *Lueji, O Nascimento de Um Império* de romance histórico porque consideramos como Carlos Reis e Cristina Macário Lopes, que o

romance histórico é um tipo de narrativa ficcional em que, de maneira evidente, se manifestam as chamadas, *modalidades mistas de existência*; o que significa que personalidades, eventos e espaços que conhecemos ou podemos conhecer como *históricos* [...] coexistem com personagens, eventos e espaços ficcionais (*ibidem*: 371).

Assim, este romance histórico apresenta a “dupla dimensionalidade do *tempo*: a sua existência como componente da *história* e a sua manifestação ao nível do *discurso*” (*ibidem*: 406). O tempo da história é uma “sucessão cronológica de eventos susceptíveis de serem datados com maior ou menor rigor” (*ibidem*: 406). Ele é menos impreciso que o tempo do discurso. Com efeito,

na história várias personagens vivem individualmente o *tempo* em locais por vezes muito distantes, mas, para que se efective a representação narrativa desse *tempo plural*, é necessário que o narrador estabeleça prioridades, narrando sucessivamente as ocorrências individuais dessa pluralidade de tempos. Daí a tendência possuída pelo *tempo do discurso* para se assumir como instância selectiva, pelo reconhecimento táctico ou explícito de que é impossível respeitar, ao nível do discurso, a unidade temporal da história (*ibidem*: 409).

Além do tempo histórico há o tempo psicológico. Entendemos por tempo histórico um tempo limitado por fronteiras e por uma rigidez cronológica, que não é verificável em *Lueji, O Nascimento de Um Império* de Pepetela, a não ser através da referência a um passado referente a quatrocentos anos atrás e a um futuro relacionado com o século XX e à passagem para o século XIX.

Relacionado com a personagem está o “*tempo psicológico* [que] é também o referencial da sua mudança, do desgaste e da erosão que sobre ela provoca a passagem do *tempo* e as experiências vividas” (*ibidem*: 407). Em conversa com Chinyama, Lueji disse: “Mas não acho engraçado. Preferia ser livre, agora sou uma escrava, pior do que a esposa dum marido ciumento e cruel” (Pepetela, 1997a: 38). Podemos, pois, experienciar toda a postura de Lueji, desde jovem sem compromissos, a rainha preocupada com a Lunda. Uma rainha que reúne conselhos de guerra, que dá opiniões com algum fundamento e que sabe escutar o seu povo. Todavia, “desde que era rainha nunca brincara com um rapaz” (*ibidem*: 271). O tempo foi passando, conheceu Ilunga, casou com ele, até que Ilunga morreu e chegou a hora de Yanvu (filho de Ilunga com Kamonga Luaza) subir ao trono. Mas Lueji não se encontra muito satisfeita com o futuro rei e “Talvez fosse melhor adiar a cerimónia de posse. Fica a me ajudar a governar mais um tempo, até amadurecer” (*ibidem*: 474). O tempo é irreversível e Lueji tem de entregar o lukano ao seu novo dono. Chegou a altura de cumprir “a promessa feita há muitos anos a Kondi” (*ibidem*: 478), não sem antes questionar ainda Majinga:

—Lê no ngombo. Lê o que dizem os espíritos.
—É inútil. Sei, eles querem Yanvu. E já.
—Os espíritos não querem o lukano no meu braço?
—Nem mais um dia.
—Leste isso no ngombo?
—Não preciso de ler no ngombo para saber.
Lueji se deu por vencida. Retirou o lukano do braço. Sem Majinga não o podia guardar. (*ibidem*: 474).

É o fim de um reinado, de um tempo de paz em que se construiu um império. É o fim do império Lunda, pois, “Parece Yanvu não ouviu bem o conselho. Mas já não cabe nesta estória” (*ibidem*: 478). Note-se que “Lueji se deu por vencida” (*ibidem*: 474). Entendemos, nestas linhas, uma parte do evoluir de Lueji, uma mudança que se dá na personagem e que corresponde ao tal desgaste e à erosão que o tempo provocou sobre Lueji.

1.3.1 O tempo na narrativa de Lueji

A referência mais evidente, relativa ao tempo da história, na narrativa de Lueji, aparece na obra quando surge uma expressão informativa a estrear o texto: “Quatro séculos atrás (pelo menos)...” (Pepetela, 1997a: 9). É uma referência imprecisa, pois não há um ano, uma data, um dia concretos. E assim se cria o mito. Há pelo menos quatro séculos de distância. A tribo de Kondi regulava-se, no que diz respeito ao tempo, pelas fases da Lua e pelo Sol. Também há uma indicação temporal relevante: “Dois anos passaram” (*ibidem*: 435), que é relativa a uma época de paz em que Lueji se dedica a preocupar-se em ser mãe, mas não consegue. Depois “três meses passaram e ela não engravidou” (*ibidem*: 446). Estas indicações surgem com mais frequência quando Pepetela incide com maior interesse no tema da sucessão dinástica – concepção régia –, para melhor caracterizar a situação.

Consideramos que o tempo da história, na acção de Lueji, condiz com toda a vida de Lueji desde os seus dezoito anos, altura em que foi coroada rainha, até ao momento em que entregou o lukano ao seu filho Yanvu. O tempo da história na narrativa de Lueji, de resto, é impreciso. Já o referimos. Tal deve-se também ao facto de naquele tempo e naquela tribo não haver uma contagem dos dias, um calendário igual ao que é hoje o universal. Pepetela não terá tido aí uma grande preocupação em salientar este aspecto do tempo, até porque não pretendeu fazer história, mas um romance. Neste seu tecido textual, Pepetela terá pretendido conjugar os dois textos, sem haver uma grande preocupação em diferenciá-los no tempo. Essa tarefa caberia ao leitor. Optamos por expor um excerto da passagem da narrativa de Lueji para a de Lu, com uma referência temporal:

O poder é um vício, adquire-se usando-o, assim dissera Kondi. Não, ela nunca se viciaria. Trocava 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 (*ibidem*: 41).

Notamos a imprecisão temporal presente no excerto a partir do advérbio temporal “hoje”. Pela repetição de “Mais tarde” obtém-se a transposição para a narrativa de Lu. Distinguimos assim as duas narrativas, separadas por um parágrafo e pela repetição de uma expressão.

1.3.2 O tempo na narrativa de Lu.

“Quatro séculos depois (amanhã)...” (Pepetela, 1997a: 26), é o indicativo de um tempo futuro, nunca esquecendo que a obra foi escrita em 1989. A primeira referência mais concreta a este tempo futuro é “Faltavam poucos meses para a mudança do século. Os velhos mitos renasciam com a aproximação do ano 2000” (*ibidem*: 26). Durante o texto, há uma referência a um mês: “Estava um espantoso dia de Setembro” (*ibidem*: 95). Uma última referência também imprecisa do tempo surge já perto do final da obra, dada pelo bailarino Cândido: “estamos a meses do ano 2000” (*ibidem*: 453).

O tempo da história, na acção de Lu, condiz, mais propriamente, a três ou quatro meses. E todas as indicações temporais reportam-se a “uma tarde”, “uma manhã”, “à noite”, “no dia seguinte”... Não há, de qualquer modo, uma indicação temporal precisa, ou uma data concreta. Mais uma vez o objectivo do autor parece querer situar a acção num tempo mítico ou transformá-la em mito.

Por que motivo é tão difícil encontrar uma data precisa em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, sobretudo na narrativa de Lu, tendo bem presente que esta personagem pertence ao tempo do futuro, mas que facilmente se conjuga no hoje? Em nosso entender é novamente a intenção do autor em dissimular a passagem do tempo. Esta dissimulação propositada visa confluir os dois textos num só, e a começar pelo tempo. Escolhemos um excerto da obra que ajuda a perceber um pouco desse “fingimento” ao nível do tempo. É um excerto que começa na narrativa de Lu e termina na de Lueji.

