

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Letras

Elaine Cristina Andrade Pereira

**AS RAINHAS ANGOLANAS NA LITERATURA PÓS-INDEPENDENTE:
uma análise das soberanas Lueji, na obra de Pepetela, e Ginga, na obra
de Agualusa**

Belo Horizonte

2019

Elaine Cristina Andrade Pereira

**AS RAINHAS ANGOLANAS NA LITERATURA PÓS-INDEPENDENTE:
uma análise das soberanas Lueji, na obra de Pepetela, e Ginga, na obra de
Aqualusa**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras/Literaturas de língua portuguesa.

Orientadora: Dr.^a Terezinha Taborda Moreira

Área: Literaturas de Língua Portuguesa

Linha de Pesquisa: LP 1 – Identidade e
Alteridade na Literatura

Belo Horizonte

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

P436a Pereira, Elaine Cristina Andrade
As rainhas angolanas na literatura pós-independente: uma análise das soberanas Lueji, na obra de Pepetela, e Ginga, na obra de Agualusa / Elaine Cristina Andrade Pereira. Belo Horizonte, 2019.
180 f.

Orientadora: Terezinha Taborda Moreira
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Pepetela, 1941- - Lueji: o nascimento de um império - Crítica e interpretação. 2. Agualusa, José Eduardo, 1960- - A rainha Ginga - Crítica e interpretação. 3. Literatura angolana (Português). 4. Mulheres e literatura. 5. Feminismo e literatura. 6. Literatura e história. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(673).09

Ficha catalográfica elaborada por Elizângela Ribeiro de Azevedo – CRB 6/6368

Elaine Cristina Andrade Pereira

**AS RAINHAS ANGOLANAS NA LITERATURA PÓS-INDEPENDENTE:
uma análise das soberanas Lueji, na obra de Pepetela, e Ginga, na obra de
Aqualusa**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras/Literaturas de língua portuguesa.

Prof.^a Dr.^a Terezinha Taborda Moreira – PUC Minas (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Lilian Paula Serra e Deus – UNILAB (Banca examinadora)

Prof.^a Dr.^a Maria Nazareth Soares Fonseca - PUC Minas (Banca examinadora)

Prof.^a Dr.^a Raquel Beatriz Junqueira Guimarães - PUC Minas (Banca examinadora)

Prof.^a Dr.^a Roberta Maria Ferreira Alves – UFVJM (Banca examinadora)

Belo Horizonte, 08 de agosto de 2019.

*[...] o conhecimento de que tudo é bom, me libertou do mal. Eu sou sábio, pois expressei a sabedoria da mente, e tenho conhecimento de todas as coisas, por isso, eu vivo o meu direito na divina luz, vida e liberdade, com toda a sabedoria, humildade, amor e pureza. Sou iluminado nas minhas forças, e vou aumentando forças; vida, amor e sabedoria; coragem, liberdade e caridade, a missão que do meu Pai me foi confiada. **PRECE DE SABÁ***

A todas as mulheres que, em algum momento da vida, encontraram pelo caminho o machismo e o patriarcalismo como obstáculos dos seus sonhos, mas que, assim como as rainhas Lueji e Ginga e assim como eu, os transformaram em uma excelente oportunidade para saber mais e continuar a estrada. Dentre essas mulheres, destaco as figuras para mim primordiais da escritora mineira Adélia Prado e da escritora cearense Rachel de Queiroz, cujas biografias e histórias intelectuais me introduziram no universo da Literatura logo no início da minha adolescência.

*“[...] Mulher é desdobrável. Eu sou”. **ADÉLIA PRADO***

AGRADECIMENTOS

O amor puro e sincero pela Literatura me levou ao mundo das “Letras”. A necessidade de conhecimento me trouxe até aqui. Após exatos treze anos do meu ingresso no universo acadêmico ao dar início à minha graduação no curso de Letras, na PUC Minas Betim, é chegada a hora de agradecer pela conclusão de mais uma etapa na minha formação intelectual: a defesa da minha tese de doutoramento. A gratidão faz parte da minha história, e como não podia ser diferente, agradeço primeiramente a Deus, meu maior amigo, cúmplice, parceiro, incentivador e patrocinador nesta rica e apaixonante jornada de persistir na caminhada pela sabedoria transformadora. A ti, meu Senhor, meus respeitos com ternura, e minha eterna gratidão.

Ao me voltar para o sagrado, agradeço aos ventos de Aruanda que me “levaram” até à África, antes mesmo de eu saber que este seria o meu caminho a ser trilhado. Através da personificação animista de pretos velhos e pretas velhas a Espiritualidade maior me mostrou que eu tinha (tenho) uma missão com este continente.

À vovó Catarina de Aruanda e a todos os meus outros mentores espirituais do Vale do Amanhecer, pela nova vida a mim proporcionada. Vida esta que me concedeu o equilíbrio e a sabedoria para estudar, pesquisar e escrever. Esta tese não estaria sendo defendida se não fosse pela intermediação de todos vocês, meus amados. Muito obrigada, de todo o meu coração!

À professora Terezinha Taborda Moreira, que tive a felicidade de conhecer logo que cheguei à graduação. A ela eu devo, com orgulho e sinceridade, o meu primeiro contato com a literatura africana. Naqueles tempos eu ainda não imaginava que seria capaz de cursar um mestrado, tão pouco um doutorado, e é com muita alegria e satisfação que me vejo agora, tantos anos depois, defendendo a minha tese após ser guiada pela sua mão, assim como foi no mestrado em 2015. Muito obrigada, professora Terezinha. Muito obrigada por ter acreditado e investido no meu potencial, por ter compreendido todas as minhas dificuldades e por todo o aprendizado a mim propiciado. Muito obrigada por ter estado comigo durante todos estes anos pelas veredas africanas, através de diálogos que, juntamente com a teoria, me apresentaram uma África bem diferente daquela que eu imaginava. A você, minha sincera admiração.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas, por estes sete anos de aprendizado. A vocês, meus mestres, minha admiração constante e meu eterno respeito. Muito obrigada por tanto conhecimento compartilhado, tantas experiências vividas nesta nossa jornada pela Literatura.

Gostaria de agradecer, em especial, à professora Maria Nazareth Fonseca, pois, além das experiências propiciadas dentro e fora da academia, foi na oportunidade de ser sua aluna - novamente - ao cursar uma disciplina isolada em 2015 que o germe desta tese nasceu em meio às pesquisas que eu tive a oportunidade de realizar. Somado a isto está a sua disponibilidade – assim como a disponibilidade da professora doutora Raquel Beatriz Junqueira Guimarães - de avaliar o meu texto como membro da minha banca examinadora. Muito obrigada, professoras.

Estendo o meu agradecimento à professora Melânia Silva de Aguiar (in-memoriám), com quem tive a rica e fundamental oportunidade de conviver e ser aluna entre os anos de 2012 e 2013. Embora ela tenha partido bem antes da conclusão desta tese, muito contribuiu com o seu estabelecimento através do seu exemplo intelectual e disciplina acadêmica admirável. Esteja onde estiver, professora, gostaria muito que soubesse que há um pouco do seu legado neste meu trabalho.

Às doutoras Alessandra Fonseca e Josélia Oliveira, que de concorrentes no processo seletivo para o curso de doutorado da PUC Minas em 2015, passaram a ser minhas grandes amigas e parceiras na travessia dessa experiência intelectual. Agradeço também à Luciana Genevan, uma outra amiga também trazida pela experiência no doutorado, que na mesma medida contribuiu para que esta tese pudesse ser desenvolvida. Muito obrigada, meninas, muito obrigada mesmo.

Às minhas amigas Ana Lúcia Barbosa, Cláudia Souza, Gabriela Clemente, Simone Guimarães e Taiane Silva. Pessoas incríveis que a vida me trouxe em momentos distintos, mas fundamentais para as minhas caminhadas pessoal e acadêmica.

Dedico esta tese também aos meus amigos do Grupo de Estudos de Estéticas Diaspóricas – o GEED - da PUC Minas, com os quais pude compartilhar, dentro e fora da universidade, experiências inenarráveis e extremamente ricas de aprendizado. Muito obrigada, meus queridos, registro aqui toda a minha admiração e toda a minha gratidão pela parceria sincera que vocês estabeleceram comigo ao

longo destes quatro anos.

A esse grupo, dedico agradecimentos especiais à professora doutora Roberta Maria Ferreira Alves, por ter aceitado avaliar a minha tese, e pelo “caderno de apontamentos” da capa amarela, que muito contribuiu para a finalização do meu texto; e à professora doutora Lilian Paula Serra e Deus, pelo apoio e incentivo a mim dedicados nos tempos do meu mestrado, e por também ter se disponibilizado a compor a minha banca examinadora.

À minha amiga Karina Calado, exemplo de intelectualidade e ser humano com a qual descobri que em um único coração pode sim caber o mundo inteiro; e à minha amiga Bruna Carla, pessoa incrível e com uma energia do bem, pura e contagiante, capaz de contaminar até mesmo uma pessoa ranzinza como eu. Muito obrigada, minhas queridas, pela amizade e pelo carinho sinceros. A recíproca é verdadeira.

Registro aqui o meu “muito obrigada” à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG – pelo custeio quase integral do meu curso de Doutorado. Estendo este agradecimento à minha orientadora Terezinha Taborda Moreira e ao professor doutor Hugo Mari – membros da Comissão de Bolsa da Pós-Graduação da PUC Minas – pelo empenho para que eu pudesse ser contemplada com esse benefício.

À equipe da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras: Berenice, Rosária, Jefferson e Giovane.

À minha família, sumarizada nas figuras dos meus amados pais, do meu sobrinho e da minha avó materna. À minha mãe Neide, dedico a minha eterna gratidão pelo amor a mim empregado desde antes do meu nascimento, e pelo esforço constante e sagrado de investir na minha total e plena felicidade. Obrigada, Mãe, seu exemplo e incentivo me mantêm de pé na vida. Além disso, seu encorajamento e respeito às minhas escolhas me permitem continuar a caminhar. Ao meu sobrinho Daniel que, mesmo tendo chegado há tão pouco tempo aqui na Terra, já me ensinou tantas coisas, inclusive que é possível sentir o nosso coração batendo em outro peito. Você, meu “pedacinho”, é uma das minhas esperanças para um futuro melhor, então capriche na vida, beleza?

Ao meu amado e eterno pai Osvaldo (in-memoriam), que não viveu para estar de corpo presente na minha defesa de doutorado, mas que, assim como a minha mãe, com seu exemplo de vida e esforço constante para me transformar em uma pessoa de bem, investiu boa parte da sua própria existência. Muito obrigada, meu

amado e eterno Pai, por tudo. Onde quer que o senhor esteja eu tenho a mais absoluta certeza de que é por mim que continua a torcer. Seu legado e seu amor sempre estarão comigo, jamais te esquecerei.

E, finalmente, à minha avó e madrinha Maria Oliveira de Andrade (in-memoriam), com a qual eu pude conviver por apenas cinco anos da minha vida, mas cujo exemplo feminino sempre me incentivou: uma mulher analfabeta nas letras, mas doutora da sabedoria da vida, cujos conhecimentos deixados me são de grande valia até os dias de hoje. Sim, vovó, esta vitória também é sua, receba a minha gratidão e o meu respeito. Aonde quer que esteja, esteja em paz.

“O amor e a chama branca da vida residem em mim”.

Salve Deus!

“Agora sei, os espíritos não podem responder aos humanos, pois são demasiado felizes no alto das árvores para se preocuparem com o que foi e o que é e o que será”. (PEPETELA, 2015, p.27).

“A vida é um labirinto de escolhas [...] Deus deu ao homem o livre-arbítrio. O homem escolhe ir para o Inferno ou para o Paraíso”. (AGUALUSA, 2015, p. 65).

RESUMO

Esta tese propõe uma análise comparativa entre a obra pepeteliana *Lueji* – o nascimento de um império, e a obra agualusiana *A rainha Ginga*, de modo a verificar de que maneira a mulher é retratada na literatura pós-independente de Angola. O objetivo é apontar razões de natureza histórica e intelectual para a marginalização feminina nesse país. Para tanto, foram demarcados dois momentos históricos distintos: a guerra civil – para a análise do primeiro texto -, e a paz instaurada na nação – para a análise do segundo texto. No caso da última obra apontada, lançou-se mão do texto colonial *História Geral das Guerras Angolanas*, do militar português António de Oliveira Cadornega como referente comparativo e metaficcional entre a história e a literatura. Com relação à obra *Lueji*, a suposição é a de que o seu autor promove uma retroalimentação entre o passado mítico de Angola e o seu presente através da retomada do mito dessa rainha pré-colonial. Partiu-se da hipótese de que, ambos os ficcionistas escreveram os seus textos na contramão da genealogia hegemônica etnocultural proposta para Angola, intencionando a projeção das protagonistas como metáforas do espaço de Luanda em épocas distintas. Nesse caminho, os estudos acerca do conceito de pós-modernismo foram fundamentais para a análise proposta, assim como as investigações teóricas sobre o conceito de metaficção historiográfica. Isso porque, de acordo com a leitura proposta, ambos os autores angolanos lançam mão de seus narradores personagens como referentes metaficionais do intelectual crítico. Analisa-se também a inaplicabilidade do conceito de realismo formal como referente analítico da literatura produzida em Angola, tomando como pertinente para essa finalidade o conceito de realismo animista. E por fim, analisa-se a veiculação da construção do perfil das personagens protagonistas de ambas as obras investigadas aos discursos feministas ocidental e africano. Como resultado, percebe-se um modelo literário narrativo moderno e distinto daquele comum no período pós-modernista, assim como uma inovação crítica e intelectual com relação à reflexão política nacional.

Palavras-chave: Mulher. Agualusa. Pepetela. Angola. Pós-independência. Literatura. História.

ABSTRACT

This thesis proposes a comparative analysis between the pepetelian work *Lueji – o nascimento de um império*, and the agualusiana work *A rainha Ginga*, in order to verify how the woman is portrayed in the post-independent literature of Angola. The objective is to point out reasons of a historical and intellectual nature for the marginalization of women in that country. For that, two distinct historical moments were demarcated: the civil war - for the analysis of the first text - and peace established in the nation - for the analysis of the second one. In the case of the last mentioned work, the colonial text *General History of the Angolan Wars*, of the portuguese military António de Oliveira Cadornega, was used as a comparative and metafictional reference between History and literature. With respect to the work *Lueji*, the supposition is that its author promotes a feedback between the mythical past of Angola and its present through the resumption in the myth of the queen Lueji. It was hypothesized that both writers wrote their texts against the hegemonic ethnocultural genealogy proposed for Angola, intending the projection of the protagonists as metaphors of the Luanda space at different times. In this way, the studies about the concept of postmodernism concept were fundamental for the proposed analysis, as well as the theoretical investigations on the concept of Historiographic metafiction concept. This is because, according to the proposed reading, both Angolan authors use their narrative characters as metafictional referents of the critical intellectual. We also analyze the inapplicability of the concept of formal realism as an analytical reference of the literature produced in Angola, taking the concept of animistic realism concept as relevant for this purpose. Finally, we analyze the profile construction of the profile of the protagonists characters from both works investigated to feminist Western and African discourses. As a result, one perceives a narrative literary model modern and distinct from that common in the postmodern period, as well as a critical and intellectual innovation with respect to the national political reflection.

Keywords: Woman. Agualusa. Pepetela. Angola. Post-independence. Literature. Story.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 01: A LITERATURA ANGOLANA PÓS-INDEPENDENTE E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER	18
1.2 O autor Pepetela e a sua escrita.....	21
1.3 O autor Agualusa e a sua escrita.....	28
1.4 A literatura pós-independente e a releitura da história.....	38
1.5 As escritas literárias de Pepetela e Agualusa na pós-independência angolana.....	47
CAPÍTULO 02: LU E LUEJI - A REPRESENTAÇÃO DA MULHER ANGOLANA NA ESCRITA DE PEPETELA	55
2.1 O romance de ficção e a construção da personagem.....	55
2.2 A construção da personagem Lu no romance de Pepetela.....	56
2.3 A concepção do bailado artístico como tentativa de valorizar a diversidade angolana.....	67
2.4 O realismo animista na obra Lueji.....	71
2.5 A construção da personagem Lu e o realismo animista.....	76
CAPÍTULO 03: A DUPLA FACE DA RAINHA GINGA NA ESCRITA DE AGUALUSA	95
3.1 A relação entre história e literatura na escrita literária angolana.....	95
3.2 A metaficção historiográfica de José Eduardo Agualusa.....	106
3.3 A construção da personagem Ginga em Cadornega e Agualusa.....	113
CAPÍTULO 04: AS PERSONAGENS DE PEPETELA E AGUALUSA	128
4.1 O feminismo ocidental.....	134
4.2 A personagem Lu e representação da mulher intelectual em Luanda.....	137
4.3 O corpo feminino como instrumento de resistência na obra Lueji.....	141
4.4 O conceito de gênero no feminismo ocidental e no contexto africano.....	147
4.5 O “rei” Ginga e a desconstrução do conceito ocidental de gênero.....	151
4.6 A feminilidade no reinado da personagem agualusiana Ginga.....	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
REFERÊNCIAS	175

INTRODUÇÃO

Durante o processo de leitura e escrita da minha dissertação de mestrado, entre pesquisar e ler obras teóricas e o corpus literário, escrever e reescrever o meu texto, acabei me indagando sobre a maneira como a mulher era representada na literatura africana de língua portuguesa. Naquela ocasião o meu foco de estudo estava voltado para as categorias “tempo” e “memória”, com as quais investiguei a obra *Antes de nascer o mundo*, do escritor moçambicano Mia Couto. A partir daquele momento, “as marimbas” começaram a soar na minha cabeça, fazendo-me interessar cada vez mais sobre o assunto.

Embora já “estivesse em África”, como a questão feminina não era o meu recorte investigativo nessa fase acadêmica, não pude me aprofundar com essa minha indagação acerca da representatividade da mulher no continente. Todavia, como “as marimbas continuavam a tocar na minha mente”, resolvi que este seria o tema com o qual eu trabalharia no doutorado, mesmo ciente da sua frequente abordagem acadêmica dentre os pesquisadores das literaturas de língua portuguesa espalhados pelo mundo.

Já aluna efetiva do doutorado da PUC Minas, fui seduzida pela maneira como o autor Pepetela construía as suas personagens femininas, especialmente na obra *Lueji – o nascimento de um império*.

Pepetela não constrói personagens vulneráveis nessa e em outras obras, muito pelo contrário. Suas protagonistas são empoderadas, cheias de personalidade e atitudes com o intuito de reagir, de alguma maneira, aos abusos e às desigualdades de gênero que sofrem em Angola. Em *Lueji*, encantou-me em demasia o comportamento da protagonista Lu, que com muita astúcia e disposição conseguiu transformar não só a realidade que a cercava, como também a das pessoas que com ela conviviam, utilizando como instrumento de transformação o balé moderno. Para tanto, a bailarina havia adotado uma postura de intelectual e assumido uma atitude de enfrentamento, e não de vulnerabilidade, tão pouco de submissão.

Assim, na obra *Lueji*, descobri uma protagonista contemporânea moderna com um comportamento feminino resistente, vivendo em uma realidade/sociedade

pós-independente, mas ainda marcada por imposições neocolonialistas e de gênero. Essas constatações me levaram a buscar novos estudos, novas pesquisas, novos caminhos pelos quais eu pudesse enveredar com a minha averiguação.

Neste processo investigativo cheguei à obra *A rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa. Lendo esse texto conheci outra rainha angolana, que teria vivido entre os dois primeiros séculos da colonização de Angola. A maneira como o jovem ficcionista Agualusa criou a sua versão para o mito da rainha Ginga me instigou a querer saber mais sobre essa soberana, assim como sobre o autor.

Embora Agualusa não pertença à mesma geração de escritores da qual provem Pepetela, chamou-me a atenção o fato de ele ter nascido e ter sido criado em meio à guerra de libertação angolana. Somado a isso, Agualusa viveu uma boa parte da sua vida durante a guerra civil do país já no período pós-colonial. Dessa forma, associei a sua formação crítica, intelectual e humana a tais momentos nos quais o autor estava inserido, assim como à possível influência dessas experiências na constituição e na caracterização da sua escrita literária, embora tenha eu constatado não ser ele um escritor que assuma a postura nacionalista, ao contrário de Pepetela.

A saga da rainha Ginga data do período colonial de Angola, momento em que a escrita chegou ao continente através das mãos portuguesas, logo me deparei com a possibilidade de atrelar a obra agualusiana a documentos históricos, o que de fato, foi pertinente. Ao adotá-la, juntamente com a obra *Lueji*, como objeto de estudo, já estava delimitado o recorte do corpus literário da minha pesquisa: romances angolanos masculinos produzidos após 1975, ano da conquista da liberdade do país.

Dessa forma, o objetivo primordial desta tese é investigar a representação da mulher angolana na literatura pós-independente em dois momentos históricos diferentes. O primeiro deles se refere à guerra civil instaurada no país, já o segundo remete à paz estabelecida após o término desse conflito interno. Para tanto, lançamos mão das obras *Lueji* – o nascimento de um império, do autor Pepetela, e *A rainha Ginga*, de Agualusa, de maneira a compará-las e aproximá-las através do estudo da construção das protagonistas Lu e Ginga.

A nossa tese está dividida em quatro capítulos. O capítulo I, intitulado “A literatura angolana pós-colonial e a representação da mulher”, introduz um

panorama da questão feminina no país. O objetivo é apontar razões de natureza histórica e intelectual para a marginalização da mulher em Angola. Nesse processo, os textos de Inocência Mata (2003, 2006) e das pesquisadoras Rita Chaves e Tânia Macêdo (2009) foram fundamentais para a nossa investigação.

A sintetização da biografia e da carreira literária dos autores Artur Maurício Pestana e José Eduardo Agualusa, assim como a abordagem geral do enredo das suas obras aqui investigadas, seguiram como itens do primeiro capítulo. Para tanto, lançamos mão dos estudos de Tânia Macêdo (2009), assim como da produção textual da jornalista e escritora portuguesa Alexandra Lucas Coelho (2009).

Abordamos a questão da construção de uma literatura angolana produzida após a retirada dos colonizadores portugueses enquanto parte do processo intencionado de constituição da identidade do país. Neste movimento, introduzimos os conceitos de pós-colonialismo e metaficção historiográfica, tendo sido ambos primordiais para a nossa pesquisa. Com relação ao primeiro termo, iniciamos a sua abordagem com os estudos da pesquisadora Ella Shohat (1992), que abarca o pós-colonialismo enquanto agenciador político. Shohat (1992) chama a nossa atenção para as incongruências provocadas pela elasticidade desse conceito. Nessa nossa averiguação, destacamos também as considerações de Stuart Hall (2011) e Bhabha (1998) também sobre essa questão, e ainda as de Inocência Mata (2003, 2006, 2010, 2014, 2017), que nos levaram a optar pela adoção do termo pós-independência para tratar não somente a nação angolana, mas também a literatura produzida nesse espaço.

As considerações de Linda Hutcheon (1991) sobre a concepção de metaficção historiográfica foram essenciais para a pesquisa que realizamos, uma vez que acreditamos serem as produções de Pepetela e Agualusa metaficcionais. Isso porque, para nós, ambos os ficcionistas produzem um contra-discurso em relação à produção ficcional pós-colonial. Destacamos da sua escrita três características que foram exploradas nesta tese: a primeira delas se refere à retomada da história do país como tema/assunto dos romances; a segunda característica remete à releitura da condição e da concepção da mulher na literatura angolana; já a terceira se refere à ruptura com a visão estereotipada da mulher angolana.

O nosso objetivo é comprovar que tanto Pepetela quanto Agualusa

escreveram as obras *Lueji* e *A rainha Ginga* em sentido contrário à genealogia hegemônica etnocultural proposta para Angola, consoante ao apontado pela pesquisadora Inocência Mata (2014), conforme discorreremos neste texto.

Dessa forma, o nosso primeiro capítulo é encerrado com o apontamento das especificidades da literatura dos escritores Pepetela e Agualusa dentro da perspectiva ficcional pós-independente. Neste tópico, introduzimos também a questão comparativa historiográfica com relação à obra *A rainha Ginga* e o texto do militar português António de Oliveira Cadornega, intitulada *História Geral das Guerras Angolanas*. Além deste texto, trabalhamos com as teorias de Rita Chaves (1999), Inocência Mata (2006, 2010), Paulina Chiziane (2013), Laura Padilha (2002, 2010), Tânia Macêdo (2008) e Alberto Oliveira Pinto (2014).

No capítulo II iniciamos a abordagem do corpus literário tratando, especificadamente, da obra *Lueji* – o nascimento de um império. Nessa parte do texto, nomeada “*Lu e Lueji: a representação da mulher angolana na escrita de Pepetela*”, investigamos de que maneira, no período contemporâneo da capital Luanda, a personagem Lu, através da sua trajetória, proporciona uma nova leitura do mito da rainha Lueji. Para nós, essa retomada do autor teria como objetivo propor uma reflexão acerca do lugar ocupado pela mulher em Angola, assim como promover uma análise política sobre o conflito civil instaurado no país. Para isto, inicialmente, lançamos mão das teorias de Antônio Cândido (2003) e Beth Brait (1985) para analisarmos o processo de construção da personagem no romance de ficção, considerando a sua relação com o autor.

Tal análise desagua no estudo sobre a constituição da personagem Lu no romance *Lueji*. Na nossa visão, essa protagonista espelha a projeção da nova Angola sonhada pelo seu povo desde a independência do país, e é através da valorização da diversidade angolana na elaboração do espetáculo de dança sobre a rainha pré-colonial que o autor Pepetela promove a retroalimentação entre o passado mítico de Angola e o seu presente. Analisamos a figura do narrador personagem pepeteliano atrelando-a a imagem do intelectual crítico. O embasamento teórico desse tópico foi constituído por meio da teoria de Inocência Mata (2010), Maria Gabriela Costa (2010), Frantz Fanon (2008) e de Donizete Santos (2014).

Dissertamos sobre a incongruência da aplicação do conceito de realismo

formal, pontuado por Ian Watt (1990), na literatura produzida em África. Em contrapartida, lançamos mão do conceito de realismo animista, na concepção de Harry Garuba (2018), para investigar a personagem Lu. Para nós, através desta, a ancestralidade é recuperada na tradição contemporânea de Angola, por meio da sua relação com a rainha mítica Lueji. Além dos textos já pontuados, os estudos de Rita Chaves (1999), Tábita Wittmann (2012), Sílvio Ruiz Paradiso (2018), Sueli da Silva Saraiva (2007) e Mariana Sousa Dias (2015) também foram consultados.

O capítulo III toma como objeto de estudos a obra *A rainha Ginga*, de Agualusa. Intitulado “A dupla face da rainha Ginga na escrita de Agualusa”, o objetivo principal desta parte da tese é propor um estudo sobre a personagem agualusiana Ginga. Dessa forma, este capítulo é introduzido teoricamente com uma análise da relação entre história e literatura na produção intelectual pós-moderna e pós-colonial, tendo como principal embasamento os textos de Linda Hutcheon (1991), Inocência Mata (2010) e Hayden White (1991).

Para a nossa abordagem, consoante à perspectiva de Pepetela, Agualusa não apenas propõe uma nova versão para o mito de uma rainha mítica de Angola, como também apresenta ao seu leitor um novo olhar sobre a historicidade do país. Para tanto, ele atrela a figura do seu narrador personagem à figura do oficial português António de Oliveira Cadornega, e por esse motivo, esse personagem funciona como um referente metaficcional. Ao retomar um mito fundador angolano, Agualusa também apresenta reflexões críticas sobre um momento histórico do país, o pós-guerra civil da Angola independente. Nesse estudo, os textos de Alberto Oliveira Pinto (2014), Maria Onória J. Oliveira (2018), Martin Lienhard (2005) e Priscila Weber (2013) foram fundamentais.