Voltaram para o palco, os dois de mãos dadas perante o sorriso cúmplice do grupo e um certo fulgor de raiva no olhar de Jaime. Estavam prontos para o segundo acto e o acto mais importante de Ilunga durante a ausência de Lueji foi enviar Mai e o seu primo Mutombo para as terras dos Mataba (*ibidem*: 460).

Que dizer desta transposição? Torna-se mais delicado fazer a separação textual.

1.4 As personagens

Lueji, O Nascimento de Um Império é um texto com um vasto leque de personagens. Tendo em conta que nesta obra há duas acções principais, ou dois níveis diegéticos, em cada um deles as suas personagens vão assumir maior, ou menor, preponderância. Evidentemente que cada um dos níveis narrativos tem a sua personagem protagonista, que é representado por uma mulher. Na narrativa do passado, é Lueji, e na do futuro é Lu.

Sucedem, no entanto, que há textos, da acção do passado, como já evidenciámos nos pontos 1.1.1 e 1.4, em que uma das personagens, que entenderíamos como personagem secundária, ou mesmo figurante, assume-se como protagonista – desempenhando a função de narrador autodiegético –, ao se apresentar com autoridade para manifestar as suas ideias, os seus sentimentos, as suas experiências, os seus pareceres relativamente ao que se anunciava. É o seu ponto de vista que é tido em conta. E é assim com Kondi (Pepetela, 1997a: 25), é assim com Tchinguri (*ibidem*: 71), com Chinyama (*ibidem*: 172), com Ilunga (*ibidem*: 262), é assim com Mai (*ibidem*: 314), com Ndumba ua Tembo (*ibidem*: 379), com Ndonga (*ibidem*: 417), com Kumbana (*ibidem*: 436) e, finalmente, no “Epílogo”, com Mulaji (*ibidem*: 481). Estas personagens homens “interrompem” a acção para iniciarem um texto que começa sempre do mesmo modo: “AGORA SOU EU QUE FALO, EU, KONDI, chefe dos Tubungo e rei da Lunda,” (*ibidem*: 25); ou, então, “AGORA SOU EU QUE FALO, EU, NDUMBA UA TEMBO, o maior caçador da Lunda e futuro grande chefe dos Tchokue” (*ibidem*: 379). Cada uma destas introduções é acompanhada de um epíteto, bem caracterizador da personagem que o enuncia.

De salientar que quase todas estas personagens apresentam a sua ascendência para dar, de certo modo, credibilidade ao texto que vão iniciar, pois são, na sua maioria, de

ascendência régia, ou ambicionam sê-lo pela via do casamento. Contudo, com Mulaji a iniciação é: “AGORA SOU EU QUE FALO, EU, MULAJI, filho de Sumbi e Kakeya, um pobre pescador” (*ibidem*: 481).

Mulaji como tahi tem a sua riqueza na capacidade de visionar o futuro. Sendo perspicaz e humilde, nunca revelou os seus dotes, apresentando-se como filho de “um pobre pescador” (*ibidem*). Este é um dos que pertence à “gente comum” (*ibidem*: 478). É Nayole, quem revela os ascendentes de Mulaji. Conta a mãe de Lueji:

- O pai dele e a mãe foram apanhados no tempo de Yala Muako, no Zambezi. E até se conta uma estória engraçada pois Yala Muako fez da mãe sua concubina, mas o pai continuou a visitá-la, porque era o marido legítimo.
- Sumbi e Kakeya! – exclamou Lueji.
- Assim se chamavam os pais dele. Conheces a estória?
- Sim, Kandala me contou. O Conselho decidiu que Yala Muako devia pagar o matemo deles ou deixar Kakeya ficar com Sumbi.
- É isso. E eles voltaram a viver juntos. Pouco depois nasceu Mulaji e os outros irmãos. Muita gente dizia Mulaji era filho de Yala Muako, mas como saber ao certo? Filho que nasce de mulher pertence ao marido legítimo, assim é a tradição (*ibidem*: 326).

Apesar de todo este jogo de personagens que assumem a sua fala na primeira pessoa, possibilitando-nos a sua opinião relativamente a factos concretos da acção, naquele preciso momento, ou de um futuro próximo, a personagem principal Lueji é de há “quatro séculos atrás (pelo menos)” (*ibidem*: 9) e Lu, pertence a “quatro séculos depois (amanhã)” (*ibidem*: 26), no futuro.

Na narrativa de Lu, o número de personagens será mais reduzido que na narrativa de Lueji. Não obstante, circulam bailarinos do grupo “Kukina”, circulam personagens que frequentam o “Manda Fama”, os familiares de Lu e as colegas que habitam com Lu – Marina e Olga –, o médico Timóteo, Afonso Mabiala e o narrador que fala na primeira pessoa –“eu” –, entre outros.

Há um leque de personagens que povoa as duas acções, sendo na narrativa de Lueji onde circulam em maior quantidade.

1.4.1 As personagens protagonistas

A personagem é uma entidade ficcional que “evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos” (Reis e Lopes, 2000: 314). Devido à sua funcionalidade e à influência desempenhadas na diegese, Lueji e Lu são personagens protagonistas. Quanto à composição, as duas personagens são redondas, uma vez que “reveste[m]-se da complexidade suficiente para constituir uma personalidade bem vincada” (*ibidem*: 323), dinâmicas, imprevisíveis e capazes de se modificar ao longo da acção. As personalidades das duas mulheres são bem vincadas, e semelhantes, ao ponto de na grande dança se misturarem em Lu-Lueji.

Quanto ao processo de caracterização das personagens, é à medida que lemos *Lueji, O Nascimento de Um Império* que vamos conhecendo o interior, a força, a coragem, a personalidade, e o modo de se relacionarem com as pessoas da sua época, do seu mundo. Conhecemos estas duas personagens a partir das nossas deduções, das suas atitudes e comportamentos, dos seus discursos, das suas reacções ao longo do texto pepeteliano.

A descrição física das personagens – Lueji e Lu – é feita pelas personagens que com elas interagem. Quanto a Lueji, e apesar de haver escassas referências, temos a reacção de Ilunga quando a vê pela primeira vez: “a visão do busto dela lhe provocou um grito calado” (Pepetela, 1997a: 273); “ela é bonita e doce” (*ibidem*: 280). Com o feiticeiro Kumbana este “assentiu com a cabeça, olhando para a sorridente Lueji (*ibidem*: 278). Acerca de Lu, o narrador heterodiegético recorda que deu “meia volta, a observar o seu passo gracioso de bailarina. As pessoas viravam a cabeça para apreciar o jogo subtil das ancas e o lançamento das pernas longas descendo para a Baixa de Luanda. Irresistível.” (*ibidem*: 26).

Psicologicamente, ambas as personagens são redondas e a sua caracterização é feita pelos processos de caracterização indirecta, por que feita de uma forma “muito mais dispersa, a partir dos discursos da personagem, dos seus actos e reacções perante os outros” (Reis e Lopes, 2000: 52). Exemplificando: “Tchinguri cometeu um grande crime, mas já recebeu o castigo, perdeu o trono e o pai está vingado. E é meu irmão, apesar de tudo. Os Tubungo vão ficar chocados se ele me visitar? Certamente. Mas na minha família decido eu” (Pepetela, 1997a: 37); ou ainda: “O poder é um vício,

adquire-se usando-o”(*ibidem*: 41). Do mesmo modo, podemos conhecer Lu, através de expressões da própria: “Sinverteram os papéis, agora sou eu que tenho de acertar com ele, nunca me tinha acontecido. Mas é excitante” (*ibidem*: 441); ou ainda: “E Lu foi se deitar. Mas antes se despiu toda e dançou a rosa de porcelana, apenas com o colar e o amuleto ao pescoço. Para que tudo continuasse a correr bem” (*ibidem*: 358).