Em *A rainha Ginga*, Agualusa lança mão de uma das representações dessa soberana que a oralidade angolana mantém viva, desde os tempos coloniais, referente ao perfil cruel e masculinizado com o qual Ginga foi descrita nos textos históricos escritos por mãos portuguesas, tal como podemos verificar na obra historiográfica de António de Oliveira Cadornega. Enquanto este último buscava em sua escrita cumprir o seu papel de escrivão militar, colocando a coroa portuguesa a par de toda a situação que envolvia o processo colonial de modo a endossar as estratégias aplicadas no processo de colonização, Agualusa destaca o aspecto natural humano pouco considerado dessa soberana quando a sua conduta é julgada

dentro e fora de Angola. Através do seu perfil guerreiro, altruísta e político a rainha Ginga na versão agualusiana fez-se resistência por aproximadamente quarenta anos frente à colonização portuguesa. Mas nem por isso esse autor foi omissivo quanto ao que de condenável essa rainha pode ter cometido de modo a garantir a sua obstinação de derrotar o opressor europeu.

Assim, na nossa perspectiva, o autor de *A rainha Ginga*, neste texto mantém as características de masculinidade e crueldade atribuídas a ela e consideradas negativas tanto pelo colonizador quanto pela população de Angola, de maneira a, de certo modo, justificá-las. O contexto no qual a rainha Ginga estava inserida, como líder de uma nação em plena guerra de resistência ao processo de colonização português, talvez explicasse a postura por ela adotada. Na perspectiva do romance agualusiano, tal posicionamento, por muito pouco, não resultou na vitória angolana sob o povo português, conforme registram os documentos históricos.

O capítulo IV desta tese busca aproximar as personagens femininas pepeteliana e agualusiana. Para tanto, nessa parte do texto, denominada “*Personagens de Pepetela e Agualusa*”, exploramos o fato de esses autores adotarem perspectivas inovadoras na construção de suas personagens. Para isso discorreremos sobre o feminismo africano e o feminismo ocidental, de maneira a ressaltar as suas aproximações e incompatibilidades. Nesse percurso, os textos de Guacira Lopes Louro (1997), Âurea Mouzinho (2019), Minna Salami (2019), Florita Cuhanga António Telo (2019), Greicy Pinto Bellin (2011) e Russel G. Hamilton (2019) nos serviram de embasamento.

Analisamos a personagem pepeteliana Lu de maneira a mostrar como sua construção a aproxima dos debates propostos pela intelectualidade feminina da “segunda onda”, demarcada por Guacira Louro (1997). Tal movimento acaba confluindo, conforme a nossa leitura, na representação social da mulher em Luanda. Partimos da concepção de representação social pontuada pela pesquisadora Denise Jodelet (2019) para considerar e compreender a relação estabelecida entre o sujeito e a realidade na qual está inserido. Dessa forma, acreditamos poder atrelar a protagonista Lu ao progressismo feminista proposto pela “segunda onda” feminista, a partir da década de 1970, o que nos permite compreender sua estratégia de se relacionar com o meio luandense através do seu corpo, seja pela prática do balé moderno, seja pela liberdade sexual que ela apresenta durante toda a obra *Lueji*.

Além de Jodelet (2019), selecionamos outras pesquisadoras para essa investigação, sendo elas Lucila Scavone (2010), Luara Pinto Minuzzi (2019), Daniela Tonelli Manica (2019), Betânia Siqueira Mafra (2019), Larissa Souza (2018), além de Robert Young (2015) e Frantz Fanon (2008).

Analisamos a personagem agualusiana Ginga abordando a instabilidade do conceito de gênero na perspectiva feminista ocidental através de alguns teóricos já citados nesta introdução, assim como os estudos de Carla Rodrigues (2005). Ao contrapor tal concepção com a visão nigeriana/africana de gênero, lançamos mão do conceito de “família nuclear” da feminista Oyèrónké Oyěwùmí (2019), para entender que, ao exigir ser chamada de “rei” e não de rainha durante o seu período monárquico, a personagem Ginga, na obra aqui investigada, estaria impondo uma igualdade de gênero, e não desejando abrir mão da sua feminilidade, conforme insinuam os textos históricos dedicados a esse assunto.

Além disso, considerando o contexto conflituoso na qual ela estava inserida, para enfrentar o seu oponente com reais condições de sair vencedora, Ginga sabia que precisaria lutar em igual posição à coroa portuguesa. Nessa ocasião era totalmente representada por homens de seu exército, muito bem preparados e cientes dos interesses lusos com relação às terras angolanas.

A feminilidade da rainha Ginga é questionada pela coroa portuguesa, conforme verificou a historiadora Priscila Weber (2014) nos documentos coloniais que ela consultou. Nesses textos, além de má e masculinizada, Portugal descreve Ginga como uma mulher feia, e sendo o quesito beleza um dos determinantes da feminilidade, logo essa rainha não podia ser considerada feminina. Contrapondo esse discurso, trabalhamos com a pesquisa de Beatriz Beraldo (2019) a fim de comprovar a incompatibilidade da adoção do quesito beleza física como determinante de feminilidade no contexto africano.

Nesse capítulo, retomamos as adjetivações relativas à maldade e a masculinidade trabalhadas pelo autor José Eduardo Agualusa no seu texto. A nossa hipótese é que a narrativa agualusiana possibilita estabelecer outros determinantes de feminilidade que não aqueles arraigados ao estereótipo físico da mulher. Para nós, ao destacar os aspectos relacionados ao lado humano da rainha Ginga, Agualusa também traz à baila as suas qualidades relativas à astúcia, sagacidade, coragem, resiliência e habilidade para guerra, utilizando-os como indicadores de

feminilidade.

Com relação às considerações finais, esta parte foi reservada para relembrarmos os objetivos de trabalho, assim como os principais pontos investigados. Procuramos também, nessa parte do texto, destacar a comprovação da hipótese inicial da nossa tese através do estudo realizado, bem como a possibilidade de esta direcionar novas pesquisas, novas reflexões.

1 A LITERATURA ANGOLANA PÓS-INDEPENDENTE E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER

A história do processo de colonização em Angola retrata uma profunda marginalização da mulher desde o início da dominação europeia. Atrelada a essa perspectiva da situação feminina na sociedade, temos um país pré-colonial já arraigado a costumes machistas chancelados por uma sociedade patriarcal e poligâmica. Já no contemporâneo, resquícios desses costumes ainda podem ser encontrados em Angola, sendo eles uma das temáticas abordadas na literatura pós-independente dessa nação.

Historicamente, no âmbito global, “as mulheres, desde as sociedades mais antigas, sempre foram marginalizadas e até mesmo tratadas como aberração ou como um ser incompleto” (RODRIGUES, 2019, p. 02). Por isso, conservar os costumes machistas do período colonial de maneira a manter a mulher em uma posição subalterna não é uma característica apenas da cultura de Angola na sua pós-independência. Segundo a pesquisadora Valéria Rodrigues (2019) apesar de haver a representação dos oprimidos no decorrer do tempo, seja na literatura, seja na historiografia, e até mesmo através dos meios de comunicação de maneiras várias, a história global traz registros que, em sua maioria, apenas esboçam o pensamento machista da classe dominante, provavelmente com o intuito de perpetuar a opressão imposta ao gênero feminino.

Os portugueses usurparam dos angolanos o direito à escrita verbal durante os anos de colonização em Angola. Após a independência, em 1975, foi dada

sequência no país a um fecundo período de reflexão intelectual sobre questões referentes à literatura, à história, à cultura, as quais incluíram o modo como a mulher era representada na escrita dessa nação. Além disso, a construção de uma literatura que pudesse ser chamada de legitimamente angolana também se tornou, naquele momento, fundamental. E dentro de todo esse processo, iniciou-se a arquitetura da reflexão sobre a nacionalidade do país.

“Desvendar as relações entre a mulher e o grupo, procurando mostrar que ela como ser social, articula-se com o fato social” (RODRIGUES, 2019, p. 02) fez parte do processo literário de análise da pós-independência de Angola logo em seus primeiros anos. No quadro da reflexão sobre a nacionalidade, Inocência Mata chama a nossa atenção para o fato de a escrita literária africana pós-independente pressupor “uma nova visão da sociedade que reflete sobre a sua própria condição periférica, tanto no nível estrutural quanto no conjuntural” (MATA, 2003, p. 45). No entanto, no que se refere à representação do feminino, acreditamos que o universo literário angolano pós-independente manteve a hegemonia do olhar masculino sobre a mulher, como pode ser verificado nas produções pós-independentes que trataram desse tema.

Isso proporcionou em Angola a continuidade, no contemporâneo, da marginalização feminina, tanto no ofício da escrita, quanto na sua representação enquanto temática a ser explorada, desenvolvida e refletida. Sem embargo, “se considerarmos que uma das estratégias do colonialismo era impedir a circulação das ideias, bloqueando as trocas culturais entre vários grupos” (CHAVES, 1999), talvez seja possível verificar, nesse quadro sinuoso, uma intenção subversiva por parte de alguns intelectuais, de maneira a caminhar na contramão dessa estratégia portuguesa de colonização, como pretendemos verificar nesta tese.

Seguindo esse raciocínio, a importância da mulher para a história de Angola está presente nas literaturas dos ficcionistas Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos – o Pepetela –, e José Eduardo Agualusa – ou simplesmente Agualusa. Tal perspectiva pode ser encontrada nas obras *Lueji* - o nascimento de um império, de autoria do primeiro, e *A rainha Ginga*, de autoria do segundo. Ambas foram publicadas no período pós-independente angolano, momento marcado por conflitos internos já que, passado o período colonial, forçoso se tornou para o país reconhecer que não havia mais um inimigo colonizador a ser combatido. Todavia, os

desencontros entre os interesses políticos acabaram por culminar em uma guerra civil violenta no país, que se arrastou por quase quatro décadas.

Soma-se a esse fator conflituoso o fato de que o colonizador saiu de Angola, mas deixou como herança marcas profundas na ex-colônia. Esses resquícios acabaram por aguçar os embates internos entre irmãos da mesma pátria na recém-criação independente, como verificaremos no decorrer desta tese.

Pepetela e Agualusa, nas obras aqui abordadas, a nosso ver lançam mão da condição de intelectual por eles compartilhada, embora em momentos histórico-políticos diferentes, para propor novas interpretações acerca do lugar da mulher na sociedade angolana no que se refere à sua contribuição para a constituição identitária do país. É interessante para esta pesquisa a maneira como eles o fazem, pois retomam duas rainhas míticas de Angola – Lueji e Ginga.

Ainda que esses autores, em seus livros, saiam da perspectiva mítica para entrarem na perspectiva histórica da nação, acabam proporcionando ao leitor uma chance de repensar ideias, conceitos e premissas ligadas ao colonialismo e referentes ao feminino, que permanecem na contemporaneidade do país. No entanto, como o fazem de maneira muito particular, podemos verificar, nas obras aqui investigadas, por exemplo, elementos da construção das personagens Lu e Ginga que dialogam com algumas ideias defendidas pela teoria feminista. Afinal, como afirma Inocência Mata,

a narrativa histórica actual se caracteriza por um multiperspectivismo, uma disparidade de focalizações, na intenção de apresentar uma visão plural da história, vários olhares sobre a mesma realidade, acontecimento ou universo, porque se propõe à “rejeição do consenso dominante” (MATA, 2006, p. 60, destaques da autora).

Destarte, de acordo com a nossa perspectiva, as literaturas produzidas por Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos e José Eduardo Agualusa almejam ir na contramão da herança opressora deixada pela coroa portuguesa. De qualquer maneira, um breve resumo da biografia de ambos, assim como um panorama da trajetória intelectual de cada um deles, poderá evidenciar a posição de cada um em relação à Angola independente.

1.2 O autor Pepetela e sua escrita

Artur Maurício Pestana nasceu em Angola no dia 29 de outubro de 1941, na cidade de Benguela. “A família de sua mãe estava radicada em Angola há pelo menos cinco gerações, sendo responsável pela fundação da cidade de Moçâmedes, atual Namibe” (CHAVES & MACÊDO, 2009, p. 15). Já pela parte paterna, sua descendência é portuguesa.

Educado em uma família consciente quanto aos acontecimentos sociais e políticos referentes ao país, o autor acabou tendo muitas oportunidades e muitas possibilidades de refletir sobre os temas sociais, sendo que o ainda menino não se mantinha alheio a nenhum deles. Dessa forma, esse ficcionista, desde a infância, já escrevia redações na escola com uma dimensão social densa. Tal fato foi pontuado por ele mesmo em uma das entrevistas que concedeu ao longo de sua carreira:

Portanto, a dimensão social já estava presente nessa altura, antes de eu pensar que estava a escrever – eu estava a fazer uma redação para a escola. A literatura e essa preocupação social apareceram ligadas em mim desde o princípio, portanto, agora, é um bocado tarde para mudar...há é que aperfeiçoar isso... (LABAN, 1991, In: CHAVES & MACÊDO, 2009, p. 31).

Em 1958, quando embarca para Lisboa a fim de dar continuidade aos seus estudos na terra dos avôs, Artur Pestana acaba por trocar a Engenharia pelo curso de História na Faculdade de Letras de Lisboa, e é justamente por essa ocasião que ele começa a frequentar a Casa dos Estudantes do Império (CEI). Nessa oportunidade, seu engajamento político e comprometimento para com as causas abraçadas pela comunidade acabaram por fazer Pepetela ser eleito membro da Associação Geral dessa organização, o que lhe oportunizou colaborar posteriormente para a formação da Reunião Interassociações (RIA).

A participação do ficcionista na CEI foi fundamental para o início da sua carreira literária. Já em 1962, “para escapar da convocação do exército colonial, Pepetela sai de Lisboa e vai para Paris, lá permanecendo por seis meses” (CHAVES & MACÊDO, 2009, p. 16). De volta à África, no mês de abril de 1969 ele foi recrutado, pela primeira vez, para participar da luta armada angolana, “deslocando-se para a segunda região político-militar (em Cabinda), onde se torna responsável

pela Educação” (CHAVES & MACÊDO, 2009, p. 16). Após exercer várias funções na CEI e publicar várias obras,

Pepetela vai para Luanda em 1974, onde instala a primeira delegação do MPLA juntamente com Lúcio Lara; em Benguela, assume o comando da guerra contra a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) (CHAVES & MACÊDO, 2009, p. 16).

Na ocasião, o Artur Pestana recebe dos companheiros de luta armada o pseudônimo de guerra que o representa, até os dias de hoje, em todo o lugar onde se abre espaço para a sua literatura: Pepetela, que significa Pestana em Umbundo. E, no ano seguinte, “participa da União dos Escritores Angolanos (UEA)” (CHAVES & MACÊDO, 2009, p. 16).

Ele, desde muito cedo, opta por escrever romances, e “é como autor de narrativas longas que ele se inscreve no projeto literário angolano” (CHAVES, 1999, p. 218), se mantendo fiel a esse formato por ele escolhido para desenvolver a sua escrita. Tal opção é fundamental para a identidade da sua literatura, como veremos mais adiante.

A leitura da sua bibliografia ao longo de mais de cinco décadas de escrita confirma, sem a menor sombra de dúvidas, “a construção da nacionalidade como um tema constante que, sob vários ângulos e perspectivas, constitui um elemento matriz em seu repertório” (CHAVES, 1999, p. 218). A pertinência dos romances pepetelianos no que diz respeito ao projeto nacional de construção do cânone literário angolano é tão forte que “o levantamento de sua produção demonstra ainda que a repercussão de seu trabalho já vai além das fronteiras da língua portuguesa” (CHAVES, 1999, p. 217).

Atrelada a essa vertente, segue o trabalho do autor Pepetela para com a temática referente à mulher angolana por meio da construção das personagens femininas fortes em suas narrativas longas, como é o caso da obra *Lueji* – o nascimento de um império, publicada pela primeira vez em 1989. Nesse livro, o autor retoma o mito da rainha Lueji, de maneira a dar a sua versão dele. Essa soberana viveu realmente em Angola durante o período pré-colonial, lamentavelmente não há nenhum registro oficial dessa época sobre essa majestade, uma vez que não havia a

prática da escrita naqueles tempos. Mas graças à oralidade típica do país é possível no contemporâneo obter algumas informações consideradas próximas da realidade biográfica da rainha Lueji.

Na narrativa de Pepetela, ela era a filha mais nova do grande rei dos Lunda chamado Kondi, que também era pai do explosivo e incrédulo Tchinguri, seu primogênito, e do pacífico e sensato Chinyama, o segundo da linhagem desse rei. Pela ordem lógica e tradicional das coisas, o próximo a ocupar o trono Lunda seria Tchinguri, uma vez que ele era homem e o mais velho, por isso havia sido preparado, desde sempre, para ocupar tal posição.

A ele coube, inclusive, a responsabilidade pela formação e pela preparação do exército Lunda, função esta à qual se dedicava com primor e orgulho. Todavia, o comportamento opositor do jovem príncipe, atrelado a uma sequência de atitudes violentas cometidas por ele dentro do reino, fizeram com que Kondi comesse a se preocupar com tal escolha para a sucessão real, pois o rei passa a ter “medo que Tchinguri seja um mau chefe, que o povo sofra com ele” (PEPETELA, 2015, p. 15). Além disso, Tchinguri não acreditava e nem respeitava as tradições de Lunda referentes às crenças espirituais ligadas aos ancestrais do reino, o que, de fato, não condizia com a cultura dos Kondi.

Já Chinyama, seu segundo filho e por isso o próximo na linha sucessora, não apresentava o perfil nem a vontade particular de assumir tamanha responsabilidade, sendo que, ele próprio reconhecia tais verdades: “Já me viram chefe dos Tubungo? Dá muita chatice, uma pessoa emagrece” (PEPETELA, 2015, p. 16).

Assim, após consultar os conselheiros de Lunda, bem como a sua própria consciência, o então rei já adoentado decide escolher Lueji como sendo a sua sucessora, de maneira a manter o Lukano – pulseira sagrada feita com tendões humanos, que identificava o soberano – dentro da sua própria linhagem. Isso preservaria a tradição do seu povo, como o próprio rei Kondi explicou à filha, ao comunicar a ela a sua decisão:

O lukano não pode passar para fora da minha família, essa é a tradição dos Tubungo. Nós descendemos diretamente de Tchyansa Ngombe, a mãe Nhaweji, a grande serpente que criou o mundo, assim como o fogo e a água. Nenhuma outra linhagem descende diretamente dela, tu sabes. Mas os teus irmãos não merecem o lukano. Como fazer? Só há uma solução.

Entrego-te o lukano (PEPETELA, 2015, p. 21).

Apesar da resistência inicial da filha em aceitar tamanha responsabilidade, bem como da estranheza do seu povo em assimilar Lueji como a nova rainha dos Lunda, Kondi não voltou atrás em sua decisão. Com o decorrer de alguns dias, por meio de diálogos sinceros com seu respeitado grupo de conselheiros, o até então rei supremo acabou convencendo o seu povo a dar um voto de confiança à então princesa. Afinal concordavam eles com a necessidade de mudança e união entre todos: “Nunca uma mulher reinou sozinha mas nada está escrito contra e se todos ajudarmos salvamos a Lunda das guerras intestinas que já se adivinham [...]” (PEPETELA, 2015, p. 25).

Decisão acolhida pela maioria importante, Kondi oficializou então a sua escolha, deixando claro para Lueji que ela jamais poderia passar o Lukano para outro fora da linhagem da família real, com exceção dos irmãos Tchinguri e Chinyama, pois o próprio pai os havia destituído do poder para sempre. Ela ficaria também responsável por gerar um filho puro que pudesse assumir em seguida o trono dos Lunda. Sendo assim, na véspera da sua morte, Kondi entregou a Lueji o Lukano.

Apesar das dificuldades naturais que enfrentava nos primeiros tempos do seu reinado devida a falta de experiência e de preparo para cumprir a função soberana, Lueji seguia confiante acerca da excelente gestão que faria durante o período no qual estivesse no comando da Lunda: “Logo no primeiro mês o povo duvidava das suas capacidades. Tinha de jogar forte. Arriscar e ganhar [...] O poder é um jogo, lhe disseram” (PEPETELA, 2015, p. 59).

Além disso, ela era assessorada de perto pelos conselheiros reais Kandala e Muata Kakele, mas tal animosidade não impediu Lueji de se defrontar com todas as dificuldades que uma mulher poderia encontrar naturalmente ao governar uma nação, cuja tradição era, desde sempre, patriarcal. No enredo pepeteliano a jovem e recém-rainha não conseguiu romper totalmente com seus irmãos legítimos, pois era muito ligada a Tchinguri e Chinyama, principalmente ao mais velho, com o qual, desde o início da adolescência, mantinha uma relação incestuosa intensa.

Esse vínculo constante com os irmãos, bem como a presença deles dois na

Lunda, desassossejou o espírito de Kondi, que se fez manifestar por meio de sua encarnação em uma habitante local. O desagrado do espírito do pai fez com que Lueji se decidisse por expulsar Tchinguri e Chinyama do reino Lunda, de maneira a tranquilizar Kondi, evitando assim que o seu espírito lançasse alguma outra maldição a seu próprio povo, uma vez que já havia sido visto sobrevoando a Lunda uma nuvem de gafanhotos, ou seja, uma praga difícil de combater.

Chinyama acatou a decisão da irmã rainha sem pestanejar, reuniu o seu povo e foram embora, rumo a terras distantes da Lunda. Todavia, Tchinguri não aceitou pacificamente tal decisão de Lueji, por acreditar que a rainha estava sob o domínio dos conselheiros Kandala e Kakele. Ele também não confiava que o espírito do pai havia se manifestado em alguém. Para Tchinguri, os conselheiros o queriam longe do povo que tanto maltratou enquanto ainda era o príncipe sucessor de Kondi, mas como não conseguiu dissuadir a irmã a não expulsá-lo de Lunda, declarou guerra a Lueji.

Na narrativa pepeteliana, Lueji sabia que o irmão possuía um exército avassalador, capaz de destruir a Lunda sem nenhuma dificuldade, trunfo do qual a rainha não dispunha naquele momento do seu reinado. Somado a isso, Tchinguri conhecia a região como a palma da sua mão, o que facilitaria ainda mais a tomada do reino. Por isso, Lueji resolveu abandonar literalmente o lugar no qual a Lunda se fundara desde sempre para poder se instalar, com o seu povo, em uma outra região, na qual pudesse se preparar para enfrentar o irmão mais velho, de maneira que conseguisse vencê-lo. Estrategicamente, essa nova região deveria contribuir para a proteção do seu povo contra ataques militares.

Paralelamente à saga de Lueji, o enredo da narrativa de Pepetela nos traz a jovem bailarina Lu, inserida em uma sociedade luandense tão machista quanto a Lunda da rainha mítica da qual descendia, todavia, quatrocentos anos aproximadamente depois da passagem dessa soberana pelas terras angolanas. Prestes a assistir à chegada do século XXI, Lu decide não aceitar a proposta de permanecer em Paris por mais três meses. Isso porque a bailarina angolana havia ganhado uma bolsa de estudos para estudar dança moderna na França dois anos antes. A recusa da jovem protagonista refere-se ao fato de que:

Queriam pô-la a dançar o Gisela. Modernizado, mas sempre Gisela. Seria a sua grande oportunidade, diziam, o lançamento na Europa. Ao coreógrafo agradava a ideia de uma Gisela bem escura, talvez fosse novidade. Mas ela recusou, vim fazer o estágio de moderno e não danço o Gisela, por muito computadorizado que seja. (PEPETELA, 2015, p. 42).

Dessa forma, ela decide recusar a extensão de sua estadia na Europa, retornando para Luanda assim que acabassem os seis meses restantes da sua bolsa de estudos, pois demonstra, na narrativa de Pepetela, se sentir pertencente à capital de Angola. Todavia, Lu tem consciência de que, ao retornar ao seu país de origem, iria esbarrar em inúmeros problemas sociais e vários conflitos angolanos acerca da posição da mulher dentro dessa sociedade:

Não, não e não, findos os seis meses volto mesmo para a terra, respirar o ar fétido dos contentores de lixo, torcer pés nos buracos das ruas, mas receber ao mesmo tempo as carícias do Sol e os sorrisos das gentes, lá me inspiro (PEPETELA, 2015, p. 42).

Ao chegar à capital Luanda, Lu depara-se com uma realidade desanimadora, afinal, a cidade ainda amargava os resquícios da guerra civil intensa que havia terminado há pouco. Além disso, a situação da mulher dentro dessa sociedade também não era a que a jovem gostaria de ter encontrado. Porém, ao retornar ela reencontra também seus grandes amigos, em especial Uli – um estudante de medicina pelo qual a bailarina nutria um afeto antigo – e Marina, uma estudante de Biologia natural do leste do país, “da terra dos Imbangala, como gostava de dizer” (PEPETELA, 2015, p. 44). Essa amiga era, justamente, uma descendente de Tchinguri, o explosivo irmão mais velho de Lueji.

A personagem Marina acredita ser o seu pai “descendente de Kinguri, o chefe fundador dos Imbangala, que parecem deram trabalho aos portugueses” (PEPETELA, 2015, p. 44). Já a avó de Lu, residente em Benguela - mesma cidade natal do autor Pepetela -, sempre contou à neta que ela veio da “Lunda e é descendente dos Muatiânvua, quer dizer, da Lueji. Mas chama Tchinguri a Kinguri” (PEPETELA, 2015, p. 44).

Em Luanda, a protagonista contemporânea faz parte do “Grupo de Dança Kukina, nome interessante mas que ficava disfarçado pela diferença de línguas” (PEPETELA, 2015, p. 29). Ao se reinserir nele, encontra-o extremamente

desestabilizado, devido à presença desalinhada de um coreógrafo checo contratado para produzir o novo espetáculo da companhia. Isso porque ele instituiu ao grupo uma cultura romântica artística que em nada se aproximava da angolana, mas sim da europeia. Tal desacordo cultural parecia incomodar não somente à bailarina protagonista, como também aos demais profissionais envolvidos no projeto, conforme o personagem Afonso Mabiala, o letrista do grupo, reflete com os amigos na narrativa:

Estes dramalhões de mulher morta e noivo que chora, quer queiramos quer não, sabem-nos europeu. Porque apareceram em mil peças de teatro e filmes. Estamos fartos de amores infelizes. Estou numa de fazer música nossa, para realidades nossas. É isso. E o checo a gritar, não ser essa música, preciso música dramática, heroica... Que se lixe! (PEPETELA, 2015, p. 54).

Lu, após entrar em conflito com o coreógrafo estrangeiro, decide não mais se submeter a tal situação constrangedora. Dessa forma, fortalecida com a saída voluntária do coreógrafo checo do Grupo de Dança Kukina, e influenciada pelo mito de Lueji, sua deca avó, bem como desejosa de esboçar em Angola, um novo olhar acerca desse mito da própria tradição do país, Lu resolve propor à nova coreógrafa da companhia a elaboração de um espetáculo inspirado na lendária rainha da Lunda:

A baía de Luanda tinha cor tão azul quanto o céu. Água absolutamente parada, como um lago. Para o ser faltava no entanto muita coisa. Faltava retirar dela os navios e as plataformas de petróleo vindas para revisão e que a poluíam, faltava acrescentar fetos e begónias e sobretudo rosas de porcelana. A terra vermelha em cima, nas vertentes das barrocas, já a tinha. Lu olhou a baía com saudade, sonhando com um lago oval. (PEPETELA, 2015, p. 72)

Muitos são os conflitos que a bailarina tem de enfrentar durante o desafio de produzir um espetáculo de dança retomando a rainha Lueji. Dentre eles, precisa defrontar as provocações da sociedade machista na qual estava inserida, assim como a rainha Lueji teve que enfrentar as desconfianças de seus súditos que não depositavam fé na possibilidade de ela ser uma boa soberana.

Sendo assim, coube tanto a Lu quanto a Lueji criar estratégias que

pudessem conduzir suas atitudes de maneira inteligente, culminando na concretização dos seus objetivos: Lueji desejava proteger o povo Lunda de seu irmão Tchinguri, além de garantir a sua permanência no trono do reino; já Lu necessitava salvar a sua companhia de dança da total ruína através do êxito do espetáculo que projeta, além de superar certas inquietações particulares relacionadas à sua origem e a sua história, as quais a incomodavam. Assim, é através da construção de duas mulheres fortes que Pepetela costura o enredo do seu livro, de modo a fazer eclodir perfis femininos nada vulneráveis.

1.3 O autor Agualusa e sua escrita

A opção por construir personagens femininas fortes também foi a selecionada pelo autor José Eduardo Agualusa Alves da Cunha, ou simplesmente Agualusa, como ele já se adaptou a ser nomeado ao longo da sua caminhada literária. O autor nasceu no dia 13 de dezembro de 1960, na cidade de Huambo, em Angola, quase duas décadas antes da liberdade nacional. Mesmo já tendo conquistado o seu espaço na literatura de Angola, com um reconhecimento exterior bastante considerável, há menos informações disponíveis sobre a sua vida se comparado à fortuna biográfica acerca de Pepetela.

Mesmo não pertencendo à primeira geração do cânone angolano, esse autor é um contínuo observador da escrita dos seus antecessores, pois “Agualusa espera ler dos mais velhos o que não viveu” (COELHO, 2009). Além disso, ele acabou crescendo sob a intensa luta armada no país, o que, de certa maneira, influenciou em sua constituição como intelectual. Sua formação nas áreas de silvicultura e de agronomia, estudadas em Lisboa, não o impediu de iniciar o seu caminho literário no final da década de 1980.

A origem de Agualusa, assim como a de Pepetela, é mestiça, pois pelo lado paterno, sua família é de descendência portuguesa, e já pelo lado materno, sua origem é brasileira. É importante ressaltar que, alguns elementos da história pessoal do escritor são retomados por ele ao construir e descrever a origem do narrador personagem da obra *A rainha Ginga*, o padre Francisco José da Santa Cruz. Este,

por sua vez descendia de uma índia Caeté e de um “mulato, filho dum comerciante português da Póvoa do Varzim e de uma negra mina” (AGUALUSA, 2015, p. 11).

Essa multiplicidade de referências acabou proporcionando ao autor Agualusa uma vida vivida em vários lugares, uma vez que ele alterna residir entre Portugal e o Brasil já há algum tempo. Inclusive ele morou durante muitos anos na cidade brasileira do Recife, no estado de Pernambuco, sendo que, tal espírito nômade acabou por levá-lo a si autodefinir definir como um “sem pátria”. Nessa localidade litorânea também nasceu e cresceu o personagem narrador letrado do seu livro *A rainha Ginga*, publicado pela primeira vez em 2014, período caracterizado como pós-guerra angolano.

Essa obra narra a versão agualusiana da saga da importante soberana cujas peripécias datam do final do século XVI até meados do século XVII, tendo sido ela uma fundamental líder africana. Ginga governou os reinos Ndongo e Matamba, no sudoeste da África, onde hoje está Angola, e sua história é, até os dias de hoje, um assunto muito marcante para o povo desse país. No período colonial, Ginga resistiu bravamente ao processo de colonização portuguesa, tendo dado muito trabalho para os militares lusos envolvidos nesse decurso, tamanha era a sua astúcia, coragem e destreza para os assuntos de guerra. Em sua trajetória, ela somou atitudes nobres, assim como atitudes contestáveis, conforme descorreremos nesta tese.

Na versão agualusiana dos fatos, Ginga é uma figura complexa, pois intercala posições muito controversas dentro do contexto no qual está inserida. Enquanto embaixadora do seu irmão Ngola Mbandi – o então rei dos Ndongo – ela não só conseguiu dialogar pacificamente com os portugueses, no caso com o governador luso João Correia de Sousa, como também fazê-los acreditar que poderiam contar com ela para convencer o seu irmão rei a não mais resistir à ocupação de terras importantíssimas para a expansão da dominação lusa, fator este que dava muita dor de cabeça aos europeus naqueles tempos.

Nesse caso, interessava aos portugueses a construção de um presídio em uma localidade denominada Ambaca, empreendimento que não era aceito por Ngola Mbandi. Além disso, Portugal também havia capturado e escravizado muitos negros que serviam a esse soberano naquela época, o que muito desagradou Ngola Mbandi.

O narrador da obra de Agualusa relata os últimos quarenta anos vividos pela mítica Ginga, sendo que ele acompanhou de perto essas quatro décadas. No enredo da obra, o ex-padre brasileiro Francisco narra, em uma fase mais madura da sua vida, os acontecimentos que se passaram em sua conturbada juventude, quando ainda era um pacato padre brasileiro que vivia na cidade do Recife, confuso quanto a sua fé cristã. Do Recife ele se desloca rumo a Angola em 1620, em busca de respostas para vários dos seus questionamentos pessoais, ligados à sua fé e a suas crenças particulares.

Nessa ocasião, o personagem Francisco acaba abraçando a oportunidade de servir à Ginga, por ordem da coroa portuguesa, pois o governador “Luís Mendes de Vasconcelos procurava um homem instruído em Letras para servir como secretário à senhora Dona Ginga, irmã do rei do Dongo” (AGUALUSA, 2015, p. 21). E é a partir dessa perspectiva que Francisco relata o perfil dessa majestade, bem como do seu governo, que fez história em todo o continente africano, através dos seus registros que as histórias sobre essa soberana ganham visibilidade.

Ao indicá-lo como assessor, o objetivo luso era que Francisco servisse de espião português no seio do domínio da Ginga, de maneira a observar e controlar cada passo dessa mulher que se tornaria, em um futuro próximo, uma pedra no caminho português. Todavia, Portugal não havia conseguido ludibriar a nobre angolana, que desde o primeiro momento que teve contato com o enviado português, já demonstrou desconfiança quanto a sua permanência ao seu lado, conforme o próprio Francisco pontua no texto:

Ginga quis saber se eu estava ali com o propósito de a servir como secretário e como conselheiro, conforme lhe havia sido prometido pelo governador português, Luís Mendes de Vasconcelos, ou antes para – com malícia – a converter à fé de Cristo, pois bem via pelas minhas vestes ser eu um padre (AGUALUSA, 2015, p. 11).

A desconfiança de Ginga não era, de fato, infundada. Portugal desejava não mais ter problemas com as várias etnias angolanas durante o processo de dominação do país, uma vez que os nativos quase sempre demonstravam grande resistência em ceder à soberania europeia, e Ginga foi uma grande líder dessa resistência por ser ela uma exímia articulista. Assim, uma das estratégias

pretendidas pela coroa era apossar-se da confiança de Ginga, a fim de convertê-la ao catolicismo, o que de fato aconteceu, recebendo ela o nome cristão de Ana de Sousa. Todavia, esse processo não ocorreu realmente como os portugueses previam, conforme discorreremos posteriormente ao longo desta tese.

Na narrativa de Agualusa o plano de Portugal de vigiar e converter a Ginga se frustrou, pois Francisco se afeiçãoou à rainha, já que, ao conviver muito próximo dela, passou a admirá-la com veemência, deixando assim de corresponder às expectativas lusas. Este fato somado a alguns descompassos pessoais com a igreja católica acabaram tornando Francisco um traidor aos olhos da coroa portuguesa.

Em seus relatos, o já maduro ex-padre sempre descreve a soberana, a nosso ver, de uma maneira bastante masculinizada, desde o início dos seus registros. Tal constatação pode ser exemplificada pela passagem do texto na qual Ginga tem de enfrentar seu irmão Ngola Mbandi para mantê-lo como seu secretário de confiança:

Ginga discutia em alta voz com o irmão, como se com ele partilhasse a mesma vigorosa condição de macho e de potentado. Já na altura não admitia ser tratada como fêmea. E era ali tão homem que, com efeito, ninguém a tomava por mulher. (AGUALUSA, 2015, p. 12-13).

A esse perfil viril de Ginga, o narrador-personagem acrescenta outras características que contribuíram para que a rainha pudesse enfrentar, bravamente, a coroa portuguesa durante aproximadamente quarenta anos, sendo essas características a astúcia, a destreza e o poder de articular bem os assuntos de guerra. Além disso, a Ginga agualusiana se porta, em várias passagens do texto, de maneira dissimulada. Isso se refere ao fato dessa soberana manipular o seu próprio comportamento para corresponder aos seus interesses políticos e particulares, ainda que, para isso, ela tenha que passar por cima da sua família, ou mesmo do seu próprio povo. Por conseguinte, a rainha foi capaz de se unir a dois povos estrangeiros – os holandeses e os espanhóis – para tentar derrotar os europeus que estavam lhe tomando Angola – no caso, os portugueses.

Ao que tudo indica, Ngola Mbandi havia mandado assassinar o único filho da sua irmã Ginga, o que a fez odiá-lo sem medida. Todavia, com o passar do tempo,

ela percebeu que precisava reaproximar-se desse então rei, para reconquistar a sua confiança, de maneira a tomar posse do seu lugar no trono. Dessa forma, ela parece fingir muito bem tê-lo perdoado e passa, então, a ser uma espécie de diplomata de Ngola Mbandi. Sua primeira missão foi a de representá-lo perante o governador português João Correia de Sousa, em uma tentativa de estabelecer um acordo para a situação conflituosa que estava instalada entre os portugueses e o povo que ele liderava. Foi, justamente, nessa ocasião, que Ginga aceitou ser batizada de acordo com os ritos católicos portugueses.

O fato referente a esse desentendimento entre os portugueses e o povo Ngola Mbandi é o do episódio já citado neste texto, no qual esse soberano não aceitou que Portugal prosseguisse com a instalação do Presídio de Ambaca, pois ele estava sendo construído

em terras que sempre haviam sido suas, bem como quanto à captura de escravos e o envio deles para o Brasil, posto que comerciantes portugueses andavam tomando a cada ano milhares de cabeças e, com isso, despovoando o reino e subtraindo as famílias (AGUALUSA, 2015, p. 14-15).

Após os assassinatos do seu irmão Ngola Mbandi e de Hoji – seu herdeiro oficial –, Ginga assume o trono na narrativa de Agualusa disposta a retirar definitivamente os portugueses de Angola, iniciando assim uma guerra ferrenha contra eles. Quanto aos assassinatos referidos, Ginga foi indicada, no enredo da obra agualusiana, pelo seu próprio povo, como a responsável pelos crimes, pois pensavam que “o rei fora envenenado pela irmã, a qual vingara assim a morte do infeliz Quizua Quiazele” (AGUALUSA, 2015, p. 49). Este último era o único filho de Ginga, e por ser ela a irmã mais velha, cabia a seu herdeiro macho ser o próximo rei depois do tio, uma vez que sua condição feminina a impedia de assumir o trono, segundo a tradição do seu povo.

Não obstante, Ngola Mbandi mandou afogar o sobrinho quando este alcançou o início da juventude para declarar como seu sucessor o seu próprio filho Hoji. Apesar de ter tentado passar a ideia de que o afogamento do jovem havia sido um acidente natural, nunca conseguiu convencer a sua irmã mais velha. Assim, com o assassinato de Ngola Mbandi e Hoji, não havia quem assumisse o reino dos

Dongo, até que Ginga consegue “convencer as macotas a aceitarem-na como rainha” (AGUALUSA, 2015, p. 49). A partir daí, ela passou a exigir ser tratada como “rei” Ginga, e não como rainha, o que seria o mais adequado por ser ela mulher na perspectiva do seu povo.

Essa autodeclaração da protagonista agualusiana nos parece ser concordante à reivindicação das feministas durante os séculos XX e XXI, conforme esta tese investigará no seu quarto capítulo, uma vez que, a igualdade entre os gêneros foi uma das reivindicações germe desse movimento. Apesar de exigir de seus súditos o tratamento de “rei”, o narrador Francisco continua a tratá-la como “rainha”, mantendo este posicionamento anos depois ao narrar as suas memórias. Para nós, essa seleção do narrador representa uma possível valorização da mulher em Angola, já que não seria necessário “mudar de gênero” ao exigir ser chamada de rei – e não de rainha – para ter o seu valor real e humano, ou seja, para que houvesse, de fato, uma igualdade entre os gêneros.

Após ser nomeada “rei”, Ginga quis resolver, de uma vez por todas, o conflito criado pelo seu irmão entre o seu povo e os portugueses. Ordenou a Francisco que escrevesse “uma carta, pedindo a retirada de todas as tropas do Presídio de Ambaca e a devolução dos escravos roubados. Assim que isso fosse feito libertaria o capitão Tigre e o restante dos soldados” (AGUALUSA, 2015, p. 50). Esses últimos haviam sido aprisionados após atacarem, juntamente com outros integrantes do exército português, o povo Dongo, na expectativa de dominá-lo. Todavia, essa tentativa foi frustrada.

Após declarar guerra à coroa portuguesa, Ginga sabia que teria que se preparar para enfrentar o exército português, o que realmente não seria nada fácil. Dessa forma, ela ordenou que seu quilombo fosse fortalecido, bem como seu exército fosse mais bem equipado e que alimentos fossem estocados para que estivessem prevenidos, caso fossem atacados:

Foram construídos muros de pedra e barro, e fossas ao longo daqueles, cobertas estas com rijos arbustos [...]. Os ferreiros, ofício de grande respeito entre os ambundos, trabalhavam dia e noite para produzir setas para as flechas e azagaias. As mulheres pescavam e salgavam o peixe. (AGUALUSA, 2015, p. 53).

Logo Ginga recebeu a visita diplomática de dois representantes da coroa portuguesa, os respeitados padres “Jerónimo Vogado e Francisco Paccónio, com uma carta do governador, em que este instava a rainha entregar todos os escravos fugidos, além dos portugueses que, entretanto, havia capturado” (AGUALUSA, 2015, p. 53). Todavia, a soberana aceitou apenas libertar o padre Dionísio Barreto, permanecendo os outros portugueses sob o seu poder. Após essa afronta, Ginga sabia que em breve padeceria as consequências desse seu posicionamento. E então, após sofrer uma investida do povo Jaga e presenciar a sua força e a sua destreza para a guerra, ela

compreendeu que para guerrear com os portugueses precisaria ter a seu lado o rei dos jagas, o poderoso Caza Cangola, e tão bem conduziu as negociações com este que o mesmo lhe enviou uns milhares de arqueiros para a ilha antes do assalto dos portugueses. (AGUALUSA, 2015, p. 56).

Dessa forma, a soberana passou a investir em seu casamento com Caza Cangola, o que foi de grande valia quando precisou pelejar novamente contra os portugueses, já com a assessoria do noivo. Isso ocorreu quando o seu povo foi atacado pelo exército luso comandado pelo capitão-mor e tandala do reino, António Dias Musungu, como bem narrou o personagem Francisco:

Dos nossos muros irrompeu sobre os atacantes uma enorme chuva de flechas, além de muitos tiros de espingardas e mosquetes, e logo ali tombaram mortos alguns deles. Não o capitão-mor, que sacudia as flechas presas no grosso gibão de pano que lhe servia de armadura, como se fossem inoportunos mosquitos. Por vezes basta um arranhão de uma dessas setas para prostrar um homem, pois os jagas as envenenam com uma peçonha de sua invenção. (AGUALUSA, 2015, p. 56-57)

Embora o reino de Ginga tenha resistido bravamente quanto a esse ataque, o exército português não bateu em retirada, muito pelo contrário, os sobreviventes – incluindo o capitão-mor António Dias Musungu – permaneceram acampados pelos arredores dos domínios da soberana, de maneira a intimidá-la. A situação piorou bastante quando alguns soldados portugueses começaram a apresentar os primeiros sintomas de uma doença abominável naqueles tempos, denominada

bexiga.

Além de não possuir um método de cura preciso, esse malefício era altamente contagioso. Somente o próprio sistema imunológico do indivíduo contaminado poderia salvá-lo dessa doença, combatendo naturalmente o vírus que corroía a pessoa de maneira gradativa e avassaladora. Dessa forma, de acordo com o relato do narrador-personagem Francisco, quando um membro do exército português morria vítima de bexiga, seu corpo era retalhado, e “os soldados carregavam a catapulta com os pedaços do falecido e arremessaram-nos contra nós” (AGUALUSA, 2015, p. 59). Ou seja, a expectativa portuguesa era pressionar Ginga a abandonar o seu reino para escapar da contaminação da doença.

Ao se sentir encurralada pelo exército de António Dias Musungu, Ginga decide fugir, deixando para trás boa parte dos seus súditos, além dos membros da sua própria família, como é o caso de suas irmãs Macambo e Quifungi, que passaram então a ser prisioneiras da coroa portuguesa. Ginga, ao contrário do que se possa imaginar, mesmo abandonando o seu reino em busca de um local seguro, não desistiu de vencer a coroa lusa, muito pelo contrário. Ela, tão pouco, se esqueceu dos seus entes queridos que passaram a ser reféns do inimigo colonizador.

Ao refugiar-se em um local seguro, essa soberana passou a arquitetar, juntamente com seus aliados e conselheiros, como é o caso do narrador-personagem Francisco, um plano para contra-atacar o exército português, retomando assim a ideia de se casar com o rei dos jagas. A essa altura do enredo da narrativa, Francisco já havia sido considerado um herege pela igreja católica, e um traidor pela coroa portuguesa, passando ele também a ser procurado pelos lusos, já na condição de inimigo dessa nação.

Ao casar-se, conforme os seus planos, “Ginga selava uma aliança que lhe permitia fazer frente aos portugueses e seus aliados, ganhando o estatuto de tembamza, ou governadora, daquele jagado” (AGUALUSA, 2015, p. 81). Durante a cerimônia nupcial, todos se surpreenderam quando a soberana apareceu trajando vestimentas masculinas, já seu noivo, por exigência dela, vestia-se como uma mulher que iria se casar:

O peito pintado de vermelho e de branco, e largo e duro como um escudo, estava coberto de ásperas cicatrizes, sinais das muitas pelejas em que andara envolvido desde tenra idade. Vestia um saiote confeccionado a partir de fibra de palmeira, tão fino quanto a mais fina seda, e trazia o cabelo longo, pelas costas, todo ele bordado com pequenas conchas e outros enfeites (AGUALUSA, 2015, p. 81).

Não satisfeita em passar a ter uma esposa legítima, Ginga também adquire um suntuoso harém, repleto de homens aos quais ela chamava de mulheres, que passaram a servi-la como súditos (ou seriam escravos?).

Após o seu casamento, a soberana convence Francisco a ajudá-la a estabelecer uma aliança com os holandeses que haviam dominado a cidade de Olinda, no Brasil, a fim de ganhar a luta contra os portugueses. Para cumprir essa missão, o narrador-personagem Francisco precisou retornar – juntamente com outros aliados da rainha Ginga – ao estado de Pernambuco, no Brasil, seu local de origem. Lá, após longos dois meses e após várias manobras diplomáticas, ele acabou convencendo o militar regente holandês João Maurício de Nassau-Siegen a se aliar à Ginga na luta contra os portugueses que estavam dominando Angola:

Sim, regressaríamos a Angola na armada capitaneada por Cornélio Jol. Os navios juntar-se-iam no Recife, provenientes de vários mares, e partiriam dali para África. O ataque deveria apanhar os portugueses desprevinidos. Conviria, antes, avisar a rainha Ginga e os seus aliados jagas. Teríamos que pensar juntos na melhor estratégia (AGUALUSA, 2015, p.169).

Durante o longo trajeto de volta à África, quase desembarcando na costa angolana, o navio que levava Francisco e os holandeses liderados por Nassau acabaria por encontrar uma outra embarcação. Essa nau, por sua vez, era espanhola, e liderada pelo capitão Alonso de La Mata, que também se dirigia ao país com o intuito de aniquilar os portugueses colonizadores de Angola.

Ainda sem o apoio dos holandeses e sem a simpatia dos espanhóis, que também almejavam provocar a derrocada lusa, Ginga, na obra de Agualusa, invade e domina a cidade de Luanda. Ela conseguiu vencer os portugueses que lá estavam por estarem eles desprevinidos quanto ao seu ataque, ocorrido em surdina: “Vencera, afinal, a parte que sustentava o abandono temporário de Luanda, esperando que logo viesse auxílio do Brasil” (AGUALUSA, 2015, p.187).

O desembarque das duas tripulações náuticas – a brasileira, repleta de holandeses, e a espanhola – não foi nada fácil na narrativa. Ao perceberem que seriam atacados, os portugueses resistiram com bravura, mas logo perceberam que a peleja seria inútil, uma vez que os seus atacantes eram muitos e mais fortes do que os soldados dos quais poderiam dispor naquele momento: “O governador rendeu-se, ele e mais de oitenta soldados, brancos, negros e mulatos. Nos dias seguintes os portugueses abandonaram a ilha de regresso à pátria” (AGUALUSA, 2015, p. 195). Todavia, embora o momento fosse de festa, os holandeses não puderam comemorar, pois foram sucumbindo um após o outro devido ao clima extremamente quente que fazia em África, ou seja, foram mortos pela ilha, e não pelos portugueses: “Via-os estendidos no clarão das praias, tremendo de frio enquanto o sol lhes torrava a pele” (AGUALUSA, 2015, p. 195).

A esse respeito, o narrador-personagem Francisco e o conde João Maurício de Nassau conversaram certa vez, tendo este último se posicionado da seguinte maneira:

Talvez nos tenhamos enganado ao pensar que a natureza não seria mais madrastra para nós, os brancos, os ocidentais, do que para os portugueses e os levantinos. A verdade é que os portugueses sempre foram mais africanos que os europeus (AGUALUSA, 2015, p. 196).

Após essa dominação, Ginga pôde finalmente retornar a Luanda como soberana, “e não apenas enquanto embaixadora de um vago rei” (AGUALUSA, 2015, p. 195). Nessa ocasião, ao reencontrá-la, Francisco estranhou a ausência do seu cônjuge, líder dos jagas. Foi aí que acabou descobrindo que a soberana o havia substituído por um outro guerreiro mais poderoso, que melhor atendia a suas conveniências: Ginga “aliara-se a um outro soba jaga, ainda mais poderoso do que Caza, e este afastara-se, desgostoso” (AGUALUSA, 2015, p. 199). Ao tomar posse da capital Luanda, “a rainha dormiu no palácio, com todas as suas mulheres, que eram em número de quinze, além das mucamas e damas de companhia” (AGUALUSA, 2015, p. 201).

Os próximos acontecimentos na narrativa *A rainha Ginga* foram de muita glória para a protagonista, que desfrutou, por um bom tempo, da condição de soberana em Luanda. Ela, inclusive, liderou o seu exército em uma batalha contra os

portugueses na localidade de Ambaca, na qual saiu vencedora mais uma vez. Porém, tempos depois ela viu essa posição lhe escapar entre os dedos, devido a um brutal ataque dos portugueses já fortalecidos, o qual ela enfrentou com bravura desde o começo, conforme descreveu o narrador-personagem Francisco:

A rainha aguardava o assalto dos portugueses, a uns quinhentos metros de onde eu me escondia. Estava sentada a sombra de um vasto chapéu de sol – de um vermelho vivo – e trazia sobre os ombros a capa púrpura que os flamengos lhe haviam oferecido. Ali, naquele breve instante, enquanto o sol recuperava o fôlego, parecia imune a tudo, inclusive ao próprio tempo (AGUALUSA, 2015, p. 219).

Não sendo a sua sorte feliz naquele ataque, Ginga acabou presenciando o seu exército sucumbir pelas estratégias portuguesas, que o encurralou de tal maneira que os seus acabaram por fugir “atropelando-se, tentando escapar pelas pontes que os portugueses haviam lançado sobre o rio. Uma das pontes que os portugueses haviam lançado sobre o rio cedeu ao peso de tanta gente. A água arrastou os corpos” (AGUALUSA, 2015, p. 221). Dessa forma, Francisco relata, na obra de Agualusa, ter avistado aquela que fora a segunda e última fuga da rainha Ginga: “Ainda consegui ver a rainha, sendo levada na sua liteira dourada em grande velocidade, quase como se voasse pelos melhores corredores” (AGUALUSA, 2015, p. 221).

Embora não tenha conseguido derrotar de uma vez por todas a coroa portuguesa, impedindo assim que Portugal dominasse Angola completamente, Ginga jamais foi capturada pelos lusos, o que aumentou ainda mais as histórias sobre ela no país. Após essa última fuga, a soberana não mais foi vista, permanecendo o seu paradeiro desconhecido até então. Apesar de a coroa lusa, na ocasião, ter anunciado aos quatro ventos a sua morte, isso nunca foi comprovado de fato.

1.4 A literatura angolana pós-independente e a releitura da história

O conceito de pós-colonialismo surgiu em meados da década de 1970, mas só adquiriu mesmo “enquanto noção, substância conceptual a partir dos anos de

1980, no mundo anglo-saxônico” (MATA, 2014, p. 27). A princípio essa ideia irrompeu na academia como o termo que abarcaria o conjunto de teorias que analisa os impactos políticos, filosóficos, artísticos e literários deixados pelo colonialismo tanto em países que foram colonizados, quanto em seus colonizadores. Contudo, as primeiras obras teóricas que desenvolveram a noção de pós-colonialismo deram maior ênfase às heranças do período colonial deixadas nos países dominados, tanto no ocidente, quanto no oriente. Sobre este último, a partir da segunda metade da década de 1980, o conceito de pós-colonialismo passaria a ser aplicado de modo equivocado, segundo os seus principais estudiosos teóricos, como veremos a seguir.

Nessas quatro décadas de pesquisas sobre o pós-colonialismo, muitos foram – e ainda são – os intelectuais que se debruçaram sobre as reflexões que envolvem essa temática, inclusive no que se refere às ambiguidades que envolvem tal conceito. A pesquisadora iraquiana Ella Shohat (1992) foi uma das primeiras intelectuais a apontar a elasticidade do termo pós-colonial, o que acaba por acarretar, segundo ela, uma série de incongruências e contradições ao ser aplicado levemente por escritores contemporâneos.

Por isso propõe em seus estudos a exploração de algumas hesitações teóricas e políticas do termo pós-colonialismo, uma vez que, apesar dos vários posicionamentos, a teoria pós-colonial não enfatiza realmente a política de localização desse conceito, aplicando-o, assim, de maneira universalizante, o que, de fato, não é adequado. Sendo assim, a autora iraquiana concluiu que esse conceito coloca muitas ambiguidades teóricas referentes ao espaço e ao tempo, além da ambiguidade política. A partir dessas ideias, o objetivo da pesquisadora é justamente situar o conceito de pós-colonialismo de maneira geográfica e histórica, além de em termos institucionais, levantando inconsistências sobre o seu agenciamento político.

Segundo a autora, o pós-colonialismo teria ganhado uma dimensão intelectual que intencionava, a partir da segunda metade da década de 1980, direcionar aos países de terceiro mundo um aspecto obscuro, uma vez que teria origem na crise das formas de abordagem desses espaços enquanto nação.

Consoante às reflexões de Ella Shohat (1992), o intelectual Stuart Hall (2011), em seus estudos, também ressalta as lacunas do pós-colonialismo, relacionadas aos equívocos que a multiplicidade de significados que esse conceito tem provoca. Hall

também pontua os problemas que a sua abordagem e aplicação, por parte dos teóricos alheios ou não a essas questões, podem fazer surgir dentro da academia, uma vez que esses estudos acabam por se tornar “poderosos investimentos inconscientes” (HALL, 2011, p. 96), como veremos posteriormente no que se refere aos países africanos de língua portuguesa, em especial a Angola.