1.5 O papel do narrador.

Quem é o narrador de *Lueji, O Nascimento de Um Império*? Ou quais são os narradores? Um narrador é a “entidade fictícia a quem no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o *discurso*, como protagonista da *comunicação narrativa*. (Reis e Lopes, 2000: 257). Sem confundir narrador com autor, devemos ter em conta que “o *narrador* é, de facto, uma invenção do *autor*” (*ibidem*). Encontrando-se

responsável, do ponto de vista genético, pelo *narrador*, o autor pode projectar sobre ele certas atitudes ideológicas, éticas, culturais, etc., que perfilha, o que não quer dizer que o faça de forma directa e linear, mas eventualmente cultivando estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes: ironia, aproximação parcial, construção de um *alter-ego*, etc. (*ibidem*: 257-258).

Tendo em conta que há duas acções, há um narrador para cada acção. Assim, e como foi referenciado atrás, o narrador da *estória* de Lueji é um narrador heterodiegético e o narrador da história de Lu é um narrador homodiegético. Para além destes dois narradores, há outros narradores que intervêm na obra.

Usando uma arte inigualável quando escreve, Pepetela dá a oportunidade a algumas das suas personagens, e não às personagens principais, de participarem como narradores, em primeira pessoa, no seu texto. Kondi, por exemplo, é narrador depois de morto. Ele diz: “Toda a vida tive medo deste instante e afinal nada senti, só uma sensação de leveza, uma estranha paz interior, um até que enfim estou livre...” (*ibidem*: 25).

Por sua vez, Mulaji, narrador do “Epílogo”, tem a sua intervenção num tempo presente, actual. É ele que vem esclarecer algumas dúvidas relativas ao passado. Por isso mesmo é relevante o facto do seu texto ser incorporado no *Epílogo*, um texto esclarecedor.

Ele e outros têm a oportunidade de intervir, para se apresentarem, emitirem a sua opinião acerca de algo que não está certo para eles. É desta feição que o autor mostra aos leitores uma posição diferente daquela que aparentemente nós leitores estaríamos à espera de encontrar. Esta prática não é original deste texto, podendo ser verificada nalgumas das suas outras obras.

Em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, o narrador tem um papel relevante no desenrolar dos acontecimentos, aparecendo, no texto narrativo no nível extra e intradieético, um narrador que é, quanto à ciência, de focalização onisciente. No nível extradieético, o narrador também é um narrador homodieético, na personagem do escritor, sem nome. Apresenta-se ainda como narrador heterodieético, característico do romance histórico.

1.6 O papel do narratário

O narratário é uma “entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo directamente do outro ‘ser de papel’, o narrador que se lhe dirige de forma expressa ou tácita” (Reis e Lopes, 2000: 267). O narratário não é propriamente o leitor, no entanto, “é natural e legítimo que se pense que esse ‘narratário’ a quem se chama ‘leitor’ regista consideráveis semelhanças com o leitor real” (*ibidem*: 219).

Ao lermos *Lueji, O Nascimento de Um Império*, e uma grande parte da obra pepeteliana, constatamos que o narrador tem prazer em conversar com o seu leitor. O caso mais paradigmático poderá ser o d’ *A Geração da Utopia*, numa passagem iniciática que transcrevemos, para melhor contextualizar:

Portanto, só os ciclos eram eternos.

(Na prova oral de Aptidão à Faculdade de Letras, em Lisboa, o examinador fez uma pergunta ao futuro escritor. Este respondeu hesitantemente, iniciando com um portanto. De onde é o senhor?, perguntou o Professor, ao que o escritor respondeu de Angola?. Logo vi que não sabia falar português; então desconhece que a palavra portanto só se utiliza como conclusão de um raciocínio? Assim mesmo, para pôr o examinado à vontade. Daí a raiva do autor que jurou um dia havia de escrever um livro iniciando por essa palavra. Promessa cumprida. E depois deste parêntesis, revelador de saudável rancor de trinta anos, esconde-se definitivamente e prudentemente o autor). (Pepetela, 1999c: 9).

Não há uma relação directa entre o narrador e o narratário na obra pepeteliana, pois nunca se trata o narratário de leitor. O que se verifica em *Lueji, O Nascimento de Um Império* é que há um narratário, porque o narrador dirige-se a alguém quando diz: “Fingi continuar a escrever, na minha mesa do canto. Mas de ouvidos bem abertos” (Pepetela, 1997a: 122). Ou quando, decorrente de uma crise “total, pessoal e de inspiração” (*ibidem*: 45) dissera:

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. E se o descobri, foi porque esse olhar provocou interesse e dela me aproximei. [...] Não era desejo físico, embora toda a gente saiba como ela é apetecível. Mas eu estava numa fase difícil, era a quarta mulher em pouco tempo que mabandonava, dizendo com escritor nunca mais, são todos uns cacimbados, se falo é porque falei quando não devia, se me calo é porque estás chateada comigo, estás pensar noutro, porra, escritor só visto em capa de livro. Mais uma vez fiquei com um vazio, apesar do hábito. E estava a ficar velho para essas andanças. 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? (*ibidem*: 44,45).

Não há uma aproximação tão directa, ao ponto do narrador falar a um leitor. Diremos que a aproximação narrador/narratário completa-se de uma forma “tácita” (Reis e Lopes, 2000: 267), uma vez que o público de Pepetela atravessa oceanos e continentes. É perfeitamente perceptível a existência de um público leitor que “pode conhecer mais do que o *narratário* dispensando informações que lhe parecem desnecessárias” (*ibidem*: 268), mas que existem. Sobretudo o público africano, nomeadamente, no que respeita a definições de instrumentos de música, de frutos ou de animais evidenciados no texto... Na verdade, muitas dos termos referidos pela primeira vez no texto são de imediato acompanhados por uma explicação, apresentada de um modo subtil.

Aquando da visita de Lueji ao seu tio Salukunga, para os lados do rio Kalanhi, fizeram-lhe uma festa, com muita carne e também “peixe, pois o Kalanhi tinha muito bagre e cacusso” (Pepetela, 1997a: 106). Outra informação pertinente é a da explicação pela preferência do termo *estória* em vez de *história*. Pela boca de Lu, o autor diz:

– Sim, tem razão. Noutros casos, até mais importantes, não me preocupei nada com a verdade histórica, apenas com a verdade estórica, isto é artística. A verdade da ficção, a sua lógica interna... Agora estava armada em rigorista, para um pormenor. Vamos sim meter os muquixes. (*ibidem*: 335)

Outros exemplos mais poderão ser encontrados ao longo deste texto.