Stuart Hall também salienta, em seus registros, a dimensão universalizante do termo pós-colonialismo, o que ele aponta como sendo um “sinal de perigo” (HALL, 2011, p. 96), que afetaria mais e de maneira equivocada os países de terceiro mundo que já foram colonizados. Essa abordagem ludibriosa do conceito de pós-colonialismo com relação às ex-colônias negras de dominadores brancos, ainda segundo Hall, acaba por distorcer os aspectos culturais, sociais e políticos das nações colonizadas em detrimento dos países colonizadores. Segundo esse intelectual, isso inverteria as dinâmicas de dominação empregadas pelos dominadores, atribuindo aos países invadidos uma posição pós-colonial não equivalente ao que, de fato, pode ser averiguado.

Nas reflexões de Homi Bhabha (1998) também aparecem apreensões sobre o aspecto universalizante do conceito de pós-colonialismo. Em seus estudos, Bhabha também dá ênfase às desigualdades e irregularidades “de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno” (BHABHA, 1998, p. 239) no pós-colonialismo, as quais são assistidas e administradas pela crítica intelectual. Este embate, segundo o autor, se dá por meio “do testemunho colonial dos países de Terceiro Mundo e dos discursos das ‘minorias’ dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul” (BHABHA, 1998, p. 239, destaque do autor). Tal estratégia teria como objetivo principal, por parte dos discursos ideológicos, homogeneizar as diferentes histórias de “nações, raças, comunidades, povos” (BHABHA, 1998, p. 239), de maneira a atenuar o desenvolvimento irregular desses países ex-colônias.

Uma das estratégias, dentro desse projeto pós-colonial, segundo Homi Bhabha, seria a exploração de patologias coletivas, como as questões referentes à raça e às diferenças sociais. Isso iria reforçar a ideia de que tanto a identidade cultural quanto a identidade política dos ex-colonizados “são construídas através de um processo de alteridade” (BHABHA, 1998, p. 244). Esse artifício acaba por se “sobrepôr às problemáticas da sexualidade e do gênero e sobredeterminam as

alianças sociais de classe e de socialismo democrático” (BHABHA, 1998, p. 244- 245). Dessa forma, segundo o estudioso, a construção do sujeito acaba se distanciando da sua legitimidade, uma vez que ao articular a cultura na expectativa de transformá-la em autêntica, os intelectuais acabam por tornar o sujeito um ser objetivado, e não um indivíduo ativo em sua história e sua experiência social.

Para Bhabha, o período pós-colonial está repleto de uma identidade confrontada por seu outro, e por isso, para tratar do sujeito pós-independente é necessário falar da constituição de sujeitos culturais híbridos, assim como falar de cultura significa pensá-la para além do binômio sujeito/cultura. Essa colocação do autor vai na contramão da posição enunciativa dos estudos pós-independentes contemporâneos, os quais tentam

institucionalizar uma série de discursos transgressores cujas estratégias são elaboradas em torno de lugares de representação não-equivalentes onde uma história de discriminação e representação equivocada é comum entre, por exemplo, mulheres, negros, homossexuais e migrantes do terceiro mundo (BHABHA, 1998, p. 245).

A esse respeito discorreu, em suas pesquisas, a intelectual indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010), partindo da definição de subalterno como sendo aquele indivíduo pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p.12). Em seus estudos a pesquisadora pontua, justamente, o quão melindroso é o lugar ocupado pelo intelectual pós-independente.

Isso se deve ao fato de que, mesmo que de maneira involuntária, o intelectual pode cair na armadilha de desempenhar um papel de agenciador do sistema que ele está, na verdade, recusando. Na perspectiva de construir um discurso de resistência, o letrado acaba por “reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição” (SPIVAK, 2010, p. 12) real de fala. Para Spivak, os intelectuais pós-independentes, ao construírem sujeitos individuais e coletivos condizentes com o perfil marginal determinado pelo colonizador, acabariam reproduzindo um modelo essencialista imposto pelo colonizador ao outro colonizado.

No caso do sujeito individual, ele estaria fadado a um perfil vazio, oco, uma vez que as tentativas de sua reinserção se fariam “por meio de conceitos totalizadores de poder e de desejo” (SPIVAK, 2010, p. 43). Já em relação ao segundo, o sujeito coletivo, Spivak lembra sua concepção homogênea e monolítica. Dessa forma, os questionamentos feitos sobre o essencialismo são, para ela, condizentes com uma definição singular de cultura, tomada como conjunto não preciso nem rígido de premissas que se encontram ativas e em movimento.

Ainda sobre o tema referente ao indivíduo marginal, Spivak afirma que “o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 15). Isso porquê, segundo ela, a mulher subalterna “não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir”. (SPIVAK, 2010, p. 15).

De fato, ao nos voltarmos para a literatura dos países africanos colonizados por Portugal, e que por isso têm como idioma oficial o português – denominados PALOP’S (Países Africanos de Língua Portuguesa) – e a crítica pós-colonial, podemos verificar o quão são acentuados esses equívocos provocados pelo conceito de pós-colonialismo. Isso ocorre não somente devido à universalização do termo, que acaba sendo inadequado aos PALOP’S, como também pelo posicionamento assumido por parte de alguns teóricos que sobre eles escrevem, equiparando-os, muitas vezes, aos países ocidentais. Isso se deve ao fato de que,

por sua condição de dependência, essas nações não caminharam junto aos países ocidentais independentes em seus ideais de vanguardas, nem nas questões relativas aos progressos tecnológicos, ficando à margem dos valores sociais, morais, éticos e estéticos advindos do movimento modernista (FONTES, 2010, p. 37).

Em suas reflexões sobre os estudos críticos referentes à África, Inocência Mata ressalta o enquadramento epistemológico que é imposto “quando se pretende traçar uma genealogia dos estudos pós-coloniais” (MATA, 2014, p. 28-29) dos países de língua portuguesa que compõem esse continente. Segundo a pesquisadora, essas investigações têm como base “categorias que nas ciências naturais e nas humanidades se confundem com constructos teóricos” (MATA, 2014, p. 29), o que acaba por fazê-las funcionar como uma espécie de ideologia de lógica

epistemológica.

Além disso, ainda segundo Inocência Mata (2014), a genealogia do pensamento que está por trás da atual hegemonia etnocultural acaba por buscar, como referente para os seus estudos, o passado muito recente dos países africanos de língua portuguesa. Por ter ocorrido há pouco tempo, esse passado é parcamente discutido, mas mesmo assim é “disseminado nas práticas culturais de sujeitos provenientes quer de potências colonizadoras e imperialistas, quer de espaços ex-imperialistas” (MATA, 2014, p. 29). Tal postura, para a autora, acaba por ignorar as experiências culturais dos subalternos que compõem, de maneira acentuada, os países africanos, deixando-os à margem da história do seu país. Dessa forma, às construções culturais dos PALOP’S no pós-colonialismo é destinada uma importância secundária, rotulada como “saber local” (MATA, 2014, p. 29), o que a “tradição filosófica ocidental não considera relevante” (MATA, 2014, p. 29).

Para a autora, as literaturas de língua portuguesa “têm significadores que resultam em significações que fazem a(s) sua(s) singularidades” (MATA, 2017), sendo um desses significadores a classe de letrados que compõem o que Mata (2017) denominou como “elite intelectual”. Tal sociedade, segundo ela, “tem características multirraciais, feita de contribuições originárias de entidades que, simbolicamente, se antagonizam” (MATA, 2017). Além disso, esses intelectuais, em suas produções literárias, conseguem transitar de maneira bem serena da cultura europeia colonizadora para a africana, amancebando-as de modo brilhante.

Ao nos voltarmos para as literaturas produzidas pelos autores angolanos Pepetela e Agualusa, podemos constatar que ambos os literatos se destoam da ideologia de lógica epistemológica que é imposta pela teoria pós-colonialista e que está por trás da atual genealogia hegemônica etnocultural apontada por Inocência Mata (2014). Para nós é sabido que, sendo ambos os intelectuais nascidos e educados no seio da cultura angolana, com todas as suas nuances relativas à colonização – como é o caso do patriarcalismo que acaba culminando na marginalização da mulher –, em seus discursos, ainda que de modo velado e involuntário, Pepetela e Agualusa mantêm a posição patriarcal. Acreditamos que de algumas amarras seja, praticamente, impossível se libertar, especialmente no que se refere a relações de gênero institucionalizadas socialmente.

Como já foi registrado nesta tese, Pepetela e Agualusa nasceram em Angola

em momentos diferentes e construíram suas escritas após a independência do país, em 1975. Angola havia sido colônia de Portugal desde os anos finais do século XV, quando foi invadida durante as viagens do navegador luso Diogo Cão, permanecendo sob o domínio europeu por quase cinco séculos. Pepetela fez parte do grupo jovem de militantes políticos que ajudou o país a conquistar sua liberdade, dessa forma, ele também se incluiu na primeira classe de letrados que compôs o cânone angolano. Já Agualusa integrou uma geração posterior a essa, dando sequência ao projeto nacionalista de busca e conquista da identidade de Angola através da literatura, conforme será discorrido na sequência desta tese.

De acordo com Marcelo José Caetano (2007) “a experiência literária não é exclusivamente estética, mas diz respeito a um certo modo de percepção que é histórico-cultural, implica uma escolha discursivo ideológica daquele que escreve” (CAETANO, 2007, p. 03). Tal afirmativa nos parece bem definir as perspectivas dos projetos autorais de Pepetela e Agualusa, uma vez que a literatura de ambos se distancia do conceito universalizante de pós-colonialismo quando este é aplicado aos PALOP’S.

Isso se deve ao fato de que os dois autores registram “os fatos como experiências que se constituem no plano do discurso e que podem, portanto, assumir múltiplas configurações” (CAETANO, 2007, p. 06). Neste caminho, a escrita literária escancara “a limitação explicativa do historicismo, esgarçando a concepção linear da história” (CAETANO, 2007, p. 06) imposta por uma visão universalizante do pós-colonialismo, como os pesquisadores Ella Shohat (1992) e Homi K. Bhabha (1998) pontuaram em seus estudos.

Tal qual Pepetela, Agualusa escolheu o gênero textual romance para seu projeto de escrita, embora também se dedique à escrita de contos. Rita Chaves observa que “Associado ao mundo da escrita, esse gênero literário [o romance] exerceu desde sempre uma impressionante atração sobre os escritores angolanos em que pese à sua inserção num universo cultural marcado pela oralidade” (CHAVES, 1999, p. 218). Sendo assim, é através do romance que ambos os escritores angolanos buscam desconstruir as genealogias eurocêntricas aplicadas às literaturas africanas pós-independentes pelos críticos pós-coloniais.

No caso de Pepetela, “um escritor com vocação para historiador” (MATA, 2006, p. 76), o autor organiza a sua visão particular dos acontecimentos pós-

independentes de Angola através do senso de historicidade e da lógica causalidade histórica que o gênero romance pode lhe propiciar. Além disso, à literatura desse ficcionista pode ser atribuído um caráter de discurso político, pois, conforme pontua Marcelo José Caetano (2007), o escritor “ao assumir ora o papel de guerrilheiro na luta de libertação, ora a função de crítico das imposturas do período pós-independência, apresenta-se como aquele que (re) constitui um outro (e novo) olhar sobre a história” (CAETANO, 2007, p. 06). Dessa forma, ao elencar a História aos seus escritos, Pepetela acaba por promover a integração do universo confuso que compõe a Angola pós-independente, através

de um pacto novo entre a ‘estória’ e a ‘História’. O referente nacional, sua ligação com a memória e seus laços com a tradição oral serão articulados numa perspectiva de onde se afasta o extraordinário peso da nostalgia (CHAVES, 1999, p. 49-50, destaques da autora).

Assim como na escrita de Pepetela, a escrita de Agualusa também lança mão da História de Angola como ferramenta. A sua literatura também assume um caráter de discurso político ao retomar, de maneira estratégica, a “História” de Angola transformando-a em “estória”. Isso faz com que seus romances possam ser moldurados na metaficção historiográfica, sendo elas “obras que buscam na História a sua própria existência simbólica, funcionam como uma lógica antiépica que acaba por referenciar os ideais agônicos da revolução e do nacionalismo” (MATA, 2017). O conceito de metaficção historiográfica será aprofundado nos próximos capítulos desta tese, ao analisarmos as obras *Lueji – o nascimento de um império* e *A rainha Ginga*.

Como metaficção historiográfica, a escrita desses autores ocorre “através do despertar de vozes e memórias que na utopia político-social não tinham lugar” (MATA, 2017). Dessa maneira, ambos esses ficcionistas angolanos, por meio de seus escritos na pós-independência angolana, ao destoarem da crítica ocidental, estariam produzindo um “contra-discurso que intenta a mudança no contexto do discurso dominante” (MATA, 2017), ou seja, a “literatura consagrada” (MATA, 2017), composta por nomes conhecidos pela academia nas quatro literaturas.

Ao buscar “assunto” na história, conforme pontuou Inocência Mata (2010), os escritores produzem um metatexto. Em consequência, acabam se transformando

também em “meta-historiadores no sentido em que sua obra funciona como comentário do texto da História fixada pela/na ciência histórica” (MATA, 2010, p. 199). No contexto da sociedade africana pós-independente, como é o caso da angolana, a metaficção historiográfica, mesmo não sendo fruto do pós-colonialismo, acaba por emergir da “não resolvida pós-colonialidade – pela presença obsidiante do colonial” (MATA, 2010, p. 199). E o escritor assume a dupla função de escritor e (meta-) historiador como “condição inerente ao privilégio do poder da escrita” (MATA, 2010, p. 199).

A concepção de metaficção historiográfica trabalhada por Linda Hutcheon (1991) parte da apropriação de personagens e/ou de acontecimentos históricos sob a perspectiva da problematização dos fatos concebidos como sendo “verdadeiros”. Ao discorrer acerca da metaficção historiográfica, Hutcheon (1991) parte da premissa de que a poética do Romantismo se concentra quase que exclusivamente no autor e em sua biografia. Já o Realismo valorizou os aspectos sociais e históricos do texto. Dessa forma, o Realismo levantou questões a respeito da participação do leitor na composição da ficção. Seria assim possível perceber, nesse período, a preocupação do produto textual para com a sua própria produção.

Nesse sentido, ainda segundo a pesquisadora canadense, os textos modernos passaram a combater o autoritário significado único do texto. Uma das estratégias autorais para se fazer isso seria fruir com as possibilidades de significado e de forma. Isso para demonstrar uma intensa autoconsciência do autor em relação à sua produção artística, bem como ao papel a ser desempenhado pelo leitor, que, ainda segundo Hutcheon, seria convidado a adentrar o espaço literário, saindo dele de maneira diferente.

Ainda de acordo com os estudos da pesquisadora canadense, na metaficção historiográfica o autor estaria presente não apenas como criador da sua obra, mas também como um produtor inscrito de uma peça capaz de promover mudanças sociais por meio de seus leitores. E é através desse olhar que investigaremos as obras *Lueji* e *A rainha Ginga* nos próximos capítulos.

1.5 As escritas literárias de Pepetela e Agualusa na pós-independência angolana

Os registros oficiais sobre os mitos das rainhas angolanas Lueji e Ginga sempre foram muito poucos, principalmente no que se refere à primeira. Isso se deve ao fato de que Portugal, ao colonizar o continente africano entre os séculos XV e XVI, não só impôs a sua própria escrita, como também negou a sua prática ao colonizado:

Após a vitória bélica, a estratégia da dominação pressupõe a condenação ao silêncio e o apagamento de marcas que pudessem atestar a participação do vencido no processo, pois a sombra de sua dignidade mancharia a legitimidade que a letra do conquistador precisa construir. (CHAVES, 1999, p. 33).

Dessa forma, “trazida com os tiros, a escrita corresponde a uma espécie de ruptura que será convertida em nova forma de sentir e dizer” (CHAVES, 1999, p. 20). Em Angola, a trajetória do desenvolvimento do gênero romance após a independência do país “vem deixando nítida a vontade de seus atores de, através da literatura, colocarem em prática um projeto de investigação sobre as realidades que compõem o país” (CHAVES, 1999, p. 21).

Essa investigação tem como objetivo principal a construção identitária do país após os séculos de colonização europeia, além da reflexão sobre o presente com a intenção de construir um futuro promissor. Somada a isso, a elaboração desse propósito intelectual buscou seguir o fluxo oposto das concepções pós-colonialistas da crítica anglo-saxônica. Assim sendo, de acordo com Rita Chaves, “num mundo que a contaminação colonial povoou de colisões e desacertos, a literatura será uma das vias escolhidas para a formação de um mosaico capaz, ao menos, de sugerir alguma noção de unidade” (CHAVES, 1999, p. 20).

A geração intelectual que inaugurou a escrita pós-independente em Angola, como é o caso do autor Pepetela, bem como aquela geração que deu sequência ao projeto identitário nacionalista, como é o caso do autor José Eduardo Agualusa, juntas, deram vazão a vários planos de investigação sobre o país, ajudando a “mapear a fisionomia multifacetada do cenário cultural angolano” (CHAVES, 1999, p.

21). Isso ocorreu sob perspectivas distintas, uma vez que cada intelectual lançou o seu olhar crítico sob o pós-colonialismo, e como já foi destacado neste texto, Agualusa, em sua escrita, não declara almejar construir um projeto nacionalista.

Dessa forma, pensamos ser evidente, no romance *A rainha Ginga*, a intenção autoral de focalizar a história da personagem título no contexto das guerras intensas havidas entre africanos e portugueses em decorrência da “ganância e da busca de poder”. Tais fatores também estão registrados na escrita – histórica, política e literária – que focaliza a conquista de determinados territórios africanos e, sobretudo, e até mesmo o modo como determinados agentes da história são transformados através do discurso nacionalista angolano, em heróis nacionais.

De acordo com Rita Chaves (1999), muitos foram os dilemas sociais e políticos com que os escritores tiveram que lidar na pós-independência angolana, o que acabou propiciando a criação de um repertório literário variado, composto a partir de estratégias artísticas também variadas. Porém, algo unificava as escritas, a saber, a consciência de todos os escritores em relação à necessidade “de fazer de seus textos um lugar de resistência às pressões a que a condição colonial os condenava” (CHAVES, 1999, p. 21), afastando-se assim também do estereótipo universalizante ligado ao conceito de pós-colonialismo.

Dentro dessa perspectiva, a retomada da história de Angola como uma das estratégias de escrita do romance foi, de fato, algo necessário, pois “o peso da memória traz a marca do tempo, que ali estará representado por um dos fatores constitutivos do gênero” (CHAVES, 1999, p. 22). Desta forma, a tendência de escrita pós-colonial, em Angola, “é caracterizado pelo recurso à história, porém não com o figurino de uma recordação nostálgica ou necessariamente canibalesca” (MATA, 2010, p. 39). Muito pelo contrário, a evocação do passado frequentemente é realizada pelos autores de maneira propositalmente irônica. Isso para se buscar um certo alívio, ou mesmo uma nova forma de reflexão sobre as mazelas históricas arraigadas na memória do país. Na perspectiva de Inocência Mata, “disso resulta a proposta de pensar o presente a partir do passado, visando, nessa concertação temporal, à projecção de certo futuro que se quer construir” (MATA, 2010, p. 47),

Além da retomada da história angolana, outra característica que se enquadra na escrita do gênero romance na pós-independência angolana se refere à questão relativa ao papel da mulher dentro dessa sociedade. Tal estratégia ficcional

se dá por meio da construção de personagens femininas que dialogam de maneiras várias com a realidade de Angola, seja ela passada ou presente.

Como nos lembra a escritora moçambicana Paulina Chiziane, “os problemas da mulher surgem desde o princípio da vida, de acordo com as diversas mitologias sobre a criação do mundo” (CHIZIANE, 2013, p. 05). Consoante a essa perspectiva:

Na mitologia bantu, depois da criação do homem e da mulher, não houve maldição nem pecado original. Mas foi o homem que surgiu primeiro, ganhando, deste modo, uma posição hierarquicamente superior, que lhe permite ser governador dos destinos da mulher (CHIZIANE, 2013, p. 05).

Sendo assim, em África, de maneira geral, a concepção acerca da mulher sempre a coloca em uma condição periférica. Tal premissa parece poder ser confirmada pelas afirmações de Chiziane de que:

Nas religiões bantu, todos os meios que produzem subsistência, riqueza e conforto como a água, a terra e o gado, são deificados, sacralizados. A mulher, mãe da vida e força da produção da riqueza, é amaldiçoada (CHIZIANE, 2013, p. 06).

Destarte, tendo sido a mulher subalternizada também durante os séculos da dominação lusa, tanto pelos europeus quanto pelos próprios africanos, ao iniciar o processo de rompimento com a metrópole Portugal em meados do século XIX, início do século XX, a classe letrada colonizada intencionou inovar. Em Angola, nesse momento da história do país, “como meio de construir, pela trilha da escrita, a nação entressenhada, com auxílio da argamassa da ancestralidade cultural” (PADILHA, 2002, p. 173), a figura da mulher e da terra passam a ganhar espaço em periódicos locais antes mesmo da separação definitiva com o colonizador. Após a independência angolana, em 1975, o entrelace sígnico mulher/terra acabou por se tornar

um dos vetores da formação das chamadas modernas literaturas africanas produzidas em português, quando elas decidem representar, no traçado da letra, a sua identidade, erigindo-se como diferença frente ao legado europeu. (PADILHA, 2010, p. 220).

Ao partir da ideia de terra como uma das bases da literatura angolana pós-independente, iniciam-se os debates acerca da nação que está por vir: “Outras são, pois, as ‘memórias gloriosas’ e os textos as querem exaltar, mostrando o pulsar de peitos que, tão ilustres quanto os outros, não se querem mais lusitanos” (PADILHA, 2010, p. 228, destaque da autora).

Dentro dessas estratégias de escrita da Angola pós-independente se encaixa a abordagem da capital Luanda como uma metáfora do próprio país, cuja identidade ainda estava a ser construída pelos escritores. Tal estratégia literária não era nova, já que nos fins das décadas de 1950, 1960 e 1970, a capital angolana já havia sido a temática dos intelectuais da época, sendo que dela emergiam

valores socioculturais que relevam da intersecção conflituosa entre o asfalto e o musseque e se faz modelo de um espaço que se pretendia nacional, com novos actores, já sem laços de uma identidade étnica, sociocultural e regional fechada (MATA, 2010, p. 72).

Assim sendo, a partir de 1975, Luanda “passa a situar-se como metáfora do cenário que se elege como microcosmo do país, em que outros seguimentos de matriz exógena são assimilados e sincretizados” (MATA, 2010, p. 72). Segundo Tânia Macêdo (2008) dentro dessa perspectiva, Luanda acaba sendo retomada pelos escritores de maneira a esboçar os impactos por ela sofridos durante o período de guerra de libertação do país. Além desse olhar, ainda segundo Macêdo, a capital também se prestou ao papel de local da contraposição, na ficção, entre o passado e o presente, de modo a

denunciar as injustiças que acompanharam Luanda. Trata-se, aqui, da evocação de um tempo mais feliz e não necessariamente de um sentimento saudosista, simplesmente, trata-se de uma quase convocação do passado para acusar as carências do presente (MACÊDO, 2008, p. 117).

Outra vertente pontuada por Tânia Macêdo que se soma a essa retomada da capital Luanda na ficção se refere à construção, pelos escritores, das personagens femininas que circulam por essa cidade. Segundo ela, as mulheres da ficção que perambulam pelos diferentes espaços de Luanda foram construídas de modo a se afastar cada vez mais da “visão colonialista de sensualidade exacerbada e

embotamento” (MACÊDO, 2008, p. 125). Elas

são personagens positivas e rompem definitivamente com os estereótipos forjados pelo colonizador sobre a lascívia feminina, a partir de um imaginário em que ganha preponderância a nudez dos corpos e uma suposta libertinagem sexual que substitui a inteligência (MACÊDO, 2008, p. 125).

As mulheres que habitam Luanda na ficção angolana pós-independente, ainda segundo Macêdo, são caracterizadas pela força de vontade e pela luta constante pela sobrevivência dentro do país, além de serem muito ligadas à família e a valores morais nobres, como a ética e o trabalho.

Dos apontamentos anteriormente demarcados, são três as características que destacamos na escrita literária pós-independente angolana exploradas nesta tese: a primeira delas é a retomada da história do país como tema/assunto dos romances; a segunda se refere a releitura da condição e da concepção da mulher na literatura angolana; e a terceira remete à ruptura com o caráter sexual exacerbado e distorcido projetado para o perfil da mulher angolana. Todas essas características, investigadas nesta tese, acabam por culminar em uma discussão sobre a função da mulher em uma sociedade patriarcal, desaguando, assim, em uma abordagem da releitura da construção do feminino em Angola, a qual pretendemos mostrar que pode ser feita a partir de discursos que defendem a ideia de um feminismo africano.

Podemos afirmar que essas características podem ser encontradas nas escritas literárias de Pepetela e Agualusa, sendo elas estratégias importantes dentro dos projetos literários aos quais esses escritores passaram a se dedicar. Isso tudo de maneira a distinguirem sua escrita da concepção pós-colonialista dedicada aos países negros de terceiro mundo, ex-colônias de países brancos e europeus.

Desde suas primeiras publicações, a escrita literária de Pepetela, na perspectiva de Inocência Mata, “consolida uma das mais produtivas tendências da literatura angolana (a relação entre Ficção e História)” e se constitui como “um dos mais portentosamente ideológicos veículos de reflexão sobre o país que acabava de nascer” (MATA, 2006, p. 51).

Em *Lueji* – o nascimento de um império, Pepetela retoma o mito da grande rainha que viveu em Angola durante o período pré-colonial, e embora haja poucos

registros oficiais sobre ela, Lueji é uma figura fundamental para a origem da capital Luanda. Para mais, a trajetória dessa soberana na obra pepeteliana é narrada juntamente à história da bailarina Lu, personagem fictícia criada pelo autor ex-guerrilheiro, que habita a capital Luanda no momento contemporâneo, ou seja, no pós-colonialismo de Angola.

A obra *Lueji* foi lançada em 1989, tendo o seu período de escrita durado dois anos. Esse processo criativo ocorreu ao mesmo tempo em que Angola sofria uma guerra civil, decorrente de discordâncias políticas entre diferentes etnias do país. Dessa forma, Pepetela aparenta projetar, em sua ficção, a história da nação, como uma possível tentativa de chamar a atenção do leitor para o conflito que se passava, pois ele somente trouxe destruição e sofrimento para a sua gente. Tal nuance será aprofundada ao longo desta tese.

Na obra *Lueji* – o nascimento de um império a rainha é apresentada por Pepetela, logo de início, de maneira a ressaltar o seu lado corajoso e astuto, sendo tais características fundamentais para a representação que o autor aparenta pretender construir para ela. O mesmo modelo de construção da personagem soberana ocorre com a bailarina Lu, uma jovem descendente da rainha Lueji que vive em Luanda, cenário dos conflitos internos instituídos após a independência de 1975. A cidade ainda guarda, em sua estrutura geográfica, as marcas da guerra de libertação nacional. Posto isso, o ficcionista recupera, em sua escrita, a questão relativa ao papel da mulher na sociedade angolana, e o faz associando a representação do feminino e a capital “Luanda que sempre funcionou na literatura como metáfora do país” (MATA, 2006, p. 51).

Nesse sentido, como o próprio Pepetela afirmou em entrevista, ao escrever o livro *Lueji*, ele estava a cumprir um dos objetivos da Casa dos Estudantes do Império (CEI), da qual ele fez parte:

Um dos trabalhos do Centro era escrever a História de Angola, numa visão nacional, pois até então o que havia sobre o assunto era escrito por europeus, entre os quais portugueses, que deturpavam os fatos para defenderem os seus interesses coloniais. A mim coube, entre outras coisas, tratar sobre a região de Lunda. Foi quando encontrei a primeira versão do mito de como Lueji se tornava rainha dos Lundas e criaria o Império (ROSSI, 2015).

Já José Eduardo Agualusa assumiu uma responsabilidade melindrosa ao retomar o mito da rainha Ginga, que viveu em Angola durante o período de colonização portuguesa no país. Isso se deve ao fato de que ela “é a personagem mais polêmica de toda a história de Angola” (PINTO, 2014, p. 01), uma vez que, nos registros oficiais, bem como nos instáveis produtos da imaginação angolana que se disseminou no país através da oralidade, muitas são as fabulações criadas a respeito de Ginga: se por um lado ela é admirada e respeitada devido a sua postura de enfrentamento do colonizador europeu, por outro a rainha é rejeitada e menosprezada por ter somado, em sua biografia, atitudes contestáveis, como assassinatos de membros da sua própria família, além de ter escravizado seus irmãos patrícios, como este texto já pontuou. Além disso, registra-se como negativo o fato de a soberana ter estabelecido alianças com estrangeiros brancos e opressores na tentativa de derrotar Portugal.

O fato é que, ao escrever a sua versão do mito da Ginga, Agualusa se encontrava em um período histórico marcado pelo pós-guerra civil, podendo, assim, desfrutar de um ambiente social e político mais tranquilo do que Pepetela quando retomou Lueji em sua escrita, no final da década de 1980. Em 2014, ano em que a obra *A rainha Ginga* foi lançada, os ânimos angolanos já estavam bem mais serenos. E para escrever a sua releitura da história, o autor acabou por se aproximar, de maneira estreita, dos registros historiográficos de António de Oliveira Cadornega. Ele foi um escrivão militar luso que, depois de desembarcar em Luanda no dia 18 de outubro de 1639, acabou por desempenhar a função de intermediário entre a rainha Ginga e o povo que ele representava: “Foi, aliás, na qualidade de juiz ordinário de Massangano que se correspondeu com a rainha Ginga” (PINTO, 2014, p. 01). Cadornega, em 1681, concluiu a obra *História Geral das Guerras Angolanas*, “na qual, ainda que esparsadamente é relatado o percurso de Njinga, assim como os missionários capuchinhos” (PINTO, 2014, p. 02).

Dentro dessa perspectiva esse escritor poderia estabelecer, entre a sua ficção e a história de Angola, uma relação pertinente e de suma importância para o período pós-conflito interno que o país passava a viver.

Com relação ao papel da mulher dentro da sociedade angolana, Agualusa aparenta procurar construir a sua Ginga de maneira que ela possa ser enxergada por seus aspectos nobres, assim como as personagens Lueji e Lu, de Pepetela, o

foram. Não que Agualusa tenha ocultado as características da rainha consideradas negativas por uma parcela significativa de angolanos; muito pelo contrário, ele soma tais atributos à condição de líder suprema de uma nação em guerra de resistência. Além disso, muitas foram as conquistas em favor dos angolanos obtidas pela rainha Ginga que o autor busca enaltecer em suas linhas ficcionais. Dentro dessa perspectiva, ao que tudo indica, as atitudes “condenáveis” da líder poderiam ser reinterpretadas pelo povo angolano na contemporaneidade, na medida em que se pudesse lançar, para ela, um olhar que considerasse que suas ações poderiam ter desaguado em melhorias compartilhadas por todos os angolanos, naqueles tempos e também em tempos futuros. Um desses avanços poderia ter sido, inclusive, o banimento definitivo do colonizador português de toda Angola, o que teria impedido os séculos de dominação dos lusos que o país amargou após o desaparecimento da rainha Ginga.

2 LU E LUEJI: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER ANGOLANA NA ESCRITA DE PEPETELA

2.1 O romance de ficção e a construção da personagem

Acerca da personagem na ficção, segundo Antônio Candido (2003), é equivocado pensá-la como sendo um elemento narrativo isolado dos demais, uma vez que são justamente esses outros componentes que contribuem efetivamente para que a personagem adquira “vida” em um texto. Dessa forma, o pesquisador salienta que o enredo, a personagem e as ideias autorais são os três componentes centrais de um desenvolvimento novelístico, sendo que a harmonia das relações entre eles resulta no conjunto elaborado pela técnica do autor.

De fato, como bem salienta esse teórico, a personagem é um produto da fantasia humana que pode transmitir a impressão de ter existência real. Sendo assim “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem que é a concretização deste”. (CANDIDO, 2003, p. 52). Dessa forma, entre o ser vivo e a ficção há tantas diferenças como afinidades e ambas são extremamente importantes para criar o sentimento de verossimilhança.

É importante pontuar também que, segundo Candido (2003), sendo os seres por natureza misteriosos e inesperados, a noção a respeito de um ser, elaborada por outro, por mais verossímil que pareça, será sempre incompleta devido à instabilidade psicológica do próprio ser. Por isso, no romance ficcional, o escritor estabelece algo significativamente mais coeso, menos variável que a lógica, não sendo sua criação mais simples também que o ser vivo, de maneira direta.

Abarcando o conceito aristotélico de verossimilhança como a qualidade que uma narrativa tem de parecer ser verdadeira, mesmo dizendo coisas impossíveis para a realidade do leitor, Beth Brait (1985) observa que, na construção textual, o autor dá voz aos seus personagens, e é justamente através deles que o ficcionista expressa a sua visão de mundo. Brait ainda destaca que, dentre as funções que desempenha, a personagem poderia ser uma porta-voz do autor, lembrando que essa visão:

Baseia-se numa longa tradição, empenhada em enfrentar essa instância narrativa como a soma das experiências vividas e projetadas por um autor em sua obra. Nesse sentido, a personagem seria um amálgama das observações e das virtualidades de seu criador. (BRAIT, 1985, p. 51).

Essa abordagem da personagem como porta-voz do autor se torna ainda mais pertinente, de acordo com Brait, por anular possíveis agruras referentes à “reconstituição anedótica da biografia, a descoberta das fontes literárias ou históricas e a análise superficial das ideias para atingir os níveis de apreensão invisíveis a essa primeira abordagem”. (BRAIT, 1985, p. 51).

E como não existe personagem fora do papel, Beth Brait dá ênfase à importância do trabalho linguístico do autor ao construir as suas personagens, quando afirma em seu texto que “a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos”. (BRAIT, 1985, p. 53).

Segundo Antônio Candido (2003) a importância das seleções autorais para a criação das personagens no romance moderno se torna evidente quando é percebida a complicação crescente da psicologia das personagens. Assim, a técnica de caracterização também se torna fundamental durante o fazer literário.

Seguindo o objetivo de analisar a construção da personagem por meio das escolhas realizadas pelo autor do texto ficcional, pretende-se, neste capítulo, investigar a personagem feminina Lu, da obra pepeteliana *Lueji* – o nascimento de um império. O objetivo desta análise é verificar de que maneira, no período contemporâneo da capital Luanda, Lu proporciona, através de sua trajetória, um novo olhar acerca do mito da grande rainha Lueji. Essa retomada seria, a nosso ver, intencionalmente buscada pelo autor Pepetela, com o objetivo de propor, em Angola, uma reflexão sobre o lugar ocupado pela mulher dentro dessa sociedade, bem como promover uma análise política sobre o conflito civil instaurado no país após a sua independência, em 1975.

2.2 A construção da personagem Lu no romance de Pepetela

De acordo com os estudos de Inocência Mata, à literatura de Angola pode ser atribuída uma posição singular, devido “ao facto de a instituição literária constituir, na sociedade do país, um saber com estatuto que se conjuga com o poder na validação de instituições que regulam o ‘vínculo social’”. (MATA, 2010, p. 54, grifos da autora). Isso se deveria, de acordo com a estudiosa, ao fato de a literatura permitir o “resgate, através da memória individual, de um passado vivenciado e ainda pela exposição das contradições desse passado histórico supostamente colectivo, que se quer de dimensão épica”. (MATA, 2010, p. 54). Dessa maneira, caberia aos intelectuais da literatura criar estratégias próprias de escrita para construir o projeto literário intencionado pelo cânone após a independência do país.

Para a pesquisadora da literatura angolana, tal postura criativa teria como objetivo reorientar “os caminhos traçados pela imaginação utópica”. (MATA, 2010, p. 54). No caso do romance *Lueji* – o nascimento de um império, a estratégia de manifestar a diferença “como condição da identidade individual e da identidade histórica de cada segmento do todo” (MATA, 2010, p. 54) aparenta ser a principal mola propulsora da obra. Acrescentaríamos que, nesse texto pepeteliano, a questão da identidade é explorada a partir da categoria gênero, cuja discussão permeia outros extratos como raça e classe.

Nessa obra, *Pepetela*, conforme a nossa análise, estaria propondo uma releitura da mulher angolana através de duas perspectivas, ambas unificadas na personagem protagonista, a bailarina Lu. A primeira perspectiva é relativa ao passado pré-colonial e mitológico do continente africano, sendo ele explorado por intermédio da ligação dessa personagem com a rainha *Lueji*. Já a segunda perspectiva seria analisada por meio da correspondência da jovem ao período contemporâneo da capital Luanda, marcado pela modernidade metaforizada pelo balé moderno. A nosso ver, é por intermédio dessa arte de origem branco-europeia que essa personagem faz emergir, na obra de *Pepetela*, o passado pré-colonial de Angola, e com ele novas reflexões sobre o presente do país.

Esse momento contemporâneo em que vive a personagem Lu sofre influências do processo colonial, que deixou sequelas na sociedade dominada.

Assim, a busca pela identidade do país, empreendida pela personagem bailarina, estabelece uma ponte entre a tradição de Angola – compreendida pelo mito da rainha Lueji –, e a sua modernidade – expressa por meio da seleção do balé moderno como forma artística de expressão cultural através da qual o mito de Lueji será encenado.

Sendo assim, a protagonista contemporânea espelha duas perspectivas a partir das quais a nação angolana é pensada. Ela pode ser definida como uma fusão, um amálgama dessas duas interpretações, visto que, ao longo da narrativa, observamos que elas se complementam, uma não existindo sem a outra. E é, justamente, através dessa principal estratégia criativa que Pepetela analisa Angola politicamente. Isso tudo para propor uma visão alternativa da realidade dos fatos que marcam a realidade angolana no momento da publicação da obra. Esta ideia tem como base a investigação que o autor fez sobre o reino Lunda de quatro séculos atrás, pois ele seria compatível com a nação angolana às vésperas do século XXI. Dessa forma, a personagem Lu espelharia, na narrativa *Lueji*, a projeção da nova Angola, aquela tão sonhada pelo seu povo, mas que ainda não havia sido conquistada de fato.

Seguindo essa perspectiva de análise, para propor a sua própria versão do mito Lueji, Pepetela teria atrelado à figura do narrador principal da sua obra a sua própria imagem enquanto intelectual crítico. Isso porque esse autor elabora um narrador personagem que é escritor e observador do país, atento a sua história de libertação colonial e sua (re) construção identitária como nação independente. Em meio a essa leitura do país, esse narrador escritor fictício tem que lidar também com a angústia de escrever e se defrontar com seus conflitos pessoais.

Essa possível projeção do ficcionista Pepetela sobre o narrador personagem por ele criado, bem como a retomada, no momento contemporâneo, do mito da rainha Lueji para pensar a constituição identitária da Angola pós-independente, resultariam na criação do romance como uma metaficção historiográfica, conforme pontuamos no primeiro capítulo desta tese, tendo como arcabouço teórico os estudos de Linda Hutcheon (1991), sendo suas ideias fundamentais para a análise que segue.

Apesar de estarem mantidas separadas por quatro séculos de história, a realidade pré-colonial e a realidade pós-colonial parecem desenhar, de modo

concomitante, na obra *Lueji*, as transformações sócio-políticas de Angola. Isso se deve ao fato de que, ao trabalhá-las, Pepetela não demonstra fazer apenas uma representação da realidade de Angola, como também encena a relação entre os indivíduos e a sociedade. No caso desse livro, essa encenação traz para a narrativa a relação entre as tradições ancestrais e o cotidiano da sociedade pós- independente. Ela sugere a existência, entre os angolanos, de uma contenda política que, na contemporaneidade, discrimina as práticas tradicionais do país realizadas por alguns que insistem em manter atividades ligadas à cultura dos antepassados, como veremos adiante.

A personagem Lueji, vivendo na sua Lunda mítica, lutou bravamente para garantir que o desejo do seu pai Kondi com relação à permanência da tradição ancestral dos Lunda. Todavia, ela própria rompeu com essa mesma tradição em alguns momentos, para aperfeiçoá-la. De maneira proposital e estratégica, essas rupturas acabaram por proporcionar a fundação de um novo império, como o próprio subtítulo da obra indica, além de torná-lo forte desde a sua constituição. Já a bailarina Lu, na modernidade angolana, se movimenta para assegurar que o espetáculo de dança concebido em diálogo com a tradição cultural seja encenado. Segundo Maria Gabriela Costa (2010) este espetáculo seria uma grande metáfora da construção da identidade nacional de Angola, já que mostraria a diversidade cultural do país, expondo a permanência da tradição na modernidade.

Essa jovem protagonista, a nosso ver, almejava demonstrar ao povo da capital Luanda que era possível, de fato, (re) construir uma Angola pós- independente sem precisar abrir mão da sua ancestralidade, e com ela de suas tradições. A (re) construção da cultura luandense proposta pela bailarina parece reiterar, na pós- independência angolana, o empreendimento político realizado há aproximadamente quatrocentos anos antes no reino Lunda pela rainha Lueji. Naquela ocasião, a soberana também se esforçou ao máximo para garantir a perpetuação da tradição do seu povo, referente a mudanças de alguns costumes.

Recobrando o que pontuamos no primeiro capítulo, na obra de Pepetela o personagem Kondi, pai de Lueji, após uma série de decepções, concluiu ser o filho mais velho, Tchinguri, incapaz de liderar adequadamente o povo Lunda. Isso se deveu ao fato de que, além de apresentar um temperamento violento e egoísta, o jovem também não respeitava as tradições do povo Lunda. Ao assumir o trono,

Tchinguri anularia a tradição ancestral desse reino:

Que dor tão grande deserdar Tchinguri, o mais valente, o mais inteligente de todos os lundas. Mas também o mais descrente, o mais ímpio, destruidor das crenças seculares que podem manter vivo o meu espírito e a recordação do meu nome. (PEPETELA, 2015, p. 26).

Assim, ao escolher Lueji como a sua sucessora, Kondi tinha certeza de que a filha manteria a tradição Lunda em sua gestão, mas, além disso, o que também o levou a apontá-la como a próxima rainha Lunda foi a necessidade de assegurar a permanência da tradição mítica da sua etnia com relação ao portador do lukano: “O lukano não pode passar para fora da minha família, essa é a tradição dos Tubungo. Nós descendemos diretamente de Tchyanza Ngombe, a mãe Nhaweji, a grande serpente que criou o Mundo”. (PEPETELA, 2015, p.21). Ao definir Lueji como a nova rainha, Kondi tinha como principal intenção garantir a perpetuação da tradição ancestral do seu povo.

Mesmo após ser comunicada pelo pai que ela o sucederia no poder, Lueji se sentiu insegura, pois tinha a total consciência de que, por ser mulher, foi educada em uma sociedade que a constituiu frágil e insegura, embora a sua personalidade não se enquadrasse nesse perfil, de fato: “Eu sou uma rapariga, não sei comandar, nem tenho força para isso”. (PEPETELA, 2015, p. 22). Mas tal argumento não foi aceito pelo rei dos Lunda, que recorreu à própria tradição do seu povo para reiterar a sua decisão: “É a vontade dos antepassados e vais obedecer ao teu pai”. (PEPETELA, 2015, p. 22).

Nos planos de Kondi, Lueji permaneceria no trono até poder se casar, e em seguida gerar um filho que, então, reinaria de modo soberano, ou seja, a então princesa permaneceria no poder de maneira temporária: “Escolhe bem o teu marido, ele vai reinar. Mas o lukano passará para teu filho, isso é o importante. Tem de ficar decidido no ato do casamento, pela jura mais sagrada. O futuro do Tubungo depende desse juramento”. (PEPETELA, 2015, p. 22).

Ao reinar, Lueji teve que lidar com a tradição do seu povo: “Na Lunda o sistema era complicado, pois se para a sucessão do poder interessava a linha do pai, para o resto o que contava era a linhagem da mãe, esta regulava as alianças e o

casamento, as heranças e tudo o resto”. (PEPETELA, 2015, p. 103). Para tentar atenuar essa rigidez advinda da tradição paterna, Lueji começa a tomar algumas medidas que desagradam não só aos Conselheiros Tubungo, como também a seu irmão deserdado Tchinguri. Este, por sua vez, chegou a cogitar pedir uma audiência oficial para debater a decisão da rainha de afastar dela, e do poder soberano, os homens da linhagem do finado rei Kondi, para “se rodear dos [homens] da sua” etnia. (PEPETELA, 2015, p. 57).

Não obstante às manifestações de descontentamento que apareceram, Lueji seguiu rompendo com a tradição em alguns aspectos para reelaborá-la de uma maneira mais adequada à sua condição de rainha: “Todas as iniciativas lhe eram permitidas, ela própria constituía a tradição para o futuro”. (PEPETELA, 2015, p. 332). Afinal, como bem salientou a pesquisadora Maria Gabriela Costa, “Lueji é pioneira no exercício de uma autoridade, de um domínio sobre um estado muito importante, de caráter compósito, ou seja, ela é a fundadora do império Lunda”. (COSTA, 2010, p. 60).

Na Luanda do final do século XX, a tradição que estava reprimida é recuperada através dos espetáculos de dança do grupo Kukina, embora essa recuperação seja ameaçada pela presença do coreógrafo europeu. Desde a criação da companhia, cerca de dez anos antes, no enredo da narrativa, as questões sociais e políticas referentes ao período pós-independente de Angola haviam impactado nas relações entre os membros do corpo de baile. Este era dividido em dois grupos:

Havia elitistas que diziam só o ballet clássico, europeu, é digno duma escola. Os mais avançados entre os elitistas faziam uma concessão ao chamado ballet moderno, com incursões pelo jazz. E havia os tradicionalistas, tentando com a mão fazer parar o tempo, que apenas admitiam as danças camponesas africanas. Os tradicionalistas invocavam as raízes bantas, tudo o mais era estrangeiro alienante. (PEPETELA, 2015, p. 162).

Essa divisão acabou por gerar na companhia

discussões por vezes acaloradas, naqueles tempos dos dez anos da independência, mas a maior parte das vezes apenas sussurradas nos bastidores. Havia um grupo que procurava sínteses. E foi este que, pouco a pouco, sem muito barulho, se foi impondo. (PEPETELA, 2015, p. 162).

E este grupo que prevaleceu criou “um gênero próprio, nacional, indo buscar temas e passos à tradição dos camponeses, misturando por vezes as culturas de origem, e estilizando com recurso ao que de mais avançado se fazia no mundo”. (PEPETELA, 2015, p. 162). Porém, assim como o personagem Tchinguri não tinha a intenção de perpetuar a tradição ancestral dos Lunda durante o seu reinado no período pré-colonial, o coreógrafo checo também não queria manter esse gênero nacional próprio quando assumiu, no momento pós-colonial de Angola, a montagem do novo espetáculo da companhia.

Esse profissional não só impunha os moldes europeus na construção do espetáculo, como também rejeitava qualquer aproximação da cultura tradicional de Angola na sua produção. Isso tudo não só desagradou a bailarina Lu, como também boa parte dos seus colegas bailarinos, uma vez que tal visão não condizia com a proposta inicial do Kukina. Essas imposições determinadas pelo coreógrafo estrangeiro negam a cultura tradicional negra e impõem a cultura europeia, conforme Frantz Fanon (2008) pontua em seus estudos.

Esse tipo de relação social assimétrica entre diferentes grupos humanos, segundo o pesquisador martinicano Frantz Fanon, é produto do desdobramento do colonialismo e do racismo, sendo essas formas de dominação entre os seres colonizados de todo o mundo moderno. Ao dedicar seus estudos aos aspectos culturais do processo colonial, Fanon acabou por refletir, na década de 1950, sobre possíveis caminhos para a descolonização dos povos. Tendo como recorte de análise o contexto colonial francês, o autor foi um dos pesquisadores que se envolveram nos debates dos campos teórico e intelectual que impulsionaram a luta antirracista no período posterior à segunda Guerra Mundial.

Frantz Fanon sustenta, em sua teoria, que a possibilidade de superação da opressão no mundo colonial está intrinsicamente ligada à transformação de todas as estruturas do sistema político e econômico vigentes. Para ele, a luta dos negros contra a opressão no mundo colonial deve acolher todas as condições em que a violência se manifesta. Nessa perspectiva, o autor considera como fatores fundamentais nesse processo aspectos psicológicos do indivíduo, os contextos histórico e social, e o sistema político e econômico no qual ele está inserido.

Assim, antes de pensar em descolonizar as nações, é necessário libertar os seres humanos da alienação mental relacionada à ideia de inferioridade da raça negra à qual eles foram submetidos pelo colonizador. No contexto da narrativa de Pepetela, o som de marimbas que insiste em se projetar na mente da personagem Lu pode ser compreendido – de acordo com a nossa leitura - como manifestação da sua consciência sobre a necessidade de considerar a tradição ancestral do país durante o processo de construção do balé que refletirá a identidade nacional.

Descolonizar “requer a mobilização de instâncias psíquicas fundamentalmente liberadas de conflitos inconscientes” (FANON, 2008, p. 53), sendo essas relacionadas ao complexo de inferioridade enraizado na mente do indivíduo negro frente ao indivíduo branco. “A civilização branca, a cultura europeia, impuseram ao negro um desvio existencial” (FANON, 2008 p. 30), pois a ideia de alma negra abraçada socialmente é, muitas das vezes, uma construção branca. Em *Lueji*, cabe à personagem Lu a aventura de desnudar a concepção inferiorizante sobre o negro em Angola, concepção na qual os angolanos foram obrigados a acreditar. Por isso ela busca, no período pré-colonial do continente africano, por meio do mito da rainha Lueji, uma maneira de criar outra narrativa para a história de Angola, na qual o povo e suas tradições são ressignificados.

Para Fanon, ao negar ao negro a sua originalidade cultural, impondo-lhe a sua própria, o branco europeu tentou suprimir a identidade social e individual dele. A perspectiva colonizadora girava em torno da ideia de que, “quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar a sua negridão, seu mato, mais branco será” (FANON, 2008, p. 34), embora jamais pudesse ser atribuído ao negro o mesmo valor dedicado ao branco. Isso tudo acabou por gerar uma supervalorização da cultura branca europeia, de modo que o negro passou a rejeitar a sua própria cultura africana.

Ao contrário dessa perspectiva relativa à desvalorização da cultura negra, na obra *Lueji* a protagonista Lu, de início, responde aos sons das marimbas que ecoam em sua mente fazendo pesquisas acerca da coletividade em Luanda: “Talvez pela ânsia em devorar os livros do Centro de documentação, talvez pela procura cega que efetuava, talvez porque as marimbas tocavam e ela não entendia” (PEPETELA, 2008, p. 28), o fato era que, naquele momento, seu desconforto poderia ter como

causa o novo espetáculo que ensaiava no seu grupo de dança, já que, “não lhe agradava o que dançavam”. (PEPETELA, 2008, p. 28).

Ao assumir o novo espetáculo do grupo Kukina, o coreógrafo europeu, além de lançar mão da linguagem europeia para adaptar o espetáculo, escolheu retomar uma novela denominada Cahama, que havia ganhado espaço no país há vinte anos. Um dos seus protagonistas era um comandante militar, que seria interpretado pelo bailarino Uli, jovem negro que dividia o seu tempo entre a dança e o curso de medicina, além de ser também o grande parceiro de Lu. O fato era que Uli não se sentia confortável em interpretar tal figura, uma vez que o perfil rude do comandante, estabelecido pela tradução do estrangeiro, não se aproximava em nada do seu próprio perfil pessoal e artístico.

Inclusive essa rudeza imposta pelo europeu para o personagem comandante também não era compatível com o perfil determinado na versão original da obra: “O coreógrafo ainda não lhe explicara como traduzir, para o bailado, a linguagem do comandante” (PEPETELA, 2015, p. 30), o que, para o checo, era apenas um detalhe. “Detalhe uma puíta, se lamentava Dinoluan, a novela é um exercício sobre a linguagem”. (PEPETELA, 2015, p. 30). Não satisfeito em confundir os bailarinos angolanos com a linguagem que estabeleceu como sendo a do espetáculo Cahama, o checo criou uma coreografia que não se aproximava das músicas típicas de Angola:

Contatados, os compositores angolanos desconseguiram pegar na ideia, a coreografia exigia uma sinfonia vigorosa, bélica, que não estava nos seus hábitos todos feitos de requebros e ritmos sensuais. Por isso ensaiavam a maior parte dos passos com o Spartacus de Katchaturian. (PEPETELA, 2015, p. 31).

Tais circunstâncias acabaram por fazer com que os bailarinos envolvidos no projeto não se sentissem parte dele, tornando o bailado “mecânico, individual” (PEPETELA, 2015, p. 31). Lu passou a não mais se dedicar aos ensaios com paixão, como era de seu feitio, assumindo uma postura distante e tensa. Durante um ensaio coordenado pelo profissional europeu, a protagonista chega a sofrer um acidente que a deixa fora dos treinos por alguns dias.

Seguindo com sua decisão de descaracterizar a novela angolana Cahama encenando-a nos moldes europeus, o coreógrafo estrangeiro a distanciava do português angolano, impunha ao seu ritmo uma pegada europeia e também descaracterizava os bailarinos do grupo Kukina para embranquecer o espetáculo:

O checo era um obcecado pelo realismo. Saudades de cinquenta anos. Obrigava os bailarinos que representavam soldados sul-africanos a usar máscaras de plástico pintadas de branco e fatos completos e luvas brancas, para esconder os inevitáveis tons negros e castanhos. (PEPETELA, 2015, p. 33).

A ideia, assim, seria a de europeizar os angolanos, e embora os bailarinos da obra pepeteliana tenham reclamado de tais determinações, alegando inclusive que o calor de Angola os torturaria ao utilizarem tais adereços, nada fez com que o estrangeiro mudasse de ideia. Para ele

os sul-africanos eram brancos e o realismo mandava que os espectadores assim os entendessem, a verdade devia ser evidente, nada de vanguardismo de atores negros representarem brancos e vice-versa, fazia confusão na cabeça do público. (PEPETELA, 2015, p. 33).

A protagonista Lu apresenta uma liberdade sexual pouco comum à mulher angolana, sendo que tal fator será de extrema importância para a análise promovida no quarto capítulo desta tese. Inclusive ela não se deixa seduzir pelo estilo de vida europeu pontuado no passado pelo colonizador como sendo o ideal para a felicidade e realização feminina: Lu se recusa a estender um rápido envolvimento afetivo que teve com o engenheiro Michel, “libidinoso, esse francês quarentão. Lhe refinou amor, ensinou-lhe os prazeres afrodisíacos do champanhe e ostras, luxos permitidos pelos muitos francos ganhos no Gabão, a chupar o petróleo equatorial”. (PEPETELA, 2015, p. 29).

O fato é que, ao contrário de repetir, no presente, uma estratégia da mulher negra no período colonial, de se casar com um homem branco para ter acesso a bens sociais dentro da sua nação, Lu não dedica as suas emoções a um homem de cor diferente da sua. Sua grande paixão, ao longo da narrativa, é justamente, o bailarino negro Uli, que conheceu ainda quando eram crianças.