1.7 Recursos narrativos e literários.

1.7.1 Especificidade do discurso directo em *Lueji, O Nascimento de Um Império*.

Ao lermos *Lueji, O Nascimento de Um Império*, deparamo-nos com grandes extensões de texto que têm como única pontuação a vírgula e, no final, o ponto. A vírgula serve de separação entre a fala de uma personagem e a fala de outra ou de outras partes textuais. No cômputo geral, há uma conjugação de textos, onde podemos reconhecer as características do texto narrativo, que se mesclam, resultando num todo harmonioso. Descrição, narração e diálogo, sobretudo os dois últimos, confluem num só texto, tendo um efeito final altamente visualizador da realidade descrita. Exemplificamos com um excerto da caçada de um leão que Lueji foi assistir com Ndumba ua Tembo. A certa altura, o leão lançou-se sobre o caçador e veio a

cair, já irremediavelmente morto, sobre o escudo de Ndumba ua Tembo, o qual quase desapareceu debaixo dele e o grito de Lueji não deixou se instalar o silêncio sobre o pó que revolteava, pois ela já tinha rompido a barreira de segurança e corrido para os dois corpos misturados, trespassando o leão com a lança forjada por Kakoma, tio do homem que ela julgava moribundo debaixo do leão, mas que fez sair um braço, se libertar rodando o corpo enquanto ela continuava a fazer força na azagaia com todo o seu peso, e saiu ileso, sacudindo o pó das pernas e se prostrando diante dela, obrigado, rainha, por me teres vindo salvar, mas ele já está morto (*ibidem*: 133, 134).

A prosódia típica do discurso directo é a mais utilizada. Porém variadas são as vezes que a prosódia não é respeitada e o leitor, que está a ler o texto de Lueji, de repente, passa para o texto de Lu, ou seja, não há qualquer elemento de prosódia que destaque a existência de discursos distintos. Umás vezes, a alternância de um texto para outro assinala-se com a mudança de parágrafo:

Nem mesmo ao rio ou ao lago? Isso não, tinha de ir. Mas com escolta, o que ia aumentar ainda mais a solidão. O poder é um vício, adquire-se usando-o, assim dissera Kondi. Não, ela nunca se viciaria. Trocava 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 (*ibidem*: 41).

Neste extracto, verificamos que as primeiras quatro linhas são “fala” de Lueji. Já o parágrafo seguinte é da lavra de Uli. Esta técnica de narração em que os discursos estão fundidos não cumprem as regras elementares de prosódia e poderão ter como finalidade a simbiose das duas protagonistas e conseqüentemente das duas épocas históricas, que ambas personificam. Esta técnica culmina com o uso da palavra composta por justaposição Lu-Lueji no final do romance. Este artifício simboliza a junção do passado e do futuro essenciais à edificação da angolanidade.

Outras vezes, a passagem de uma acção para outra quase é indecifrável:

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... (*ibidem*: 197).

Neste excerto, de “Os dois homens” até “apoiar os soluços” são referentes à narração de Lueji e a partir de “não ela, isolada” são referentes à narração de Lu.

Ou, ainda, quando Ndonga, termina o seu discurso “Assim falei eu, Ndonga, futuro jaga de Cassanje, e repito, os lundas nunca esquecem a maldade, nem a liamba, que era mesmo do que eu estava a precisar agora, pensou Afonso Mabiala, perdido entre os instrumentos e as pernas e ditos dos músicos” (*ibidem*: 419).

Há também um excerto que denominámos de monólogo interior, pois “abre-se a diegese à expressão do tempo vivencial das personagens, diferente no tempo cronológico linear que comanda o desenrolar das acções” (Reis e Lopes, 2000: 237), mas que corresponde a um tempo de vida, não de uma personagem, mas do próprio narrador e que distingue a história de Lueji, da de Lu. Depois do narrador dizer “Ilunga só soltou uma gargalhada. Forçada. Isso percebeu o outro, ele não tinha vontade de rir. Aliás, nenhum dos dois tinha vontade de rir” (Pepetela, 1997a: 306), observa-se o monólogo interior do narrador:

Rir? Só depois da vitória. E geralmente nessa altura não dá vontade de rir, apenas descansar. E não se pode, pois uma vitória traz com ela o perigo da derrota seguinte, se o esforço pára. E é preciso continuar, sempre para a frente, consolidando a vitória, a qual deixa de o ser

para se tornar sacrifício, esforço. Rir? Só na morte, se a coragem de não a temer persiste. (*ibidem*).

Após este parágrafo, dá-se continuidade à acção de Lu e o mesmo narrador acrescenta “Por isso Lu não festejou com gargalhadas o acordo selado com a Directora” (*ibidem*).

As intervenções do narrador são perceptíveis nas duas acções. No exemplo anterior, a reflexão do narrador situa-se no meio das duas histórias. Mas podemos salientar uma expressão onde é claramente perceptível que é o narrador que emite a sua opinião. Quando Tchinguri ataca o seu pai, ainda vivo e diz-se que perdeu a cabeça, a interrogativa retórica de sabor irónico “ainda a tinha antes?” indica ser uma clara intervenção do narrador.

1.7.2 Um novo registo da língua na narrativa de Lu

Pepetela emprega, igualmente, termos característicos do português padrão nas personagens da acção do futuro, acrescidas de novas cambiantes linguísticas. São expressões próprias da língua oral, na arte do falar quotidiano. No linguarejar da *estória* de Lu, registam-se algumas palavras mais ocorrentes.

Verificam-se neologismos baseados na aglutinação de duas palavras numa só, normalmente iniciada pelo prefixo de negação – des-. Exemplificando: “Mas dessa vez foi forte demais, desconseguiu¹⁹ de calar o grito” (Pepetela, 1997a: 59). “O espanto faz descomandar as engrenagens dos computadores” (*ibidem*: 75), ou em “adiantavam desmatar o terreno para as futuras lavras de massango e massambala” (*ibidem*: 218).

Outro neologismo tem como formação o uso do pronome interrogativo, “que” prefixado a uma forma verbal, como em “Quimportava? Ele não ia interpretar mal” (*ibidem*: 287), ou em “Quinteressa, Lu?” (*ibidem*: 413), ou aglutinado a nome como *estória*, resulta em “Mas questória é essa?” (*ibidem*: 268). Também surge a aglutinação da preposição “de” e o nome “esperança”: “mais uma desgraça se perfilando para lhe estragar os primeiros

¹⁹ O sublinhado é da nossa autoria e visa destacar palavras.

lampejos desperança” (*ibidem*: 307); ou ainda com um adjetivo: “todas elas de preto, de branco ou dazul” (*ibidem*: 228).

A aglutinação também está presente na conjugação reflexa, com um verbo pronominal, como presenciamos no uso do pronome de primeira pessoa do singular, em: “era a quarta mulher em pouco tempo que mabandonava” (*ibidem*: 44); “mas isso não minteressa” (*ibidem*: 115); “rápido, antes que marrepnda.” (*ibidem*: 212); “A menos que vá a um bar menfrascar” (*ibidem*: 261); “Li rápido, ansioso. E mentusiasmei.” (*ibidem*: 376); “precisava mabrir para Lu” (*ibidem*: 466). Com o pronome pessoal reflexo de segunda pessoa do singular surgem, por exemplo, as seguintes aglutinações: “não batias com os pés no chão como o checo tobrigava” (*ibidem*: 123); “foi só mesmo a luxação que tafastou do espectáculo” (*ibidem*: 266); e “Não tassusta se ele mexer” (*ibidem*: 319). É com maior predominância que é usada a aglutinação com o pronome reflexo de terceira pessoa, como podemos observar nos exemplos seguintes: “Mas o coreógrafo não sassustou com a ameaça” (*ibidem*:31); “o braço de Uli à volta da cintura dela que sencostava toda...” (*ibidem*: 32); “só pelo calor da perna dele sobre a qual ela sapoiava” (*ibidem*: 33); “Lu sinterrompeu e os outros olharam” (*ibidem*: 58); “Fez menção de seguir Lu, mas sarrepndeu” (*ibidem*: 59); “a ideia ténue sesvanecera” (*ibidem*: 75); “Nos ensaios sevitavam” (*ibidem*: 79); “Já eram rapazes grandes e sinteressavam” (*ibidem*); “Me convenci, o talento sevaporou” (*ibidem*: 121); “cheguei agora – sesquivou Uli” (*ibidem*: 122); “Vai só sembebedar à toa” (*ibidem*: 123); “e Lu começou a sirritar” (*ibidem*: 184); “com ânsia incontrolável, sabria toda e mais às suas inquietações” (*ibidem*: 212). Com o pronome pessoal de terceira pessoa do singular, “lhe” verificam-se igualmente aglutinações, como: “Foi buscar o médico, lhexplicaram” (*ibidem*: 208); “lhenfiaram uma blusa e uma saia” (*ibidem*); “O espírito de mulher vai pouco-pouco lhamarrar” (*ibidem*: 319).