Lu amava Uli. Uli amava Lu. E se descobriram dançando. Verdade verdadeira que todos adivinhavam desde a entrada dela na escola e Uli lhe pegou na frágil mão para a proteger. Daí o feitiço daquele par perfeito. Enquanto se não reconheceram. (PEPETELA, 2015, p. 71).

Ao “embranquecer” a novela Cahama, o coreógrafo conseguiu desestabilizar a harmonia natural entre o par Lu e Uli, de maneira que ambos passaram a não se reconhecerem mais: “se inibiam, se mortificavam, as mãos queimavam ao tocar no corpo um do outro, a mais leve brisa soprada pelo movimento dum provocavam colapsos no parceiro. E erravam os passos”. (PEPETELA, 2015, p. 71).

O coreógrafo, desacreditado em conseguir outro casal de bailarinos alinhados para estrelar seu espetáculo, bem como insatisfeito com os constantes questionamentos dos demais dançarinos com relação a sua montagem, acabou por desistir de concluir a empreitada de dirigir o espetáculo da companhia Kukina, “ali mesmo abandonou a sua campanha africana. Primeiro e último safari artístico”. (PEPETELA, 2015, p. 71).

Com a possibilidade do espetáculo de dança não acontecer, a protagonista Lu deixou de ouvir os sons das marimbas em sua mente, o que para ela foi muito ruim: “A música das marimbas parecia ter deixado de soar, a ideia tênue sesvanecera, ela não a tinha sabido agarrar”. (PEPETELA, 2015, p. 71). Tais sucessões de má sorte foram atribuídas a uma possível resposta dos deuses africanos ao trabalho do estrangeiro contratado, logo, essas divindades estariam interferindo na realidade dos fatos em Angola, conforme defende a tradição ancestral do país: “O problema é que o checo modificou completamente o texto original. Nunca se faz isso à obra dum escritor sem haver consequências. Os deuses da terra se vingaram, quem gosta de ver o filho abandado?” (PEPETELA, 2015, p. 71).

Assim, Lu e os demais membros do grupo Kukina reconhecem a interferência ancestral na construção do bailado que deveria representar a cultura de Angola. Como isso não era o que, de fato, estava a acontecer, medidas deveriam ser tomadas para reverter esse quadro.

2.3 A concepção do bailado artístico como tentativa de valorizar a diversidade angolana

Na obra *Lueji* – o nascimento de um império, desde a infância, a protagonista Lu ouvia da sua avó histórias da rainha mítica dos Lunda, ressaltando a sua descendência direta com ela: “Tenho uma avó, ainda hoje vive em Benguela. Sempre me contou que veio da Lunda e é descendente dos Muatiânvua, quer dizer da Lueji. Mas chama Tchinguri a Kinguri.” (PEPETELA, 2015, p. 44). A ligação entre elas

sempre tinha sido muito forte, mais do que com a mãe. A velha tinha paciência, falava, falava, e ela ouvia. Lendas, histórias de cazumbis, enfeitiçamentos, provérbios, a família e os antepassados, os conhecidos e os míticos, tudo era pretexto para a avó lhe falar. (PEPETELA, 2015, p. 147)

Acreditamos ser a proximidade entre a personagem Lu e a avó uma iniciativa do autor Pepetela para propor a valorização dos antepassados, garantindo a permanência da tradição no país, naquela relação de complementaridade entre o passado e o presente que identificamos como componente da personagem, uma vez que ela metaforiza a nação angolana.

Há várias versões do mito da rainha Lueji, não só em Angola, como também em outros países da África, como é o caso do Congo, por exemplo. Ao longo dos tempos a oralidade acabou por proporcionar inúmeros relatos sobre a história dessa majestade, sendo uma das versões mais comuns àquela referente a sua gestão como soberana do reino Lunda, após a morte do seu pai.

Conta-se que que havia na Angola pré-colonial um reino chamado Lunda, cujo rei se chamava Kondi. Este, por sua vez, governava o seu povo de maneira justa e em harmonia com as tradições ancestrais que regiam esse povo há várias gerações, e, por tudo isso, era bem querido por todos. A linha sucessória deste, por sua vez, previa que seu sucessor seria seu filho mais velho, no caso o príncipe Tchinguri. Porém, segundo a tradição oral que relata a história do reino Lunda, este não tinha apreço pelas tradições populares referentes a ancestralidade o que irritava o pai e os Tubungo, conselheiros reais desse império.

Dessa forma, a aristocracia do reino da Lunda via nessa característica de Tchinguri uma ameaça à sua influência, fazendo com que passem a rejeitá-lo como futuro regente. Aliado a isto, soma-se o suposto episódio que relata a ocasião na qual ele e seu irmão mais novo Chinyama teriam bebido e entrado nos aposentos reais, onde agrediram o próprio pai que já estava abalado por questões de saúde. Este fato motivou ainda mais o desapareço do rei Kondi pelo seu filho primogênito, assim como pelo seu segundo filho.

Combalido e no leito de morte após a violência sofrida, o rei Kondi, que sempre teve mais apreço por sua filha caçula, decidiu não seguir a tradição sucessória, nomeando a jovem Lueji como sua substituta, embora nesta época ela contasse por volta de quinze anos. Mesmo sendo muito jovem ao assumir o império Lunda, recebeu como símbolo de seu novo status o lukano, passando então a governar de maneira sensata e respeitosa com relação às tradições ancestrais do seu povo.

Inconformado com a perda do poder, e se sentindo humilhado por ter sido substituído por uma mulher – a sua irmã caçula -, Tchinguri declara guerra a Lueji, o que acaba iniciando um período tenso na gestão dessa soberana. No entanto, ela sai vencedora desse conflito após um longo tempo de batalha ao lançar mão da inteligência como principal arma de combate, criando assim, após este episódio um novo império.

O cientificismo moderno “estipulou” em Angola uma versão ideológica que deveria ser tida como sendo a “verdadeira”, conforme discorreremos adiante neste texto. Essa variante do mito era influenciada pelos modelos coloniais que retiravam do que fosse originalmente angolano todo o seu prestígio. Seguindo esse raciocínio, importava para a bailarina Lu “é que as pessoas imaginaram, criaram, a partir dos fatos definitivamente enterrados na areia” (PEPETELA, 2015, p. 359). Assim, para ela

interessava 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, 2015, p. 359).

Mitos como o de Lueji são considerados fundadores em Angola, conforme o personagem Herculano, um historiador na obra de Pepetela, afirmou a Lu: “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 fundação das etnias”. (PEPETELA, 2015, p. 45). Lu resolve, então, pesquisar e elaborar, com o auxílio de alguns amigos angolanos de diferentes áreas artísticas, uma nova versão desse mito, uma versão que considerasse as multiplicidades culturais de Angola e que pudesse ser coreografada em um espetáculo de dança.

A influência de Lueji na trajetória da bailarina se manifesta, desde o início da narrativa, através de sons ancestrais que a jovem passa a ouvir assim que retorna a Luanda, sendo que esse fenômeno não ocorre de maneira aleatória:

Os sons de marimbas 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 mundos o anunciaram a todos os recantos do reino, mas só as marimbas o celebravam. Talvez. (PEPETELA, 2015, p. 29).

Não é à toa que a personagem Lu passa a ouvir essa soada, já que o momento no qual ela está a viver, no contexto da narrativa, é melindroso, e por isso requer dela uma (re) leitura da sua história pessoal que será feita concomitantemente à releitura da história do seu país. Além de ter que enfrentar a interferência europeia no grupo Kukina, a bailarina estava inserida em uma Luanda politicamente desestabilizada, e este estado da capital acabava por colocar em risco a sua população, que passou a viver em meio a uma guerra civil.

Apesar de retornar a Angola às vésperas do século XXI, após uma temporada na Europa, a moderna e progressista protagonista Lu tem de enfrentar o embaraço que é viver a condição feminina e negra na capital Luanda. Mesmo sendo jovem, ela tinha consciência de que “era uma mulher e o mundo era feito para homens”. (PEPETELA, 2015, p. 147). Além disso, o restante da população luandense também se sentia intimidada frente a todas as instabilidades dessa sociedade, “e os mujinhos assustados percorriam os becos dos musseques, as crianças paravam o jogo de bola nos areais vermelhos para pôr perguntas, será mesmo a Lua vai chocar com a Terra? Angústias do tempo presente”. (PEPETELA, 2015, p. 28).

Angustiante também foi o reinado de Lueji, pelo menos nos primeiros tempos. Após essa conquista, a rainha teve que lutar contra o seu próprio irmão mais velho para defender o seu reino e o seu trono. Somente assim ela poderia assegurar que a tradição do seu povo prevaleceria.

Um conflito entre “irmãos” parecido com o que envolveu Lueji e Tchinguri estava ocorrendo no momento da publicação da obra *Lueji* em 1989. Isso se deve ao fato de que, mesmo após a conquista da independência angolana da colonização portuguesa, não houve nesse país africano o estabelecimento da paz, muito pelo contrário. Logo após a independência, se formou no país uma classe aristocrática e privilegiada, que, para conquistar poder político, e em consequência dele, passou a oprimir a população por meio das suas atitudes e postura política com relação à identidade que o país, a seu ver, deveria assumir como nação moderna.

Logo no início do período pós-colonial, a gestão do Movimento Popular de Libertação de Angola – MPLA –, “grupo guerrilheiro que conquistou o poder após a Revolução dos Cravos [...] e que ainda hoje se encontra à frente do governo angolano” (SANTOS, 2014, p. 42), provocou embates civis na nação. Tais conflitos resultaram das discordâncias políticas entre os seus próprios patrícios durante o seu processo de (re) construção política e identitária. Na verdade, esse grupo de ex- combatentes impôs o seu poder de maneira desnivelada, o que acabou por provocar uma série de desigualdades sociais em Angola, acarretando em consequências como a miséria e a violência. Para Pepetela

a história, lenda ou mito é apenas um pretexto para a realização de uma profunda análise de poder, uma análise que não fica restrita ao tempo passado, ela pode ser alusiva ao período de vida do autor, podendo ser também associada, de forma alegórica, aos bastidores do poder do governo angolano pós-independente. (SANTOS, 2014, p. 36).

Dessa forma, ao resgatar o mito da Rainha Lueji, o autor aparenta fazer muito mais do que retratá-lo sob uma perspectiva outra. Na cena ficcional projetada pelo narrador personagem escritor, o passado e o presente se retroalimentam. Nela se propõe uma nova versão para um dos mitos fundadores do país, contrapondo-o à guerra civil que dividia etnias do mesmo espaço nacional. O que importa, assim, não é o conflito instaurado, mas sim a união entre as facções irmãs na busca pela

identidade do país, o que, necessariamente, passa pela recuperação de sua tradição cultural e pela sua memória.

Lançando mão de sua criatividade artística atrelada a sua consciência política, o autor sugere uma nova versão para esse mito fundador do país, de maneira a contrapô-lo à guerra civil pela qual Angola passava no momento do lançamento do romance. Ou seja, assim como Lueji, que através da sua astúcia, conseguiu dialogar com o irmão Tchinguri evitando uma guerra sanguinária, por assim dizer, os diferentes grupos que lutavam por poder na Angola pós-independente também poderiam dialogar e evitar mais sofrimentos para toda a população do país, como estava acontecendo.

2.4 O realismo animista na obra *Lueji*

Recobrando o que este texto pontuou no capítulo anterior, o gênero textual romance ganhou um grande destaque na produção literária pós-independente de Angola:

Potencializando a sua capacidade de analisar com certa dose de objetividade a matéria artisticamente transfigurada, o romance, naquele sistema literário, aproveita-se do senso de historicidade que também o define como gênero para oferecer ao leitor um instigante painel das múltiplas faces que particularizam o país. (CHAVES, 1999, p. 21).

Na perspectiva de construir um projeto literário nacionalista, de maneira a contrapô-lo ao projeto colonialista, foi através do gênero romance que Pepetela consolidou a sua literatura. Por meio desse gênero literário, esse intelectual construiu personagens que remetem à contemporaneidade política e social do país. Esta foi uma tarefa desafiadora, pois, assim como os outros escritores da sua geração, Pepetela tem como inspiração criativa “a fisionomia multifacetada do cenário cultural angolano”. (CHAVES, 1999, p. 21). Com relação à obra *Lueji* – o nascimento de um império, embora seja ela construída em diálogo com um mito de fundação do país, a narrativa tem como referente o tempo contemporâneo de Angola, o qual acaba por constituir a sua estrutura.

De acordo com os estudos de Ian Watt (1990) o gênero romance busca retratar todo e qualquer tipo de experiência humana. Por isso Watt pontua também a estreita proximidade entre o gênero romance e o estilo realista francês, o qual ele denomina de “realismo formal”. (WATT, 1990, p. 31). O realismo formal, para Watt, se refere a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram no romance e não em outros gêneros literários. Ele expressa a premissa de que

o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 1990, p. 31).

Watt explicita que há divergências “no grau em que as diferentes formas literárias imitam a realidade; e o realismo formal do romance permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial do que outras formas literárias”, (WATT, 1990, p. 32). Isso porque se baseia na criação de uma realidade ficcional que se institui a partir da construção de um mundo caracterizado por personagens individualizadas, que vivem em ambientes detalhadamente descritos a partir de uma relação de verossimilhança com o real, em uma temporalidade linear e em um espaço cuja apreensão decorre de sua visão total. Juntos, esses artifícios convergem para a proposição de um relato das experiências individuais que se pretende autêntico.

A perspectiva do realismo formal, tal qual ela é apresentada por Ian Watt, não se aplica à escrita de Pepetela. Isso se deve à forte presença da tradição oral angolana na narrativa. De fato, no romance de Pepetela “a natureza dos acontecimentos está calcada nas crenças religiosas animistas, nos antepassados e em poderes que existem na natureza, no sobrenatural”. (WITTMANN, 2012, p. 33). Além disso, em sua construção narrativa, Pepetela lançou mão da releitura de um mito pré-colonial de Angola, entrelaçando-o à trajetória particular de uma personagem que encena o período contemporâneo, e esta projeção do passado no presente interfere na construção da verossimilhança na narrativa, pelo menos nos moldes como ela é projetada no realismo formal.

Não é recente o debate acadêmico sobre a necessidade de estabelecer conceitos próprios para a literatura africana, de maneira a não disponibilizar aos críticos literários apenas concepções europeizadas quando o objeto de estudo for este seguimento: “Em 1989, Pepetela deu o pontapé inicial à discussão, seguido muitos anos depois pelo sul-africano Harry Garuba (2003) e o angolano Henrique Abranches, em 2007”. (PARADISO, 2018).

O realismo animista se refere a uma proposta estética de produção literária a partir de uma perspectiva angolana/africana que engloba elementos pós-coloniais, sendo eles, nas palavras de Silvio Ruiz Paradiso, “o humor, a ironia, a sátira, a denúncia social e política” (PARADISO, 2018). Estes ingredientes são ligados a um pensamento de religiosidade tradicional mítica, de modo que o tempo histórico possa ser reabsorvido através do elo permanente entre o tempo passado e o tempo presente. A trajetória dos personagens nas narrativas em que o realismo animista é adotado como proposta estética está intimamente ligada a sua própria interpretação acerca da tradição dos antepassados. Dessa forma, passado e presente se retroalimentam com a intenção de ressignificar o período contemporâneo, pós- independente.

O estabelecimento do termo realismo animista deveu-se à incompatibilidade dos conceitos ocidentais de “maravilhoso”, “mágico” e “fantástico”, para a literatura produzida em África. Tendo como referencial teórico os estudos de Tzvetan Todorov, a pesquisadora Sueli da Silva Saraiva chama a nossa atenção para o fato de as categorias “maravilhoso”, “mágico” e “fantástico”, na atualidade, serem “insuficientes para abarcar artisticamente a realidade sociocultural de povos que não abdicam de suas tradições de cunho animista, ao mesmo tempo em que se inserem no sistema capitalista moderno”. (SARAIVA, 2007, p. 02).

A necessidade do estabelecimento de um termo próprio para a literatura produzida em África foi pontuada pelo autor Pepetela na obra *Lueji*, na qual ele pôde trabalhar o conceito realismo animista como um dos principais eixos da narrativa, através das suas personagens, desenvolvidas por um narrador personagem que, nesse livro, desempenha a função de escritor. Em uma passagem da obra, esse narrador ressalta, através da personagem Lu, que, apesar de haver, na crítica literária, os conceitos de “realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí” (PEPETELA, 2015, p. 428), nenhuma dessas formas se

adequa de maneira plena à produção artística produzida em Angola.

De acordo com Harry Garuba, o realismo animista, tal como ele é proposto, oferece várias possibilidades “para instituir um regime de conhecimento diferente, livre do dualismo da modernidade” (GARUBA, 2018, p. 126). Assim, a necessidade de produzir obras artísticas tendo como base a concepção animista

se dá pela problemática acerca da tradição historiográfica em África. Se a África teve um passado historiográfico, o cânone histórico o excluiu, afinal a história africana foi, desde os primórdios da colonização, contada pelo colonizador europeu. (PARADISO, 2018).

O termo animismo tem a sua origem na palavra *anima*, que significa alma. Silvio Ruiz Paradiso chama a nossa atenção para o fato de que, ao se voltar, em 1720, para as pesquisas sobre essa concepção genérica, Georg Ernst Stahl se refere ao *anima* como o “conceito de que a vida animal é produzida por uma alma imaterial”. (STAH *apud* PARADISO, 2018). Paradiso pontua que, “nos cultos tradicionais africanos, além dos humanos e animais, objetos e plantas também possuem *anima*”. (PARADISO, 2018).

Seguindo essas considerações, ao criar sua personagem, como também sua narrativa, a partir de uma perspectiva realista animista, Pepetela estaria recuperando, em sua escrita, a heterogeneidade das religiões africanas. Isso porque as crenças animistas têm origem em etnias milenares, as quais, apesar da complexidade das suas constituições, possuem características em comum, “sendo a crença no *anima* uma das mais frequentes”. (PARADISO, 2018).

Para Paradiso (2018) os estudos pós-coloniais acabam cumprindo um papel de delatar a deturpação dos valores tradicionais africanos, a sua demonização e a sua deformação lexical por parte do colonizador, recuperando assim o animismo como perspectiva para pensar a cultura, como se vê na obra de Pepetela. Conforme bem pontuou Paradiso, “é neste mundo da realidade anímica pós-independente que o autor africano cria o seu projeto de descolonização literária”. (PARADISO, 2018). Ao fazê-lo, “o escritor africano (pós-colonial) assume o papel de um neo-historiador, neoantropólogo ou um neoetnólogo, porta-voz de suas etnias, nações e do próprio continente”. (PARADISO, 2018).

É através do narrador escritor sem nome que Pepetela trabalha a estética animista na obra *Lueji*. Embora não estivesse no seu melhor momento profissional enquanto escritor por estar confuso acerca do seu ofício, bem como desiludido com as mulheres, esse narrador personagem inominado se vê instigado a escrever sobre a bailarina Lu ao reencontrá-la na capital Luanda em um momento corriqueiro. Após a estreia do espetáculo *Lueji* esse narrador escritor pede a Lu para transformar o roteiro artístico que ela produziu em romance, de maneira a relatar, a partir de suas observações, todo esse processo de criação do qual ele também fez parte:

- [...] Lu, deixa-me escrever um livro sobre isso. A tua visão da *Lueji*, como está no roteiro. Desenvolvo num romance.

Ela lançou uma gargalhada. De alívio? Olhou sorridente para Cândido, que retribuiu abrindo as mãos.

- Claro que pode. Isso foi só feito para um bailado. Pode fazer daí um livro, até fico muito satisfeita. (PEPETELA, 2015, p. 443).

Antes de ser convidado pela bailarina a ajudá-la na elaboração do roteiro artístico, o narrador autor informa ao leitor que já a conhecia, e mesmo não sendo íntimos, chamou a sua atenção a fisionomia nebulosa que a jovem apresentava ao avistá-la perambulando pelas ruas de Luanda. Ao decidir rondá-la a fim de desvendar a fisionomia dramática que ela trazia, o escritor acaba não só por conseguir inspiração para escrever, como também acaba por contribuir para a escrita do enredo artístico que Lu havia decidido compor:

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. (PEPETELA, 2015, p. 43-44).

Nessa perspectiva, Lu é construída pelo narrador escritor de maneira alinhada ao seu projeto pessoal de elaboração do espetáculo de balé moderno como forma de refletir sobre a identidade híbrida, sua e da nação angolana. Apesar de já ter se passado quatro séculos desde a sua passagem pelas terras angolanas enquanto rainha da dinastia Lunda, *Lueji* perdura na obra pepeteliana enquanto influência

antepassada na vida da bailarina Lu. Isso se dá, na narrativa, por intermédio do processo de elaboração do novo espetáculo do grupo Kukina, que estimula a jovem protagonista a se voltar não só para a sua história pessoal, como também para a questão da tradição mítica de Angola.

Nessa oportunidade, a protagonista passa por etapas que permitem a ela transformar a sua concepção acerca da tradição angolana enquanto projeta sua própria visão da identidade. Por sua vez, ao construir a bailarina envolvida com este debate sobre sua identidade e a identidade da nação, o narrador escritor pepeteliano promove, na criação da personagem, o encontro entre a modernidade e a tradição da cultura angolana, projetando-a como o registro de duas visões de mundo.

Em *Lueji*, a personagem bailarina cria um espetáculo de dança não só para recriar o mito da rainha ancestral, mas também intenciona afirmar sua subjetividade, por isso ela busca sua origem ligada a essa soberana. Essa retomada do passado pré-colonial no presente angolano aponta para a construção de uma identidade nacional compatível com esse momento histórico, sendo tal construção esboçada pela ligação entre as personagens Lu e Lueji, assim como outras relações estabelecidas pela bailarina com outros personagens, como é o caso da conexão que ela estabelece com o narrador escritor, assim como com o coreógrafo checo.

2.5 A construção da personagem Lu e o realismo animista

Ao apresentar a protagonista Lu em sua obra, o narrador personagem já destaca a discrepância entre essa personagem e a personagem concebida nos termos do realismo formal, pontuado por Ian Watt (1990). A bailarina opta por abandonar o curso de biologia para realizar, na França, o estágio de balé clássico. Ou seja, Lu não sentia afinidade com os fundamentos e as técnicas de análise científicas, por ter se certificado de que não se identificava com modos de conhecer a vida que não se vinculassem as percepções do próprio corpo em movimento:

Faltava três anos para terminar o curso. Quando regressou [a Luanda], os amigos insistiram para voltar a estudar, só perdeste um ano afinal, mas não aceitou, ela abandonava na mesma se não fosse para Paris, estava farta de

ver ao microscópio os bicharocos fazerem coreografias que ela desconseguia copiar, os cromossomos se movimentarem sem articulações, sem ossos, se sentia frustrada por não ter todos os movimentos da Natureza, desistiu de descobrir os segredos da vida, dela só queria os movimentos. (PEPETELA, 2015, p. 46).

No início do romance pepeteliano, a protagonista não tinha o seu perfil voltado para o ocultismo, por isso Lu não é descrita pelo narrador inominado como uma pessoa afinada com o lado cultural tradicional da sua origem, tão pouco com as crenças europeias. Inclusive quando retornou a Angola após uma temporada de seis meses na França, a jovem não se importou com as previsões infortunadas europeias relacionadas à chegada do século XXI, uma vez que a virada do século, de acordo com os presságios da época, traria acontecimentos catastróficos em todo o mundo. Além disso, esses prenúncios não condiziam nem ao menos com a cultura banto, da qual descendia:

Medos. Esperança. Arritmias. Fim do mundo. Julgamento final? Bem procurávamos nos afastar desses temores, pensando isso são mitos da Europa, lendas criadas a partir dos semitas e do Novo Testamento, que temos nós, banto, a ver com isso, os nossos mitos são outros, de nascimento e formação, não de mortes e catástrofes escritas em livros antigos. (PEPETELA, 2015, p. 28).

Em contraponto a Lu, o narrador escritor cria o coreógrafo checo, como “um obcecado pelo realismo. Saudades de cinquenta anos” (PEPETELA, p. 33), o que não o torna apropriado para criar uma representação da cultura angolana. Por essa razão, tanto a linguagem, quanto a música e a coreografia propostas por ele para o espetáculo do grupo Kukina não se aproximam da realidade angolana.

No enredo pepeteliano, a consequência dessa atitude do personagem europeu foi uma sequência de acontecimentos negativos, ligados ao oculto, que acometem os personagens angolanos, inclusive a própria Lu. Susceptível às influências animistas de sua cultura, Lu, após uma queda leve, passou a sentir uma forte dor no quadril, que assim era justificada: “Claro, aconteceu o que tinha de acontecer. Os espíritos que com os nossos estavam na Cahama se revoltaram, sabotaram tudo e adeus espetáculo”. (PEPETELA, 2015, p. 72).

Após esses acontecimentos, de acordo com o narrador personagem, Lu

decide trazer de volta a essência angolana à perspectiva do grupo: “Não tinha sido sempre assim? Por que é que no fim do século havia de ser diferente, havia a arte de ficar atrás?” (PEPETELA, 2015, p. 163). A bailarina é arquitetada na narrativa como uma personagem que acreditava que uma cultura jamais permanece inerte. Conforme o narrador escritor pontua no texto, para ela, “o mundo deixara de ser o somatório de mundos fechados, era um só, cada vez mais mestiço” (PEPETELA, 2015, p. 2015).

Por isso, ao se deparar com o desafio de elaborar um novo espetáculo de dança para o grupo Kukina, após a saída do coreógrafo europeu, Lu decide seguir um caminho próprio em sua criação, acabando por assumir, ainda que de maneira involuntária, a função de intelectual. E como tal, logo que começou a trabalhar a ideia de adaptar o mito de Lueji para os palcos, em forma de bailado, para não cometer o mesmo equívoco do coreógrafo checo, além de fazer pesquisas nos livros do Centro de Investigação Histórica de Luanda, Lu passou a andar “sempre com um caderno onde toma apontamentos, parece virou escritora”. (PEPETELA, 2015, p. 55).

Assim, desde o início da sua empreitada ela lança mão da experiência do personagem escritor inominado para auxiliá-la na sua missão intelectual. Embora um pouco inseguro no começo, esse narrador personagem acaba aceitando o desafio proposto pela protagonista: “Se se tratava de literatura... ajudar como? Compor a estória, escrever o roteiro ou apenas dar conselhos?” (PEPETELA, 2015, p. 117). A verdade é que esse narrador escritor, também concebido a partir da perspectiva animista, esclarece as práticas tradicionais que realiza antes de iniciar o processo de escrita: “Para escrever, além de outros rituais, tinha de estar em jejum, absoluto, de comida, bebida e mulher, todo nu e só com uma meia no pé esquerdo”. (PEPETELA, 2015, p. 90).

A responsabilidade de observar o outro e escrever sobre ele é, sem a menor sombra de dúvida, uma missão muito desafiadora, uma vez que a maneira como as observações são interpretadas é fundamental para transformá-las em ficção. Dessa particularidade da escrita Pepetela é um profundo conhecedor, já que tal ofício é assumido por ele atrelado a sua participação política na história da luta pela independência de Angola. Além disso, o autor também contribuiu para o processo de construção do cânone literário do país do qual faz parte, conforme esta tese já

discorreu no seu primeiro capítulo.

Consoante a essa perspectiva, a estratégia de selecionar um narrador personagem escritor ligado, de maneira estreita, à personagem protagonista da obra, é utilizada por Pepetela para permitir-lhe produzir, entrelaçada à trajetória de Lu, a sua própria versão do mito da rainha Lueji. Para tanto ele engendra o personagem escritor que narra as duas histórias na perspectiva de uma produção ficcional. Ao fazê-lo, Pepetela acabaria por exercer uma dupla função: além de escritor, seria ele também um meta-historiador, “no sentido em que a sua obra funciona como comentário do texto da História fixada pela/na ciência histórica”. (MATA, 2010, p. 199). A obra *Lueji* pode ser pensada, então, na perspectiva de Silvio Ruiz Paradiso, como um texto em que a metaficção historiográfica e o realismo animista se tornam evidentes.

O narrador escritor alinha os momentos de tensão vivenciados por Lu e Lueji e, também, o estado emocional das personagens, relacionados à situação que estão vivendo. Podemos verificar esse artifício na passagem na qual tanto Lu quanto Lueji se encontravam em um momento angustiante de suas missões pessoais: a primeira se voltava para o desafio de elaborar o roteiro do espetáculo Lueji, já a segunda se preparava para enfrentar, pela primeira vez, o Conselho dos Tubungo que a pressionava quanto às suas primeiras decisões formais enquanto rainha dos Lunda. É o que se observa no fragmento a seguir, em que as emoções das personagens se sobrepõem nos tempos e espaços sobrepostos da Angola encenada na narrativa:

Lu ficou a perder tempo, sem segurar as ideias, sem mesmo dar sequência à melodia que por vezes lhe rasgava o cérebro, para logologo desaparecer. Pegou no caderno de apontamentos e tentou reler o que nele estava escrito. Mas conseguia, cada frase a fazia se perder entre os lagos e chanas, passos largos de bailados sinsinuavam nas palavras, o sonho vinha e refluía sem deixar marca e ela não parava para o gravar no papel, nem mesmo a queixa dum Tubungo, porque muitos queriam deixar Mussumba para as suas aldeias. Tinham vindo por causa dos grandes acontecimentos que se sucederam e já estavam há mais dum mês na capital. Lueji pensava aproveitar a presença de todos eles para presidir o seu primeiro Conselho e resolver a questão dos Mataba. (PEPETELA, 2015, p. 78).

Em outros momentos do enredo o narrador escritor agrega o tempo pré-colonial ao tempo contemporâneo de Angola seguindo essa concepção de situar Lu e Lueji no mesmo tempo/espço. Isto se dá através do emprego de um conectivo

sintático, que permite, na estrutura do texto, uma ligação evidente entre a história da personagem Lu e o mito da rainha Lueji, como podemos verificar no fragmento a seguir: “Lueji gravou a lição de história, mas Lu se sentia incapaz de ordenar as ideias”. (PEPETELA, 2015, p. 75).

O mesmo ocorre em outras passagens da narrativa pepeteliana, como quando os conselheiros Tubungo alertam Tchinguri – o irmão mais velho de Lueji – que não era inteligente da parte dele apelar para o povo Lunda com o objetivo de contar com o seu apoio para depor do poder a rainha nomeada, pois o povo confiava na escolha dos antepassados que a colocaram no trono. Enquanto isso, no tempo contemporâneo de Luanda, os profissionais componentes do grupo Kukina discutiam, às escondidas, a perfeição da afinidade profissional e humana entre Lu e o bailarino Uli, sobre a qual não adiantava conspirar contra, pois se tratava de uma relação influenciada pelo ocultismo da tradição angolana:

Admitamos, Lueji tem as mahambas do lado dela. Pobre Lunda, quando os espíritos dos antepassados se conjugam todos contra mim, o único que podia levar este povo a criar um império. Entretanto, o mujinho corria solto pelos bastidores. E dos dançarinos passou aos músicos e destes aos escritores e aos estudiosos. Lu amava Uli, Uli amava Lu. E se descobriram dançando. Verdade verdadeira que todos adivinhavam desde a entrada dela na escola e Uli lhe pegou na frágil mão para a proteger. Daí o feitiço daquele par perfeito. Enquanto se não reconheceram. (PEPETELA, 2015, p. 70-71).

Seguindo o objetivo de propor uma reflexão sobre o processo de escrita no período pós-independente, Pepetela expõe, através do seu narrador personagem, o método de elaboração artística feita por Lu do roteiro referente ao espetáculo Lueji. Nesse trajeto de (re) contar o mito da rainha dos Lunda, a protagonista parte da premissa de que o processo de elaboração do espetáculo de dança será dialético, tamanha a complexidade do projeto de colocar em diálogo os elementos culturais que o compõem. Esse mesmo desafio é o enfrentado pelos autores angolanos pós-independentes. Nesse sentido, indagações entre o processo de criação artística são apresentadas no texto pelo narrador escritor por meio dos posicionamentos e debates que ele encena entre alguns personagens. Esta estratégia permite ao narrador escritor evidenciar as dificuldades de representar a realidade angolana no período contemporâneo.

Na produção do espetáculo Lueji, a protagonista bailarina não só teria que se debruçar sobre a história oficial, como também considerar o que a oralidade angolana tinha a dizer sobre o mito. Tal processo poderia acabar se tornando uma miscelânea, por ser Angola um país dividido sobre o que considerar como oficial – o que é demarcado oficialmente nos registros históricos do país – e o que a liberdade da oralidade permitiu construir ao longo do tempo. Afinal, Lu tinha consciência de que havia muitas

versões contraditórias todas elas e muitas versões que imaginava poderem existir e lia os apontamentos para citar os autores e também as invenções dela, os personagens fictícios mas tão importantes quanto os conhecidos, pois faziam as ligações lógicas e davam vida aos fatos enterrados no esquecimento do tempo, talvez incómodos para os narradores da tradição oral e por isso apagados da História em momentos diferentes de afirmações de poderes, mas que ela fazia renascer para que o mito tivesse corpo e não apenas um esqueleto, deixando assim de ser mito para se tornar realidade presente que a amparasse, a alimentasse dessa fome de certezas no seu mundo de hesitações e dúvidas (...). (PEPETELA, 2015, p. 202).

Psicologicamente, a personagem Lu é assombrada constantemente pelo som de marimbas ao longo de todo o tempo em que pesquisa sobre a vida da rainha Lueji. Ou seja, a personagem é construída sob a intervenção direta da crença animista no enredo de Pepetela. Além da dor no quadril, que já estava sentindo desde a interposição do coreógrafo checo no novo espetáculo do grupo Kukina, ela passou a permanecer em estado febril, sem que nenhuma medida médica pudesse retirá-la dele.

A soma de catástrofes que a acometeram já incluía uma onda de azares, luxações, “o rompimento da amizade com Marina, o fracasso dos espetáculos, o afastamento de Uli” (PEPETELA, 2015, p. 294). Para mais ela passou a não despertar o desejo dos homens, o que era muito estranho, afinal “nunca um homem lhe tinha resistido, antes pelo contrário, passava a vida a fugir deles”. (PEPETELA, 2015, p. 272). Mas mesmo assim ela continuou

entregue ao seu caderno de apontamentos, onde se misturavam frases e desenhos. Esqueceu o inchaço da anca, o qual aliás diminuiria muito, esqueceu o espírito que a perseguia, a frustração de não participar nos próximos espetáculos apesar de improvisados, e sombrenhou em sonhos de movimentos [...]. (PEPETELA, 2015, p. 235).

Caracterizada a partir das crenças da tradição cultural angolana, Lu aceita a interferência do passado no presente, dos valores da tradição em sua vida moderna, e conclui que “talvez até fosse melhor ir em Benguela e cortar o mal pela raiz” (PEPETELA, 2015, p.272), pois na sua cidade de origem encontraria a sua avó. Acreditava que a avó saberia orientá-la sobre como se libertar do provável espírito que a estava isolando em uma “redoma de aço invisível” (PEPETELA, 2015, p. 272). Já na sua cidade natal, Lu descobre que o estado de saúde da idosa era bem mais grave que o seu próprio. Logo, a solução encontrada foi recorrer à tradição ancestral de cura relacionada “as rezas em lunda antigo” (PEPETELA, 2015, 295), bem como a uma cerimonia de benção com folhas de fumos queimadas. Esse processo foi realizado por Tia Augusta, uma parenta da avó da bailarina, conhecedora da sabedoria ancestral.

Lu encena, assim, as afirmações de Harry Garuba (2018), que, em suas pesquisas, destacou essa relação entre a modernidade com os antepassados e suas práticas ligadas à natureza. Para ele é possível que um povo não necessite abrir mão dos seus ritos tradicionais, de caráter animista, para se inserir no sistema capitalista moderno. Muito pelo contrário, Garuba defende que a harmonia entre essas duas práticas não só é concebível, como também necessária.

Durante a execução do ritual ancestral, Tia Augusta acaba incorporando um antigo e forte espírito masculino, que havia sido chefe de uma tribo mítica. Através da boca dessa tia, essa entidade esclarece, em sua língua nativa, o motivo pelo qual a vida de Lu estava sofrendo influência dos ancestrais. Quem fez a tradução das mensagens foi a avó adoentada:

Não é bom mexer nessas coisas velhas, assim à toamente. Ele acordou e não quer te largar. A minha doença é ele. Augusta antes já tinha dito, anda aí um cazumbi a te rondar, não sei qual, não sei quem o chamou. Ela diz agora foste tu lhe chamaste, Lu, é o mesmo. (PEPETELA, 2015, p. 295).

Após essa revelação, e susceptível às crenças animistas, Lu é invadida por um sentimento de angústia, pois estava em meio à dúvida em atender à determinação do espírito raivoso para salvar a avó, o que acarretaria no abandono

do projeto artístico que apenas se iniciava, ou salvar o grupo Kukina da ruína com a concretização do espetáculo Lueji. No entanto, a personagem é informada de que o espírito estava zangado porque Lu abordava-o em seus apontamentos de uma maneira equivocada, conforme a avó traduz da fala de Augusta:

Deve se respeitar os antigos, mas às vezes os antigos não foram o que as pessoas dizem. Mas eles querem se diz assim, ficam vaidosos. Se tu falas outra coisa ou pensa, dá no mesmo, eles acordam zangados. (PEPETELA, 2015, p. 296).

O narrador escritor informa que a solução encontrada para resolver esse problema sem que Lu precisasse abandonar o seu projeto artístico foi invocar um outro espírito, sendo este feminino. No enredo, “a quimbanda já tinha ido ao saco e tirado de lá um tubo de madeira, parecia um apito pequeno, amarrado num colar de missangas”. (PEPETELA, 2015, p. 296). Tratava-se de um amuleto muito antigo, de origem da própria Lunda. A instrução era que Lu passasse a utilizá-lo o tempo todo, sem nenhuma exceção.

O espírito feminino invocado durante o ritual no hospital em Benguela foi o de Lueji. A partir de então, Lu deveria voltar o seu pensamento para ela a fim de acalmar o outro espírito masculino. Dessa forma, o espírito da rainha soberana passa a auxiliá-la no processo de elaboração do espetáculo Lueji, tendo Lu recorrido a ele em vários momentos da obra. Assim, somente após a protagonista pepeteliana passar a usar o amuleto ancestral é que as coisas começam a dar certo para ela e para o grupo Kukina.

Nessa perspectiva, ao colocar no pescoço o amuleto antigo, Lueji passa a “reviver” no período contemporâneo de Luanda, através da influência do seu espírito na vida da sua descendente direta, a bailarina Lu. E não seria apenas isso, pois a personalidade da rainha dos Lunda passaria a contribuir também na constituição individual da identidade que Lu estava construindo para si mesma, juntamente com o espetáculo Lueji. Uma evidência dessa aproximação pode ser constatada na parte do texto na qual Lu visita em Angola as terras em que viveu Lueji, juntamente com o seu povo Lunda. Nessa ocasião, de acordo com o narrador escritor, a bailarina considera tão familiar aquele espaço que, para ela, é novo, que chega até mesmo a compará-lo a sua terra natal, Benguela. A sensação da personagem era, então, a de

que já havia estado ali. Na Lunda antiga

aqui e ali, Lu reconhecia cheiros familiares, uma expressão, um gesto, uma cor. Sensações indefinidas que lhe diziam estás também em casa. E nunca se lembrou tanto da infância de Benguela, como na Lunda, a mais de mil quilômetros de distância e sem mar. Ligação imaginária?. (PEPETELA, 2015, p.336).

Ainda um pouco confusa com o que acabava de presenciar, “Lu despediu das duas velhas, muito tonta, os olhos ardendo, mas estranhamente calma. Nunca acreditara nessas coisas, mas dava para duvidar? Segredos antigos”. (PEPETELA, 2015, p. 297). A protagonista passa a reconhecer que, para obter sucesso no espetáculo, “precisava acreditar agora, acalmar os nervos, ganhar coragem de continuar. Mesmo se depois risse dela própria. Segredos antigos não se dão para desprezar”. (PEPETELA, 2015, p. 297).

No decorrer do enredo, o narrador escritor ainda destaca a correspondência da personagem Lu com a rainha Lueji, como quando a bailarina, ao necessitar tomar uma decisão difícil, busva raciocinar de modo intencional como a sua centavó agiria, se estivesse no seu lugar. Nessa passagem da narrativa pepeteliana, ela precisava encontrar uma maneira, estabelecer argumentos para convencer o bailarino Uli a não abandonar a dança para abraçar completamente a medicina: “E no momento ia se socorrer da lembrança da centavó, para encontrar os argumentos. Sim, Lueji podia ajudar, bastava recordar como ela enfrentou toda a gente para casar com Ilunga”. (PEPETELA, 2015, p. 379).

Em Luanda a bailarina apela para alguns profissionais e especialistas que a auxiliam na montagem do espetáculo, pois sozinha ela “se sentia incapaz de ordenar as ideias”. (PEPETELA, 2015, p. 75). Dançarinos, músicos, escritores e estudiosos, todos estes profissionais foram fundamentais para o sucesso do resultado final dessa jornada. Coube ao narrador escritor descrever cada um desses profissionais, de maneira a expor/evidenciar alguns fatores relacionados à pós-independência do país, como historicidade e tradição, assim como os métodos de produção artística realismo formal e realismo animista. Em seu compromisso intelectual Lu opta por dividir a execução do projeto intelectual em etapas, sendo elas segmentadas da seguinte maneira: primeiro seria elaborada a paleta musical de todo o espetáculo;

em seguida o roteiro, e por último seria estabelecida a coreografia. Nessa perspectiva

o discurso pepeteliano surge como verdadeira representação das vozes coletivas angolanas, desestabilizando a verdade histórica e instalando, na lógica da narrativa, a ficção como expressão que legitima a recuperação dos fatos esquecidos ou sonegados pela história oficial. (DIAS, 2015, p. 45).

Para compor a paleta musical, Lu estabeleceu uma parceria com o personagem Afonso Mabilia, músico que tem como diferencial estilizar as melodias tradicionais de Angola. Na verdade o grupo Kukina já havia recorrido a ele, mesmo antes da protagonista encabeçar o novo espetáculo. Essa oportunidade foi lastimosa, já que as ideias do coreógrafo checo não condiziam com as concepções desse artista da música. Ao término da composição encomendada, seguindo as orientações do europeu, Mabilia sentiu-se frustrado, pois sua “música estava deslocada. Tentou então outras composições, mas eram artificiais, não havia nada dele ali dentro”. (PEPETELA, 2015, p.55).

Assim como Lu, Mabilia se sentia próximo da realidade cultural do país, e por isso ele foi mais um a se sentir ofendido com a proposta musical do coreógrafo estrangeiro, na ocasião da montagem do espetáculo Cahama: “Que desprestígio! Sacanagem do checo, não podia muito bem seguir a estória e deixar modificações ao gosto do realismo socialista?” (PEPETELA, 2015, p. 55). Ao ser convidado pela bailarina para compor toda a parte musical do espetáculo Lueji, Mabilia se sentiu lisonjeado, já que, de acordo com a sua concepção, somente ele a poderia compreender:

Tinha vindo do Zaire muito novo, lá nascera. Os pais se tinham exilado no Zaire durante a guerra de independência de Angola e ele nasceu em Kinshasa. Voltou com a independência, aprendeu o português, esqueceu o Lingala, e se integrou. Hoje ninguém mais lembrava que fora um ‘regressado’, adjetivo quase pejorativo que numa dada fase era utilizado em Luanda. Mas tinha-o marcado na infância esse sentimento de desconfiança, quase rejeição. Por isso apurou a pronúncia, estudou como ninguém, tirou o curso superior de Música em Moscovo. O seu trabalho estava virado para a estilização da música tradicional do Norte do país e fazia composições surpreendentes com diálogos entre missanjes e chingufos e órgão eletrônico. (PEPETELA, 2015, p. 115).

Recorrendo aos estudos de Ramon Grosfoguel, Harry Garuba, em seus apontamentos, destaca o fato de que

o sucesso do sistema mundial moderno/colonial consiste, precisamente, em fazer com que os sujeitos socialmente localizados no lado oprimido pela diferença colonial pensem epistemologicamente como aqueles que estão na posição dominante. (GROSFOGUEL apud GARUBA, 2018, p. 125).

Dessa forma, o próprio Garuba (2018) lança em seu texto a indagação acerca da possibilidade de um sujeito definido como sendo ocupante da margem do moderno construir uma posição epistêmica não dicotômica. Como um personagem construído também a partir da perspectiva animista da cultura tradicional angolana, o músico angolano Afonso Mabiala, na elaboração musical do espetáculo Lueji, recorre ao ocultismo, inspirado na história da própria Lu.

A semente dessa produção foram, justamente, os sons de marimbas que a bailarina já estava ouvindo há algum tempo, bem como um sonho/delírio do músico, conforme ele próprio conta à jovem: “Estava deitado ali, no quarto de bêbado do bar, e vi-te, Lu. Havia sons de marimbas e tu dançavas. Nem sei se estava acordado, se foi sonho”. (PEPETELA, 2015, p. 115). E, ao longo do processo de composição das músicas, a técnica utilizada por ele se baseia numa liberdade dos cânones que ele percebe como característica da criação estética contemporânea:

o que interessa a maneira do criador criar? E mesmo a intenção? Colaste o que chamas o mau dos outros. Só que o colaste de tal maneira que o conjunto é genial. Desde quando o todo é o somatório das partes? E o poema? Feito com os copos, muito bem, a brincar. Mas um poeta é poeta mesmo a brincar. É uma linguagem nova. E quem ouve a canção sabe que é a realidade de uma geração. (PEPETELA, 2015, p. 200).

O resultado intencionado por ele através dessa liberdade criativa seria uma paleta musical na qual fosse possível mesclar, aos instrumentos modernos, diferentes instrumentos da tradução cultural de Angola. Assim, o bailado seria performado ao som de

música de orquestra, depois só tambores, depois só marimbas e também

canções ligadas às cenas. E silêncios, disse Lu. Também silêncios, concordou ele, o silêncio sempre foi o elemento mais importante da música. (PEPETELA, 2015, p. 234).

Na elaboração do roteiro do espetáculo Lueji, Lu lançou mão da influência do historiador Herculano, que, na narrativa, é criado como crítico histórico. Esse personagem foi construído pelo narrador escritor pepeteliano de modo a representar, na obra, o historicismo imposto a Angola ao longo do processo colonial, e que permaneceu no período pós-independente, mas que não condiz com sua contemporaneidade. Mesmo assim, sendo adepto do cientificismo, o historiador acreditava que tudo o que fugisse à verdade histórica era uma espécie de traição ao país, “um escândalo, um insulto à ciência”. (PEPETELA, 2015, p. 317).

O personagem Herculano defendia uma metodologia de produção artística que estabelecesse a verdade dos fatos passados do país. Segundo ele, para isso se concretizar bastaria lançar mão da oralidade angolana acerca do mito, “comparando as diferentes versões e situando cada uma no seu contexto histórico” (PEPETELA, 2015, p. 358). Acreditava ele que essa comparação permitiria evidenciar as incoerências entre as versões e determinar aquela que mais se aproximaria do contexto histórico. Lu não comungava dessa mesma perspectiva, pois não pretendia elaborar uma obra científica, mas sim artística. Sendo assim, ela optou por criar a sua própria versão do mito Lueji através de uma nova perspectiva: a do balé moderno.

Apesar dessa discrepância entre o seu posicionamento e o do historiador, Lu acreditava que as críticas que esse personagem faria sobre o roteiro poderiam ser positivas, já que, para ela, “Herculano sabe muito”, (PEPETELA, 2015, p. 317) e por isso daria boas ideias ao projeto. Ao considerar a opinião do historiador na composição do roteiro do balé, a protagonista Lu não descarta a História oficial de Angola como uma das versões do mito, muito pelo contrário. Ela coloca essa versão ao lado daquelas que anotou em seu caderno de apontamentos quando das pesquisas que fez no Centro Histórico do país. Ela

lia os apontamentos para citar os autores e também as invenções dela, os personagens fictícios mas tão importantes quanto os conhecimentos, pois faziam ligações lógicas e davam vida aos fatos enterrados no esquecimento do tempo, talvez incómodos para os narradores da tradição oral e por isso

apagados da História em momentos diferentes de afirmações de poder, mas que ela fazia renascer para que o mito tivesse corpo e não apenas um esqueleto, deixando assim de ser mito para se tornar realidade. (PEPETELA, 2015, p. 202).

Nesse caminho, o narrador escritor pepeteliano evidencia em seu texto que a história oficial do país acaba sendo um dos ingredientes que inspiraram a bailarina na criação da coreografia do espetáculo. Essa mescla entre os elementos que a História oficial de Angola chancela e os elementos do mito que a bailarina recupera possibilitou descrever “passos e cenas de bailado à luz do Sol ou da Lua, em chanas e em florestas”, soletrando “solos e danças de roda” (PEPETELA, 2015, p. 202), conforme o narrador escritor pontuou.

É importante ressaltar a maneira crítica como o narrador pepeteliano, por meio da personagem Lu, aborda a história oficial de Angola na composição do roteiro construído para o balé. Afinal “os liames entre passado, presente e futuro são notoriamente estreitos na obra do romancista e evidenciam a necessidade de permanente investigação da trajetória nacional como releitura de uma tradição a ser traduzida na modernidade”. (DIAS, 2015, p. 45).

A bailarina, no enredo da narrativa de Pepetela, contou também com a interferência de um outro profissional, Matias, um crítico de arte de um jornal, “homem novo, mas competente” (PEPETELA, 2015, p. 252), que contribuiu para a elaboração do roteiro do espetáculo Lueji. Na perspectiva desse profissional, “um artista tem de defender a qualidade do seu trabalho sempre e não ceder a pressões, venham donde vierem”. (PEPETELA, p. 253). Tal posicionamento incentivou Lu a manter a liberdade que adotou para elaborar o roteiro do espetáculo sem temor com relação às críticas que receberia após a estreia.

Na visão do narrador escritor que a observa, Lu sabia que as publicações jornalísticas do personagem Matias geravam um grande impacto social em Luanda, de modo a interferir, negativamente ou positivamente, no pensamento social da capital. Matias era um profissional rigoroso em seus posicionamentos, pois acreditava que “um crítico tem que ser verdadeiro” (PEPETELA, 2015, p.253). Assim, Lu acabou considerando o trabalho dele ao elaborar o projeto de dança do grupo Kukina.

O personagem Jaime, que divide o palco e algumas opiniões políticas com Lu, também acabou contribuindo para com a elaboração do enredo na narrativa *Lueji*. Esse bailarino não acredita que o realismo de Kafka, imposto pelo checo coreógrafo ao grupo Kukina, seja condizente com o realismo de Angola. Dessa forma, ele defende, para Angola, a abordagem do realismo animista na composição das obras artísticas. De fato, essa posição do dançarino coincide com a perspectiva de Garuba (2018) com relação à prevalência do animismo na realidade, passando o sobrenatural a ser abordado de maneira natural no contexto angolano. É justamente o personagem Jaime que incentiva Lu a elaborar uma nova versão do mito Lueji, sem medo das críticas, mas com compromisso ético. Afinal, como ele próprio afirma, “numa terra de muitas verdades, quem pode dizer que uma é menos verdadeira?”. (PEPETELA, 2015, p. 72).

O personagem Uli também acreditava ser possível unir a arte à ciência através da prática do bailado e dos estudos da área médica: “era finalista de medicina e queria estudar as lesões provocadas pela dança, juntaria assim a ciência à arte”. (PEPETELA, 2015, p. 31). Pressionado pela família a se dedicar integralmente aos estudos médicos, ele opta por não participar desse espetáculo, pois “ser médico era um objetivo, para isso foi preparado pelo seu meio familiar, ricos mas com pouca cultura. Um curso superior era importante para consagrar um estatuto obtido pelas candongas”. (PEPETELA, 2015, p. 379). Dessa forma, Uli acabou abandonando as suas atividades enquanto bailarino do grupo Kukina para se dedicar integralmente à medicina. Consoante a essa decisão, somava-se a ao fato de que, Uli não acreditou realmente que Lu e seus parceiros na criação do espetáculo conseguiriam alcançar êxito no projeto animista que intencionavam elaborar:

tem muita investigação e muita tentativa e erro, até dar certo. O tempo é curto e a experiência também. Não tenho a certeza de que serão capazes, sou sincero e rude. Quanto à música, não tenho dúvida nenhuma, Afonso vai fazer e bem. Mas coreografia, os movimentos de massa... Hum..., ainda bem que não estou aqui para ver o desastre! (PEPETELA, 2015, p. 318).

Lu, antes mesmo de buscar uma ajuda profissional para elaborar a coreografia do espetáculo, resolve se voltar para o ocultismo para obter inspiração.

Ainda um pouco resistente a acatar essa forma de conhecimento abstrata, a bailarina parte da premissa de que “todo artista é um pouco feiticeiro”. (PEPETELA, 2015, p. 271). Então ela se recordou que quando mais nova, logo que começou a se apresentar publicamente em espetáculos de dança, incomodava-a muito o fato de não receber rosas após o término das suas apresentações. Concluiu, na ocasião, que sempre desejou “receber uma rosa de porcelana no palco! Mas sempre calou o desejo”. (PEPETELA, 2015, p. 271). Assim, em casa, após essa reflexão ela

inventou uma inovação à frente do espelho do seu quarto, uma série combinada de piruetas e arabescos finalizados por uma atitude. 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. E o feitiço funcionou. (PEPETELA, 2015, p. 271).

Após estabelecer esse ritual de invocação à rosa de porcelana, a bailarina teve a sua primeira oportunidade de ser solista em um espetáculo oficial: “na véspera dum espetáculo, a Otilia apanhou hepatite, numa epidemia que grassava em Luanda” (PEPETELA, 2015, p. 271), sendo então substituída por Lu. Após essa apresentação ela ganhou uma rosa de Uli. Depois dessa conquista pessoal e profissional, sempre “antes de um espetáculo, Lu dança a rosa de porcelana, para chamar a sorte. A sua carreira se construiu sobre isso”. (PEPETELA, 2015, p. 272). Inclusive, para convencer a diretora do grupo Kukina, ela resolveu realizar esse mesmo ritual antes de procurá-la.

Sem o auxílio do bailarino Uli, Lu recorre à diretora Raquel para compor a coreografia do espetáculo. Para motivá-la a aceitar a sua proposta, a bailarina expos à profissional as composições de Afonso Mabiala para o espetáculo. “A música terminou e ficaram silenciosas, saboreando as suas próprias emoções” (PEPETELA, 2015, p. 276). Raquel percebeu, através do som que ouviu, que a proposta de Lu não só era possível, como também promissora, e por isso aceitou o desafio. Assim, a própria coreógrafa se refere à Lu como a rainha dos Lunda: “Lueji ia dançar num palco”. (PEPETELA, p. 277).

É importante destacar o fato de que a própria diretora alertou que a montagem da coreografia seria laboriosa. Como ela própria concluiu, não seria uma

tarefa simples enquadrar a técnica do balé clássico ao balé moderno, seguindo o propósito do espetáculo que a protagonista intencionava realizar:

Nunca fiz uma coreografia tão complexa como essa. Nem falo das cenas de multidão, os batuques, os movimentos de massa, nisso vocês são exímios. O problema são os solos ou os pas-de-deux. Claro, alguns já estão facilitados, pois me parece, tens todos os passos da Lueji na cabeça. Mas a ligação de tudo isso... [...]. (PEPETELA, 2015, p. 277).