Outro neologismo verifica-se na ligação da conjunção coordenativa adversativa mas, com a forma do verbo ser no presente do indicativo, na terceira pessoa do singular, tendo como produto final “masé” (*ibidem*: 79). Também observamos a junção de dois adjetivos, dando origem a palavras justapostas, como: “as pessoas sentem nos narizes o irritantedoce gosto de poeiras antigas” (*ibidem*: 471), ou em “Lueji viu a pele negrazul brilhar” (*ibidem*: 350).

Notamos outras rupturas com o português padrão que constituem neologismos, nas frases seguintes: “provavelmente dois estudantes que fugavam as aulas da Universidade para irem fazer amor na praia” (*ibidem*:33). Ou em: “Sentada no chão, ladainhando para o fogareiro onde queimava folhas, estava Tia Augusta” (*ibidem*: 310).

Além dos neologismos baseados em vários casos de fusão, aglutinação ou justaposição, constatamos, ainda, um caso de uma aférese verificada em início de palavra, tendo caído a vogal “a”, próprio do linguajar oral, popular: “E tu. Menino meu genro, tens mania de branco que não credita deixa não vais saber nunca” (*ibidem*: 319).

Pepetela cria novas sonoridades a partir da Língua Portuguesa Padrão. Como outros autores angolanos, Pepetela “amolda a língua à necessidade de transformá-la de código lingüístico da colonização em código lingüístico da angolanidade, instrumento idôneo para veicular a literatura de uma nova nação” (Oliveira, 1999: 72). Com efeito, “a língua portuguesa [...] possui condições estruturais de grande maleabilidade que permitem ‘performances’ verdadeiramente inimagináveis” (Trigo, s.d.: 64).

2. Ditados e expressões populares

A sabedoria popular é transmitida de geração em geração, constituindo, pois, uma fonte de análise do carácter de um povo. Ao longo de todo o romance, há expressões e ditados populares que são genuína expressão da sabedoria de um povo. Os ditados populares, e algumas expressões da tradição oral, permitem-nos conhecer as personagens, as suas maneiras de ver a vida, e compreender certas atitudes que as personagens têm ao longo da acção. É por este motivo que seleccionámos alguns ditados, que passamos a apresentar:

- “O poder é um vício, adquire-se usando-o” (Pepetela, 1997a: 41);

- “Povo com um chefe que não sabe é como uma manada de elefantes com um guia maluco.” (*ibidem*: 50);
- “A morte é apenas a impossibilidade de aprendizagem.” (*ibidem*: 60);
- “O importante é saber corrigir. E erras menos se pedires sempre conselhos” (*ibidem*: 71);
- “Sorte todos têm nalgum momento, mas raros a sabem aproveitar” (*ibidem*: 144);
- “Não podes governar bem, se acabas por acreditar nas tuas mentiras” (*ibidem*: 145);
- “Quem não pode andar tem mais tempo para pensar” (*ibidem*: 215)
- “Não tragas lacraus para casa, podem te picar” (*ibidem*: 222);
- “devemos aceitar a decisão dos mais velhos, eles têm muita sabedoria” (*ibidem*: 301);
- “A sabedoria dum homem está em aproveitar tudo o que lhe ensinam” (*ibidem*: 304);
- “as profecias são interpretadas segundo a vontade de cada um” (*ibidem*: 342);
- “General derrotado nunca é mais o mesmo” (*ibidem*: 366);
- “terra sem herdeiro é terra com demasiados herdeiros.” (*ibidem*: 448);
- “Cágado sábio morre velho” (*ibidem*: 453);
- “Um guerreiro morre na ponta de uma azagaia, não dum covarde veneno” (*ibidem*: 470);
- “A sabedoria é saber quando não há nada a fazer” (*ibidem*: 475),
- “É melhor tomar o rio do que todo o peixe que ele apresenta num dia, porque o peixe acaba e o rio fica” (*ibidem*: 478);
- “o criador duma coisa é também o criador da morte dessa coisa, ao dar a vida dá a morte” (*ibidem*: 483).

Conclusão

Há duas diegeses no romance. Uma do passado, que versa sobre a duração do mandato régio de uma jovem desde os seus dezoito anos até que entrega o lukano ao seu filho. E uma do futuro, com a duração de cerca de três meses – de Setembro a Dezembro do ano 1999 – e que acompanha a vontade de uma bailarina de reavivar a história da rainha do passado. Duas personagens femininas percorrem o desenrolar da trama literária, duas mulheres que fazem História.

Em termos estruturais, as duas acções entrelaçam-se, havendo predominância da acção de Lueji sobre a de Lu, pois muito há para contar. Na acção de Lu o tempo passa mais depressa. Na construção do tecido textual, salienta-se a riqueza da linguagem usada nas duas acções. Na de Lueji, há a referência a termos e a expressões próprias de há quatrocentos anos, destacando-se instrumentos musicais, de guerra, de adivinhação; descrições de habitações, de objectos, de rituais... Na acção de Lu, há o uso de uma linguagem mais popular e corrente, própria dos finais do século XX. A maior parte dos ditados e expressões que apresentámos são predominantes da acção de Lueji.

Bibliografia

- Gonçalves Dias (1959). *Poesia Completa e Prosa Escolhida*. Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar.
- Oliveira, V. (1999). Fernando Costa Andrade: poeta angolano em luta. In, AAVV. (1999). Revista *Via Atlântica*, n.º 3. São Paulo, Edições Universidade de São Paulo, p, 72.
- Pepetela (1997a). *Lueji, O Nascimento de Um Império*. 3^a ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (1999c). *A Geração da Utopia*. Coleção Clássicos Contemporâneos. Lisboa, Planeta De Agostini, p. 9.
- Reis, C. e Lopes, A. (2000). *Dicionário de Narratologia*. 7^a ed. Coimbra, Livraria Almedina, pp. 15; 38; 51-2; 108; 219; 237; 257-59; 262-3; 265; 267-8; 290; 295; 297; 314; 323; 356; 358; 371; 406-7; 409.

Trigo, S. (s/d) *Ensaaios de Literatura Comparada, Afro-Luso-Brasileira*. Lisboa, Veja, p. 64.

Webgrafia

Cristóvão, A. (s/d). *Pepetela, Entrevista de Aguinaldo Cristóvão*. Acedido a 14 de Março de 2005, em:
http://www.ueaangola.org/destaque_entrevistas1.cfm?ID=503.

Conclusão

Ao longo do romance *Lueji, O Nascimento de Um Império*, a grande preocupação pepeteliana é a busca da identidade nacional angolana, enquadrada na crença de que a Literatura é um veículo crucial na construção da identidade de Angola. Por conseguinte, Pepetela recria e reemerge valores da pátria, do nacionalismo, da tradição e identidade para colmatar o desconhecimento geral, por parte dos seus cidadãos, da origem, da história do povo angolano.

Como sociólogo e historiador, Pepetela compreendeu quais as vicissitudes que Angola sofreu e entendeu todos os acontecimentos do passado – colonização e descolonização – como um marco na história do seu país.

Assim, em *Lueji, O Nascimento de Um Império*, Pepetela faz um hino ao passado glorioso, a um império construído com saber, com justiça e com amor pelo povo. A rainha Lueji “cumpre o papel de depositária do saber, depois de um longo aprendizado de poder e de saber” (Tavares, 1994 :55:51). É neste Império ancestral que teve origem a Lunda; foi lá que tudo começou e é lá na Lunda que se encontram as respostas para o ‘quiz’ da identidade nacional.

Porém, este romance não é considerado por Pepetela um tratado de História visto que ele frisou não pretender fazer História com a escrita deste romance. Para ele, *Lueji, O Nascimento de Um Império* é um mito. Contudo, também é dos mitos que se fazem histórias; sobretudo os mitos da criação são uma constante na cultura de qualquer povo que é basicamente constituída por lendas, tradições e um mito da criação.

Através da análise desta obra, constatamos haver, por parte do autor, uma preocupação em descobrir mitos, em encontrar respostas, em desbravar melhor o mundo de Lunda, em conhecer as pessoas, as suas habitações, as suas relações interpessoais, as suas relações amorosas, os seus hábitos e costumes. Contrariando a afirmação pepeteliana de que o seu romance não é um tratado histórico, a nossa tese defende que este regresso ao

passado, a busca da origem, a criação de uma identidade linguística através de neologismos como “deseperança” ou “quimporta” é uma clara e consciente construção da identidade nacional fulcral à História de uma nação que agora é independente e que ainda não é autónoma.

Para sustentar a nossa afirmação de que *Lueji, O Nascimento de Um Império* é um romance histórico baseado num mito de criação lendária, de facto, verificámos que em ambas as narrativas – a do passado e a do futuro – o conhecimento do mito acompanha a identificação dos rituais. A defesa da busca da identidade nacional surge como elemento integrante da educação desse povo e visa a eternização das suas raízes na memória colectiva, ainda que, no romance o povo atravesse uma crise na crença e no valor da tradição.

No romance, a acção do futuro decorre três meses antes do início do segundo milénio, época conturbada de muitas crises existenciais que provocam a reflexão sobre o papel do homem na Humanidade. Este questionamento incita o Homem a refazer a sua vida, a alimentar o seu espírito considerando sempre quem é, donde vem e para onde vai, isto é, predominam no romance temáticas que visam a reflexão do passado individual e colectivo, recorrendo às raízes do povo, com vista a educar os jovens do novo milénio.

É ainda sob o signo da criação que se desenrola a trama histórica no feminino. Através da acção protagonizada por duas mulheres realça-se a preocupação com a existência humana, com o seu percurso e as suas raízes. Além disso, a criação é também literária: o autor é um criador, um gerador de “estórias”, um contador de lendas, um “griot” de outrora.

Verificámos, pois, que o tema principal focou a formação do império baseado no mito da criação da Lunda abrangendo narrativas de temáticas distintas: episódios bélicos, rituais de caça, de apresentação de novas armas, de reunião dos Tubungo, bem como episódios amorosos onde predominam as funções da linguagem expressiva e poética. O tema central é ainda enaltecido com imagética da natureza: o rio e a montanha, a lua e o lago, o amor e a água que simbolizam a criação, a mudança, a purificação e a fecundação. Estes episódios e esta imagética inserem-se na narração de Lueji e sua

acção. Também, na narração de Lu existe um episódio emblemático: a dança das rosas de porcelana que a bailarina Lu executava antecedendo sempre qualquer acontecimento relevante.

Relativamente à estrutura narrativa, deparamos com um narrador hetero e homodiegético que tem os seus próprios rituais e costumes de preparação para o acto de escrita. Este narrador estabelece uma relação umbilical com o narratário, assim designada porquanto um necessita do outro. O facto de ser uma narrativa aberta convida o narratário a imaginar a continuação da diegese, e assim, indirectamente incentiva à educação do seu povo. Este narrador dialogante com o narratário é um narrador intermitente. Numa perspectiva scholeana²⁰, a diegese desenrola-se perante a leitura/reescrita atenta de cada um. O narrador /contador, surge ou afasta-se para que as duas narrativas alternadas – a de Lu e a de Lieji – ganhem autonomia.

A miscigenação linguística é outra inovação literária. Pepetela adequa exemplarmente o uso da linguagem às diferentes épocas aliando expressões e ditados populares que faziam parte da linguagem dos lundas e dos lubas dos dias de ontem aos vocábulos da língua actual.

A metodologia utilizada na nossa dissertação constou da análise exaustiva da estrutura do romance e de pesquisas sobre estudos sobre a obra de Pepetela e ainda sobre a história universal em vastíssimas temáticas.

A análise literária é uma desconstrução frequentemente inacabada. Todavia, parece-nos que conseguimos dissecar no romance em estudo duas linhas de força inovadoras: a reconstrução do passado histórico do povo de Angola e a reinvenção de um novo código linguístico resultante da mistura da Língua Portuguesa padrão da época da colonização com vocábulos usados por falantes locais, que numa associação lógica moldam o código linguístico da sua angolanidade.

Um povo sem história, sem raízes é um povo à deriva na História.

²⁰ Robert Scholes, *Protocolos de Leitura*, ed.

A revisitação das origens, a introdução de neologismos na escrita pepeteliana traduzem o propósito do autor na edificação da identidade nacional angolana, essencial ao progresso de uma nação autónoma e independente.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Geral

- AAVV. (1999). Revista *Via Atlântica*, n.º 3. São Paulo, Edições Universidade de São Paulo.
- AAVV. (2001). Enciclopédia *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa / São Paulo, Verbo.
- AAVV. (2002). *Bíblia Sagrada*. Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica.
- AAVV. (s/d). *Vértice*. Lisboa, Editorial Caminho.
- Alcobia, F. (1990). *O Nosso Bié*. Coimbra, Gesteco.
- Alegre, M. (1995). Arma do Canto. AAVV. (1995). *A Guerra de África 1961-1974*. Lisboa, Círculo de Leitores, Vol. II, pp. 685-692.
- Almeida, J. (2002). O Pepe. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Alves, M. (2002). O Desejo de Kianda: crónica e fabulação. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Amâncio, I. (2002). A Corda: Um convite a pensar. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Antunes, G. (2002). Reler Pepetela. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Antunes, J. F. (1990). *O Factor Africano 1890-1990*. Lisboa, Bertrand Editora.
- Boavida, A. (1981). *Angola, Cinco Séculos de Exploração Portuguesa*. Lisboa, Edições 70.
- Campos, M. (2002). As Aventuras de Ngunga: nas trilhas da libertação. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde
- Cavacas, F. (2002). Lueji: O Nascimento de Um Império. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Chabal, P. et alii (1996). *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*. London, Hurst & Company.
- Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Chaves, R. (2002). Mayombe: Um romance contra correntes. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa, Teorema.

- Couto, M. (2002). *Pepetela – A Pestana Vigiando o Olhar*. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Cunha, C. e Cintra, L. (1992). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 9^a. ed. Lisboa, Edições João Sá da Costa.
- Eliade, M. (1979). *Imagens e símbolos*. (Col.) Artes e Letras. Lisboa, Arcádia.
- Eliade, M. (1981). *O mito do eterno retorno*. (Col.) Perspectivas do Homem. Lisboa, Edições 70.
- Ferreira, M. (1986). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Coleção Biblioteca Breve. 2^a ed. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Ferreira, M. (1989). *O Discurso no Percurso Africano I*. Lisboa, Plátano Editora.
- Gonçalves Dias (1959). *Poesia Completa e Prosa Escolhida*. Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar.
- Gonçalves, J. (1991). *Angola a Fogo Intenso*. Lisboa, Cotovia.
- Hamilton, R. (1999). A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. In, AAVV. (1999). *Revista Via Atlântica*, n.º 3. São Paulo, Edições Universidade de São Paulo.
- Hildebrando, A. (2002). *A Revolta da Casa dos Ídolos: renovação e tradição*. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Jorge, M. (1998). *Para Compreender Angola*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Junior, B. (2002). Notas sobre a utopia, em Pepetela. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Laban, M. (1991). *Angola, Encontro com Escritores*. Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida.
- Laranjeira, P. (1995). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa, Universidade Aberta.
- Leite, A. (1996). Angola. Chabal, P. et alii (1996). *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*. London, Hurst & Company.
- Leite, A. (2002). Janus – Narrador em A Gloriosa Família de Pepetela, ou o Poder Profético da Palavra Narrativa. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Lepi, N. (2002). Quarenta Anos de Amizade para Sessenta de Vida. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.

- Lello, J. e Lello, E. (Orgs.). (1978). *Lello Universal*.
- Lugarinho, M. (2002). Muana Puó: uma pequena leitura da máscara. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Macêdo, T. (1999). Visões do mar na literatura angolana contemporânea. In, AAVV. (1999). Revista *Via Atlântica*, n.º 3. São Paulo, Edições Universidade de São Paulo.
- Macedo, T. (2002). O Desejo de Kianda: Um cântico de liberdade. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Marinangelo, C. (2002). A Geração da Utopia: A lição do mar. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Martin, V. (2002). Yaka: A construção do discurso utópico. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Martinho, F. (2002). Muana Puó – Enigma e metamorfose. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Mata, I. (2002). Pepetela: A Releitura da História entre Gestos de Reconstrução. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Mattoso, J. (Dir.). (1994). *História de Portugal*. Lisboa, Círculo de Leitores.
- Melo, D. (2002). Pepetela, Bem-Vindo... In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Mendonça, J. (2002). Pepetela: A dimensão do Renascimento. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Moreira, V. e Pimenta, H. (2000). *Dimensão Comunicativa, 11ºano Português B*. Porto, Porto Editora.
- Mourão, F. (1978). A visão poética ou a Terra da Amizade. In, AAVV. (1978). *A Sociedade Angolana através da Literatura*. São Paulo, Editora Ática.
- Noa, F. (1999). Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. In, AAVV. (1999). Revista *Via Atlântica*, n.º 3. São Paulo, Edições Universidade de São Paulo.
- Nehone, R. (2002). Caro confrade Pepetela. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Oliveira Marques, A. (1984). *História de Portugal*. 10^a ed. Lisboa, Palas Editores.

- Oliveira, V. (1999). Fernando Costa Andrade: poeta angolano em luta. In, AAVV. (1999). Revista *Via Atlântica*, n.º 3. São Paulo, Edições Universidade de São Paulo.
- Padilha, L. (2002). Pepetela e a sedução da montagem cinematográfica: Breves recortes. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Pepetela – *A Corda*.
- Pepetela (1976). *As Aventuras de Ngunga*. Lisboa, Edições 70.
- Pepetela (1980). *A Revolta da Casa dos Ídolos*. Lisboa, Edições 70.
- Pepetela (1992). *Yaka*. 2ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (1995). *Muana Puó*. 2ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (1997a). *Lueji, O Nascimento de Um Império*. 3ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (1997b). *O Cão e os Caluandas*. 4ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (1998). *Parábola do Cágado Velho*. 3ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (1999a). *A Gloriosa Família*. Lisboa, Círculo de Leitores.
- Pepetela (1999b). *Mayombe* 7ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (1999c). *A Geração da Utopia*. Coleção Clássicos Contemporâneos. Lisboa, Planeta De Agostini.
- Pepetela (2002a). *Jaime Bunda, Agente Secreto*. 3ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (2003). *Jaime Bunda e a Morte do Americano*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (2005). *Predadores*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (2001). *O Desejo de Kianda*. 4ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (2002b). *A Montanha da Água Lilás, Fábula Para Todas as Idades*. 3ª ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Portugal, F.S. (2001). Pepetela. In, AAVV. (2001). Enciclopédia *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 4, Lisboa / São Paulo, Verbo.
- Quartin Graça, M. (s/d). Mapa Cor-de-rosa. In, AAVV. (s/d). *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Vol. 12. Lisboa, Verbo.
- Queirós, E. (s/d). *Os Maias*. 9ª ed. Lisboa, Livros do Brasil.

- Reis, C. (1978). *Técnicas de análise textual*. Coimbra, Almedina.
- Reis, C. (1997). *O conhecimento da literatura, Introdução aos estudos literários*. 2^a ed. Coimbra, Almedina.
- Reis, C. e Lopes, A. (2000). *Dicionário de Narratologia*. 7^a ed. Coimbra, Livraria Almedina.
- Rocha Pereira, M. H.(1990). *Helade, Antologia da Cultura Grega*. 5^a ed. Coimbra, Instituto dos Estudos Clássicos-Faculdade de Letra de Universidade de Coimbra.
- Rocha Pereira (1993). *Estudos de História da Cultura Clássica*. 7^a ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rosário, L. (2002). Pepetela: o Homero Angolano. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Ruivo, M. (2002). Mayombe: Angola entre passado e futuro. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Salgado, M. (2002). O cão e os caluandas: O texto, o leitor e o mundo. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Santilli, M. (2002). Factos de vida, feitos de ficção (*Yaka*, de Pepetela: História, mito e símbolo). In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Secco, C. (2002). Na Curva Oblonga do Tempo, Uma Alegórica Parábola... In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Senna, O. (2002). Pepe. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Serrano, C. (1999). O romance como documento social: o caso *Mayombe*. In, AAVV. (1999). *Revista Via Atlântica*, n.º 3. São Paulo, Edições Universidade de São Paulo.
- Serrão, L. (2001). *Reis e Presidentes de Portugal*. Lisboa, Controljornal.
- Shaw, H. (1982). *Dicionário de Termos Literários*. 2^a ed. Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Tavares, A. (1994). Lueji, O Nascimento de Um Império. In, AAVV. (1994). *Revista Vértice*, n.º 55. Lisboa; Editorial Caminho.

- Tavares, A. (1999). Cinquenta anos de literatura angolana. In, AAVV. (1999). *Revista Via Atlântica*, n.º 3. São Paulo, Edições Universidade de São Paulo.
- Teixeira, V. (2002). A Gloriosa Família – O Tempo dos Flamengos. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Trigo, S. (s.d.) *Ensaio de Literatura Comparada, Afro-Luso-Brasileira*. Lisboa, Vega.
- Trigo, S. (1977). *Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa*. Porto, Basílica Editora.
- Trigo, S. (1985). *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa: Um Fenómeno de Urbanismo*. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian.
- Trigo, S. (1987). Diglosia e Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa. AAVV. (1987). *Arquivos do Centro Cultural Português*. XXIII. Lisboa / Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vianna, M. (2002). Parábola do Cágado Velho: O cágado velho e o pensador. In, Chaves, R. e Macedo, T. (Orgs.). (2002). *Portanto... Pepetela*. Luanda, Chá de Caxinde.
- Vladimir, P. (s/d). *Morfologia do conto*. Lisboa, Editorial Veja.

Webgrafia

- Chaves, R. (s/d). *Pepetela, o passado presente na literatura africana*. Acedido a 14 de Março de 2005, em:
http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via07/via07_13.pdf.
- Cristóvão, A. (s/d). *Pepetela, Entrevista de Aguinaldo Cristóvão*. Acedido a 14 de Março de 2005, em:
http://www.ueaangola.org/destaque_entrevistas1.cfm?ID=503.
- Mata, I. (s/d). *Pepetela e as (novas) margens da nação angolana*. Acedido a 14 de Março de 2005, em: <http://www.pucrs.br/fale/post/ail/mata01.htm#6#6>.
- Oliveira, W. (s/d). *Ainda “Além do Desejo”: novas reflexões historiográficas sobre reflexões de género no neo-realismo fantástico angolano*. Acedido a 14 de Março de 2005, em: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=468>.
- Teixeira, V. (s/d). *IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada I, A ruptura com o Discurso do Colonizador em (O Nascimento Dum Império)*. Acedido a 29 de Dezembro de 2006, em
<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/A%20RUPTURA%20COM%20O%20DISCURSO%20DO%20COLONIZADOR.pdf>.

Anexos

Anexo 1

Glossário

1. Dicionário de Termos Traduzidos in *Lueji, O Nascimento de Um Império*

Este capítulo surge da necessidade de esclarecer alguns termos que poderão gerar alguma estranheza. Na sua maioria são termos quimbundos. As definições foram extraídas do dicionário: AAVV. *Dicionário de Língua Portuguesa*, 6^a ed. Porto, Porto Editora e de glossários de outros livros de Pepetela.

- ✦ Bangala – relativo aos Bangalas, ou indivíduo pertencente aos Bangalas; *etn. pl.* tribo indígena da região de Luanda (Angola), do grupo linguístico dos Bantos (nesta aceção, grafa-se com inicial maiúscula).
- ✦ Cabila (ou cabilda) – designação de algumas tribos selvagens, especialmente árabes e norte-africanas.
- ✦ Candengue – *s. m.* variedade de lebre, personagem tradicional de contos populares (do quimbundo *Kandimba*, «lebre»).
- ✦ Capim – conjunto de ervas, em regra forraginosas, e por vezes altas, com predominância das gramíneas, que cobre superfícies de terreno mais ou menos extensas.
- ✦ Capinando (ou capinar) – cortar o capim em; limpar do capim; mondar. (de capim).
- ✦ Capota – galinha-do-mato, às pintas pretas e brancas.
- ✦ Cazumbi – espírito, fantasma (em várias culturas).
- ✦ Cefo – antílope corpolento e um dos maiores de África, também conhecido por *gunga*.
- ✦ Chana – planície; clareira.

- ✦ Cuributices (ou Kuributice) – Mexericos (calão urbano).
- ✦ Feijão makunde (ou macunde) – amendoim; feijão frade.
- ✦ Fula – Língua dos Fulas (povo preto da Guiné e da Senegâmbia); *pl.* Povo da Guiné Portuguesa, oriundo do Sael, que ali se sedentarizou e que cultiva mal o solo e possui gado que não utiliza.
- ✦ Haka – Interjeição de espanto, surpresa ou horror (língua umbundu).
- ✦ Imbamba – mercadorias. Também podem ser os bens pessoais.
- ✦ Junguba – feijão macunde. *Amendoim.*
- ✦ Kazukuta – Uma dança, originalmente ganhou o sentido de confusão, bandalheira.
- ✦ Kianda – Ser mítico das águas; sereia.
- ✦ Kilombo (ou quilombo) – Acampamento guerreiro (umbundu, Kimbundu e outras).
- ✦ Kimangata (*ou quimangata*) – homem que transporta aos ombros o chefe da tribo; **andar de** ~ andar às costas de um homem. (do quimbundo *Kimangata*).
- ✦ Kimbanda – Curandeiro, adivinho (do kimbundu e outras línguas).
- ✦ Kumbu –dinheiro.
- ✦ Lucano – pulseira de cobre em que se enrolam nervos de feras e de inimigos vencidos, considerada insígnia da realeza, à semelhança da coroa dos monarcas europeus. (do chócue *lukano*). “Pulseira sagrada feita de tendões humanos enrolados” (Pepetela, 1997a: 24).
- ✦ Mabela – árvore africana cuja madeira é boa para construções, e de cujas folhas os indígenas fazem barretes, (“tangas da mabela”).
- ✦ Makopo – dança de roda também chamada chinjaguila.
- ✦ Malanjina – de Malanje.
- ✦ Marimba – espécie de tambor dos Cafres; instrumento formado de lâminas de vidro ou metal, graduadas em escala, que se percutem com martelinhos de madeira; xilofone (Do quimbundo *ma-* pref. designativo de plural + *rimba*, “tambor”).

- ✦ Massambala –gramínea originária da África, de aspecto parecido com o milho, cujo fruto é utilizado sob a forma de farinha, e de que se extrai uma bebida alcoólica conhecida pela designação de *Macau*.
- ✦ Massango – cereal, de origem asiática, cultivado em Angola.
- ✦ Matumbo – Ignorante, inexperiente (do quimbundo *matumbu*, “de longes terras”).
- ✦ Milongos – milongo é remédio.
- ✦ Muhambas – espécie de boi. Muamba é conduto de carne ou peixe, com óleo de palma, lossacas, quiabos, lombis...
- ✦ Mujimbo – notícia (em tchokue); ultimamente ganha a conotação de boato.
- ✦ Mulemba – árvore da família das Moráceas, de elevado porte e copa volumosa muito ramificada, considerada a árvore da realeza angolana, pois à sua sombra se reuniam os chefes das tribos (do quimbundo, *mulemba*, a partir de *Kulemba* “escurecer”); sagrada em muitas culturas.
- ✦ Muceque (ou Musseque). – originalmente a areia vermelha; mais tarde, os bairros periféricos (e pobres) de Luanda.
- ✦ Muxoxar – dar muxoxo, manifestar desprezo através de muxoxos (de muxoxo+ar).
- ✦ Muxoxo – chio de boca, produzido por compressão de ar, em sinal de desprezo (do quimbundo *kuxoxa*, “escarnecer”).
- ✦ Nassa –espécie de cesto de verga, em forma de funil, para apanhar peixe.
- ✦ Nganga – feitiço.
- ✦ Oma-kisi – monstros míticos do Sul, comedores de gente.
- ✦ Ondjiri – Veado grande.
- ✦ Onganda – é o centro habitacional mais importante de todos aqueles que o grupo familiar ocupa ao longo do ano.
- ✦ Pacaço (ou Pacaça) – mamífero ruminante, bívido bufalino, africano, frequente em Angola, que é caça muito apreciada (do quimbundo *Pakasa*).

- ✦ Pemba – Caulino branco, usado em rituais. Acabou por designar o acto do feitiço.
- ✦ Pitanga – fruto.
- ✦ Pisteiros – homens que vão à frente numa caça ao leão para descobrirem onde ele se encontra.
- ✦ Puíta – instrumento musical feito de um tronco oco tapado com uma pele na parte mais larga, usado pelos Negros para a música dos sambas. (Do quimbundo *pwita*).
- ✦ Quissanjes – são instrumentos de música tradicionais.
- ✦ Salalé – cupim.
- ✦ Sape-sape – fruto
- ✦ Songue – designação indígena de antílope, em Angola (do quimbundo *songe*).
- ✦ Tacula – umas árvores da família das Leguminosas, especialmente uma que é empregada em tinturaria e fornece apreciável madeira.
- ✦ Tchá – interjeição de espanto; o mesmo que Oh!.
- ✦ Xinguilamento – Ritual em que o corpo treme, particularmente os ombros.

Anexo 2

Pepetela



Anexo 3

A Rosa de Porcelana