Cientes quanto a tal complexidade e ainda sob a tensão da saída de Uli do grupo Kukina, Lu e Raquel resolvem buscar um novo bailarino para dividir com a jovem o protagonismo do espetáculo. Para tanto, optaram por inovar, convidando, após um rastreio geográfico e cultural dentre os principais bailarinos do país, o cuvale Cândido. Vindo do tradicional sul camponês de Angola, o jovem não acreditava que o país devesse ser prisioneiro da sua própria tradição em seus costumes e práticas culturais. Para ele era necessário buscar, nos estudos científicos, os seus elementos culturais constituintes:

Quando fui para a escola, acreditava nisso tudo como qualquer miúdo cuvale. Depois comecei a estudar Ciências e a encontrar respostas para as perguntas que fazia na onganda e que me explicavam pelas forças naturais ou feitiços ou maldades desconhecidas. E as respostas da Ciência tinham sentido. Interessei-me, era curioso, e estudei mais que ninguém. (PEPETELA, 2015, p.432).

Dessa forma, Cândido apresentou certa resistência em assimilar o projeto artístico proposto por Lu, que mesclava elementos Históricos oficiais com elementos da tradição de Angola. Inclusive, para ele, recorrer à tradição em pleno século XXI poderia ser algo até perigoso se tal prática fosse aplicada na sua região do país. Segundo ele, “o que pode ser uma brincadeira na cidade, sem mais consequências, é de uma importância terrível no campo. Luanda tem de começar a pensar em termos do resto do País, não viver só para si”. (PEPETELA, 2015, p.431).

Apesar dessa oposição do jovem, ao conhecer o trabalho do personagem Cândido e testá-lo por algum tempo nos ensaios da montagem coreografada, Raquel concluiu que o rapaz era realmente o profissional que ela e Lu procuravam. Porém, posteriormente, percebeu que havia outro problema a ser resolvido: na perspectiva

do balé clássico, Cândido não funcionava bem para dar base a Lu nos passos entre eles. Segundo a própria coreógrafa, “ele conhece os temas, os sentimentos a transmitir. É perfeito nos solos. Por isso poderá ser perfeito nos pares, se não tiver que se preocupar com o apoio a dar à bailarina. É isso que tem de se mudar”. (PEPETELA, 2015, p. 415). Assim, segundo ela própria, a solução seria deixá-lo criar os seus próprios passos e depois Lu criaria os dela “a partir dos movimentos dele”. (PEPETELA, 2015, p. 415).

“Era uma ideia que virava tudo de pernas para o ar. Coreografia nova” (PEPETELA, 2015, P. 417) que em muito se distanciaria da concepção do balé clássico. Além disso, permitia às etnias angolanas encenarem, no palco do espetáculo, suas diferenças. Ao ser indagada por Lu sobre as possíveis consequências críticas dessa ousadia, a coreógrafa Raquel defendeu a necessidade de inovação na criação da dança moderna:

À merda a concepção clássica! O bailarino que se autonomize, invente passos. Tu és suficientemente boa para o seguir, te adaptares à dança dele, seres o complemento e não o elemento principal. Deixa de haver uma base, mas dois elementos complementares. O que é de fato moderno. (PEPETELA, 2015, p. 416).

Lu acabou aceitando a ideia de Raquel, passando assim a ensaiar uma nova coreografia com Cândido. “Ao fim de três dias, Lu reconheceu, está muito melhor”, (PEPETELA, 2015, p. 417), ela própria demonstrou estar bastante entusiasmada com a inversão de funções: “sinverteram os papéis, agora sou eu que tenho de acertar com ele, nunca me tinha acontecido. Mas é excitante”. (PEPETELA, 2015, p. 417). Sendo assim, após alguns ajustes, a coreografia estava pronta, tendo sido este bailado construído todo sob a perspectiva do “realismo animista, dum ponta à outra” (PEPETELA, 2015, p. 428) como bem ressaltou o bailarino Jaime, logo após todo o processo de criação do espetáculo Lueji, que incluiu música, roteiro literário e coreografia.

Ao término da produção do espetáculo, com o estabelecimento de “um novo salto no bailado de raiz nacional” (PEPETELA, 2015, p.317), alguns personagens envolvidos em sua produção acabam por refletir acerca da utilização tanto da tradição oral do país, quanto da sua História oficial na sua construção. Para o

bailarino Jaime, esse resultado feliz só foi possível “graças ao amuleto que Lu tem no pescoço. Ela não quer contar a estória, mas que é um amuleto ela não pode negar”. (PEPETELA, 2015, p. 428). Já para Lu, “se o espetáculo resulta é porque vocês todos tinham capacidades e energias até aqui ignoradas. E acreditaram em vocês próprios. Vontade, muita vontade, foi esse o feitiço”. (PEPETELA, 2015, p. 428). Ao pisar no palco para o primeiro ato do espetáculo Lueji, no dia da estreia, a bailarina Lu, nas palavras do narrador escritor, buscou não ocupar seus pensamentos com essas singularidades: “Agora não sou Lu, apenas Lueji renascendo a cada dia que dance [...]”. (PEPETELA, 2015, p. 444).

No enredo da obra pepeteliana, o espetáculo Lueji foi um sucesso de público e crítica, muito bem acolhido pela mídia especializada, e muito bem abraçado pelo povo de Luanda, que se viu representado nele através da Lueji na versão da bailarina Lu. Com relação à boa aceitação do seu projeto intelectual, a protagonista conclui que, a versão do mito da rainha Lueji representada no espetáculo é, de fato, uma representação realista do país:

A vida corria com os habituais casos de feitiço e rixas, que os juízes de Lueji resolviam, sem a incomodar, porque só os casos importantes são dignos duma soberana de tanta grandeza, realçada agora pelo bailado que ia imortalizar, arrancada das cinzas da História e das falas locais dos mais velhos para ser conhecida do grande público, espantado com a revelação, afinal este País teve gente assim e nós nem sabíamos, despojados que fomos da nossa História por séculos de obscurimento, muitas vezes nos sonhando iguais aos outros mas sempre temerosos da comparação, nada igualava as tradições da Europa a que tínhamos de ficar para sempre agradecidos porque das trevas nos tirou, quando afinal as trevas vinham de lá e nos escondiam de nós próprios, órfãos do passado, sem saber que também é glorioso [...]. (PEPETELA, 2015, p. 447).

Nessa reflexão, de acordo com as observações feitas pelo narrador escritor, Lu ainda acentua o fato de ser possível elaborar produções artísticas angolanas capazes de fazer renascer nos corações do povo de Angola

a possibilidade de futuro, porque renascida dum passado livre, embora também servil, como tudo que existe neste Mundo no qual nos inscrevemos por direito próprio, o direito de sermos nós, redescobertos, maravilhados com a nossa existência de sempre, orgulhosos por sermos diferentes e tão iguais aos outros. (PEPETELA, 2015, p. 447-448).

Deste modo, acreditamos que a bailarina Lu conseguiu concretizar a sua maestria na construção do espetáculo Lueji ao mesclar elementos históricos com elementos animistas na busca da valorização cultural de Angola, de maneira que a população do país pudesse sentir orgulho da sua própria nação. Somada a essa valorização cultural soma-se a releitura política que o autor Pepetela também acaba promovendo em seu livro.

3 A DUPLA FACE DA RAINHA GINGA NA ESCRITA DE AGUALUSA

3.1 A relação entre história e literatura na escrita literária angolana

A relação entre a ficção literária e a história sempre foi melindrosa. Segundo Linda Hutcheon (1991) há uma perceptível relutância da historiografia em admitir uma aliança entre esses dois campos de estudo, sem que nenhum deles perca a sua autonomia e a sua identidade própria.

Ao elaborar o enredo da narrativa *A rainha Ginga*, José Eduardo Agualusa demonstra ser possível história e literatura dialogarem sem que nenhum desses campos de estudos perca a sua autonomia. Essa obra agualusiana permite reler o passado de outra forma, o que proporciona à população de Angola uma nova opção de leitura do período colonial, conforme analisaremos neste capítulo. Isso se deve ao fato de que, ao investigar criticamente os registros oficiais referentes a essa fase angolana, “como uma imensidade noutra imensidade, um vasto turbilhão de sombras e desassossego” (AGUALUSA, 2015, p. 19), nos parece que o autor acaba propondo uma outra leitura para os fatos históricos relativos à rainha Ginga, diferente daquela que os portugueses registraram em seus documentos históricos.

Ainda que Agualusa lance mão dos escritos da história oficial portuguesa como material de consulta para a sua escrita, ele não segue literalmente as informações constantes nesses documentos. Dada a sua condição de autor ficcional, Agualusa assume a liberdade propiciada pela literatura, promovendo outra versão a muitos fatos históricos registrados nos documentos que ele consultou. Dessa forma, acreditamos que esse autor não enxerga a figura da rainha Ginga somente pelo olhar das fontes portuguesas às quais se debruçou, tão pouco coloca essa soberana em um panteão nacional como deseja a narrativa oficial de Angola.

A nosso ver, o autor atrela ao comportamento da rainha Ginga em sua obra, o lado humano dessa soberana, de maneira a enaltecer toda a sua complexidade que acabou por torná-la uma figura intrigante. Conquanto, a postura adotada por ela durante o período que guerreou com Portugal poderia ser compreendida como reação ao domínio luso, tendo ela apenas seguido os jogos de poder impostos e exercidos pelos colonizadores, assim como pelos chefes africanos em determinados

momentos da história das conquistas do continente africano.

Vejamos como isso acontece na primeira descrição, feita pelo jovem narrador Francisco José da Santa Cruz, dessa famosa personagem histórica:

A primeira vez que a vi, a Ginga olhava o mar. Vestia ricos panos e estava ornada de belas joias de ouro ao pescoço e de sonoras malungas de prata e de cobre nos braços e calcanhares. Era uma mulher pequena, escorrida de carnes e, no geral, sem muita existência, não fosse pelo aparato com que trajava e pela larga corte de mucamas e de homens de armas a abraçá-la. (AGUALUSA, data, p. 09)

A descrição da rainha em nada se assemelha à ideia de barbárie com a qual ela figura nos documentos históricos portugueses, especialmente na famosa obra *História Geral das Guerras Angolanas*, de António de Oliveira Cadornega, escrita em 1680. Na pena de Agualusa, a Ginga, embora pintada “sem muita existência”, recebe o traço realista das grandes soberanas retratadas na literatura ocidental, ou seja, veste ricos panos, orna-se com belas joias, porta ouro, prata e cobre nos braços e calcanhares e traça-se com aparato, sendo seguida por larga corte de mucamas e homens de armas. É importante ressaltar que, a maneira luxuosa como Ginga se veste e se comporta nessa parte do texto agualusiano casa com os hábitos portugueses daqueles tempos. Mas, além disso, o que chama mais a atenção do leitor nessa passagem do texto é a grande capacidade reflexiva com que, desde sua primeira aparição na narrativa, ela é enaltecida pelo narrador:

Indagou-me a Ginga, após as exaustivas frases e gestos de cortesia em que o gentio desta região é pródigo, bem mais do que na caprichosa corte europeia, se eu achava haver no mundo portas capazes de trancar os caminhos do mar. Antes que eu encontrasse resposta a tão esquiva questão, ela própria contestou, dizendo que não, que não lhe parecia possível aferrolhar as praias. (AGUALUSA, data, p.10)

Percebe-se, na indagação que a rainha Ginga apresenta ao narrador, que, em seu primeiro encontro, ela lhe propõe uma questão que se refere à intenção portuguesa de concretizar, a partir do caminho traçado pelo mar, a posse das terras africanas/angolanas. E na resposta que a própria personagem Ginga apresenta, vemos que ela já anuncia a perspectiva a partir da qual será lembrada: a afirmação

sobre a impossibilidade de aferrolhar as praias expressa a resistência a essa intenção portuguesa. Essa persistência em enfrentar o colonizador marcará toda a sua história de vida, a qual a narrativa de Agualusa pretende projetar, por meio de sua ficção, sobre a própria história de Angola, mas sem ser alheio ao comportamento da rainha Ginga relacionado a práticas questionáveis até os dias de hoje no país, como por exemplo a crueldade de suas atitudes para com seus irmãos nacionais. Isso incluiria a prática escravocrata e tomada de reinos angolanos que tinham no poder soberanos legítimos.

O século XIX global abraçava os aspectos históricos para a produção dos romances realistas, e por isso ainda hoje esse período é conhecido por seu caráter histórico documental. Este, por sua vez, expõe um retrato fiel de uma determinada época, sempre comprometido com a verdade dos fatos. Na contramão dessa perspectiva, Linda Hutcheon (1991) mostra que, na pós-modernidade, não há compromisso com a fidelidade para o escritor retratar ficcionalmente o passado. O interesse da produção estética seria inovar em termos de representatividade, de maneira a estabelecer várias opções para se esboçar o que é conhecido sobre o passado de modo reflexivo. Ou seja, a única historicidade legítima, na perspectiva de Linda Hutcheon, seria aquela capaz de reconhecer livremente o seu caráter discursivo.

Do ponto de vista da literatura produzida em África, mais precisamente em Angola, como procuramos demarcar no primeiro capítulo desta tese, seria mais apropriado falar de pós-colonialismo do que de pós-modernidade, compreendendo literatura pós-colonial como aquela produzida em uma “temporalidade que agencia a sua existência após um processo de descolonização”. (MATA, 2010, p. 36). No entanto, devemos nos lembrar de que, apesar dessa compreensão, nossa opção tem sido a de tratar a literatura angolana como pós-independente, a fim de ressaltar a complexidade do termo pós-colonial e o fato de ele não necessariamente dar conta do contexto de produção dessa literatura.

De qualquer modo, parece ser esta oportunidade de agenciar os acontecimentos do passado colonial no presente que Agualusa busca quando cria sua versão ficcional de uma soberana africana nos primórdios do processo colonial. Além de nos apresentar a uma rainha ativa e reflexiva, logo nas primeiras páginas do romance encontramos o presságio do funesto processo de dominação pelo qual a

África/Angola começava a ser submetida ao domínio português.

O nível da tensão entre colonizador e colonizado é evidenciado logo no início do enredo agualusiano. Em alto-mar, antes mesmo de pisar em terra-firme, o narrador-personagem assiste ao assassinato, com requintes de crueldade, de um inocente peixe-boi, denominado em África de manati, por parte dos remadores da embarcação na qual viajava. Como “sua carne tem fama de saborosa” (AGUALUSA, 2015, p. 20), o manati acabava sendo uma caça nobre, e como esses animais “são mansos, incapazes de se defender” (AGUALUSA, 2015, p. 20), não demonstravam nenhuma resistência na sua captura. Mesmo assim, os remadores da narrativa não se apiedam do inocente: com arpões “o furaram e sangraram, puxando-o depois para bordo”. (AGUALUSA, 2015, p. 20).

O jovem narrador Francisco, além de rogar aos assassinos que tivessem misericórdia do animal, deixando-o em paz, nada mais pôde fazer, e foi com essa impressão que ele desembarcou em África: a de que ali, naquele continente, situações como aquela seriam corriqueiras, ou seja, de que inocentes e indefesos seriam dolorosamente sacrificados de maneira a satisfazer interesses de criaturas mais fortes, muitas vezes escusos para eles: “Saltei da chalupa, pisando pela primeira vez o chão de África, no caso o Reino do Congo, com a batina manchada do sangue ingênuo do animal, e não achei nisso um bom presságio. O futuro deu-me razão”. (AGUALUSA, 2015, p. 20).

Essa assertiva do narrador, aliada à descrição anterior que ele propõe para a rainha Ginga, vão dizer-nos da perspectiva crítica a partir da qual ele elege contar a história dessa personagem e, com ela, de Angola em seus primeiros contatos com o colonizador português.

Nesse sentido, o escritor Agualusa realiza a proposta de Inocência Mata quando salienta que, ao valorizar a história no período pós-independente, as literaturas de língua portuguesa acabam por produzir, inevitavelmente, uma nova forma de refletir sobre a relação entre ficção e história. Nas palavras de Inocência Mata, à luz das teorias do historiador Henk Wesseling

o pós-colonial pressupõe uma nova visão de sociedade que reflecte sobre a sua própria condição periférica, tanto no nível estrutural como conjuntural, uma vez que, como afirma o historiador Henk Wesseling, a descolonização pressupõe a desactivação das três forças que decidem as suas formas, mas

não o resultado do processo: o poder colonial, a situação da colônia e o fator internacional. (WESSELING, 1992, p. 127. In: MATA, 2010, p. 37).

No entendimento de Inocência Mata, para refletir sobre sua própria condição periférica, a literatura produzida em sociedades com história de colonização acabam por presumir “outros recursos para armar o dispositivo textual de forma a que signifique como forma do presente que ilumina as dobras do passado” (MATA, 2010, p. 33), que ainda mantem referências na atualidade. Em Agualusa, acreditamos que esses recursos com os quais o escritor arma o dispositivo textual no presente encontram amparo na metaficção historiográfica.

Isso porque a noção de metaficção historiográfica, proposta por Linda Hutcheon, pode ser uma forma de leitura alternativa do passado que se adequa bem à proposta estética dos escritores angolanos de reler a história oficial considerando toda a sua complexidade, o que, afinal, é defendido por Inocência Mata. Isso porque a metaficção historiográfica

recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (HUTCHEON, 1991, p. 127).

José Eduardo Agualusa e Artur Maurício Pestana criaram em suas obras pós-coloniais *A rainha Ginga* e *Lueji* uma metaficção historiográfica que nos permite perceber que, no processo de colonização africana/angolana, além das verdades do colonizador, há também as verdades dos colonizados, embora a estes últimos o poder da palavra, da reflexão, tenha sido negado pelo opressor. Daí a recuperação dessa voz reprimida no presente, feita pelos escritores angolanos.

Em Pepetela, a estratégia de colonização portuguesa que ganha uma notoriedade maior no enredo da narrativa seria aquela referente ao “embranquecimento” imposto pelos europeus aos colonizados através da imposição da sua cultura europeia, seus costumes e hábitos, como discorreremos no segundo capítulo. Esse artifício de domínio colonial não só inibiu as práticas africanas culturais, como também imputou ao nativo daquelas terras a ideia de que as suas

habilidades coletivas eram inferiores às europeias, ou até mesmo, consideradas inapropriadas, como é o caso da questão religiosa, conforme discorreremos a seguir.

Prestes a assistir a chegada do século XXI em Luanda, a protagonista Lu se vê obrigada a entrar em um embate com o coreógrafo checo. Tal conflito provocado pela jovem tinha como principal objetivo recusar o autoritarismo desse profissional europeu, de maneira a garantir a permanência da originalidade da cultura de Angola como cerne do novo espetáculo de dança Kukina. Vale lembrar que desde a sua origem, essa companhia tem como marca principal a abordagem da identidade de Angola através da valorização da sua cultura em seus espetáculos.

Já em Agualusa, no caso da colonização africana, como característico da colonização portuguesa, uma das estratégias de dominação dos nativos foi a cristianização. Assim, além da perda do território, da liberdade, o africano/angolano perdia, também, a sua identidade:

O Senhor Deus, na sua infinita generosidade, criou um ser livre, capaz de escolher, de forma consciente, os seus próprios caminhos. O homem pode optar entre o bem, que é uma emanção de Deus, ou o mal, que é a ausência do bem. (AGUALUSA, 2015, p. 75).

Ao passar involuntariamente pelo ritual de batismo, o natural angolano era obrigado a renegar as suas crenças ancestrais, além de receber um novo nome, sendo este cristão, que em nada o representava. Ao contrário dessa veracidade acerca da imposição colonial europeia em Angola, a rainha Ginga agualusiana aceita se submeter pacificamente ao processo de cristianização como estratégia de guerra, de maneira a cumprir um acordo diplomático que realizou com a coroa portuguesa, conforme analisaremos na sequência deste capítulo.

Por conseguinte, a obra *A rainha Ginga* reinterpreta essa ideia colonial lusa de que boa parte das atrocidades cometidas podiam ser justificadas pela imposição da fé cristã, como forma de salvação de seres que, nem ao menos, na perspectiva portuguesa, conhecia Deus. Assim como na obra *Lueji* fica evidente a percepção de que, não é necessário se submeter à imposição europeia acerca da sua cultura e dos seus costumes para que o povo de Angola seja aceito ou mesmo reconhecido pelo colonizador, muito pelo contrário. Ao tentar apagar a identidade do povo

angolano, fazendo-o renegar a sua cultura, seus costumes e suas crenças a justificativa lusa era a de que tais particularidades do colonizado eram pagãs.

Seguindo esse raciocínio, acreditamos que é correto afirmar que tanto a postura da personagem Lu, de *Pepetela*, quanto a da personagem Ginga, de *Aqualusa*, apresentam uma posição de resistência ante as principais técnicas de colonização. A partir desse posicionalmente, elas passam a construir outras estratégias de enfrentamento para não permitir a dominação de Angola. Para tanto, essas protagonistas lançaram mão do que dispunham em seus ambientes naturais, assim como das funções que exerciam nesses meios.

O personagem Francisco, em *Aqualusa*, também apresenta no livro a consciência do equívoco da coroa portuguesa ao impor o catolicismo em Angola sob o preceito de que as práticas religiosas dessa nação eram politeístas. Embora missionário católico, esse personagem tinha o entendimento de que “o Diabo nunca terá caminhado por estes sertões” (AGUALUSA, 2015, p. 26), e por isso, ao se deparar, em Angola, com essa realidade cruel, se recusa a compactuar com ela: “outra coisa não fiz o resto da minha vida [...], senão fugir da Igreja”. (AGUALUSA, 2015, p. 22).

Na elaboração da sua teoria acerca da metaficção historiográfica, Linda Hutcheon (1991) considerou as pesquisas do historiador Hayden White (1991), que defende a necessidade de a teoria histórica moderna incorporar, em suas metodologias de pesquisa e demais trabalhos, não somente os métodos de investigação tradicional do passado, mas também a abordagem da linguagem como estratégia de escrita para o intelectual que investiga o que já decorreu.

Hayden White (1991) aborda justamente, em seu texto, a história não apenas no sentido de passado ocorrido, vivido e experimentado, mas também como produto escrito, ou seja, costurado por mãos ardilosas que lançam um olhar outro sobre o passado. Logo, para ele, a experiência com a história é dependente do modo como lidamos com a linguagem, o que interferiria, de maneira cabal, no conteúdo escrito produzido.

As considerações de Hayden White remeteriam a duas estratégias que possibilitariam aos autores que estudamos atualizarem a escrita da história: a narrativização e a narração dos fatos. A narrativização ocorreria, segundo White

(1991), quando o romancista adota a sua própria maneira de interpretar os acontecimentos do mundo, e através dela, o relata. Já a narração dos fatos ocorreria quando o romancista opta por dar “voz” ao mundo, de maneira que este possa “falar” por si só através da sua história.

O resultado dessa ambivalente condição discursiva poderia ser uma amálgama da consciência mítica com a história, ainda que os processos de maquinação tropológica que as estimula possam ser múltiplos. Para White (1991) essas possibilidades autorais não podem ser, de maneira alguma, enxergadas como algo inapropriado, im procedente ou mesmo improdutivo.

Esses caminhos pontuados por Hayden White e Linda Hutcheon acerca da relação entre a história e a ficção foram os trilhados pelos intelectuais angolanos José Eduardo Agualusa e Artur Maurício Pestana nas obras aqui estudadas. O mesmo pode ser afirmado sobre os pressupostos teóricos de Inocência Mata relacionados à retomada da história de Angola através da literatura pós- independente. Tais hipóteses se baseiam no resgate do passado colonial de Angola feito pelos autores, através da recuperação do mito da rainha Ginga, tendo ele surgido entre os séculos XVI e XVII, e através do resgate do mito da rainha Lueji, datado do período pré-colonial do país não sendo possível determinar com exatidão esse momento histórico do país.

Como intelectuais angolanos no período pós-independente e pós-guerra civil, os autores aqui pesquisados recuperam a história dos passados colonial e pré-colonial de Angola, de maneira a reposicionar as imagens dessas soberanas nos discursos que sobre elas circulam. Para isso, em *A rainha Ginga*, Agualusa sugere, através da sua escrita, que as posição de enfrentamento dessa majestade era conhecida no período colonial, pois ouvia-se “falar na sua bravura e sagacidade. Dizia-se que era tão hábil enquanto diplomata, manejando palavras e argumentos, quanto nos campos de batalha, com o arco e as flechas”. (AGUALUSA, 2015, p. 140). Essa perspectiva de construção da personagem contraria aquela da história contada pelos portugueses.

A releitura de Pepetela para o mito da rainha Lueji também demonstra objetivar em uma compreensão próxima a essa de Agualusa acerca da rainha Ginga: a de ir na contramão da perspectiva colonial. A personagem Lu, fictícia e habitante de uma Angola que contem em sua história de fundação a participação

ativa da rainha Lueji, se vê no final do século XX induzida a buscar nessa ancestral – tanto na sua história, quanto na sua personalidade ao que se refere a estratégias de guerra – um amparo efetivo e fundamental para superar os problemas por ela enfrentados ao entrar em embate com um europeu opressor: o coreógrafo checo.

É importante ressaltar também que, Lu é na narrativa *Lueji* uma descendente direta dessa soberana, o que remete a busca na ancestralidade – ato este proibido pelo colonizador – do equilíbrio para que o caminho escolhido possa ser seguido, mais do que isso, talvez buscar nos antepassados a permissão para que determinadas atitudes e decisões possam ser tomadas. O espetáculo encabeçado pela bailarina contemporânea foi montando com a ajuda de diferentes profissionais com posicionamentos culturais e artísticos diferentes um inovador espetáculo de dança moderna sobre o mito da rainha Lueji. Mas tudo isso só foi possível graças à “participação” da própria majestade pré-colonial que se manteve “presente” no contemporâneo da narrativa de Pepetela através do amuleto em forma de colar que passou a ser usado por sua descendente de modo permanente.

Graças à aceitação por parte da personagem Lu da interferência ancestral indireta da rainha Lueji na montagem do espetáculo de dança que ela alcançou sucesso em sua empreitada. A bailarina conseguiu propor ao povo de Angola, na capital Luanda, um novo olhar não só sobre a história dessa rainha mítica, como também uma nova possibilidade de enxergar, durante a guerra civil instaurada no país, a situação política dessa nação, como esta tese buscou investigar no seu segundo capítulo.

Como já demarcado, assim como em Pepetela, o nosso olhar parte da ideia de que o objetivo de Agualusa seria o de contar a sua própria versão do mito, de modo a interferir criticamente na interpretação social sobre ele no presente angolano. Essa tentativa de ressignificar o mito da rainha Ginga na contemporaneidade angolana se deve ao fato de que há, em Angola, uma variedade de opiniões sobre essa rainha, que teria sido a maior inimiga da coroa portuguesa de que se tem notícias durante o período de colonização do continente africano.

Na mesma medida em que há aqueles que a admiram pela postura resistente frente ao colonizador, há também quem a menospreze devido aos seus métodos de resistência durante o processo colonial, que incluíam assassinatos de alguns membros da sua própria família, como também a escravidão de seus próprios

patrícios, conforme já pontuamos neste texto. Além disso, Ginga demonstrava, em seu comportamento, adotar hábitos europeus ligados à cobiça e ao luxo, como veremos no decorrer deste capítulo.

Partimos da premissa de que as interpretações negativas sobre a postura dessa lendária personagem foram implantadas pelo próprio colonizador durante o processo de colonização, com o objetivo de enfraquecer a atuação resistente da rainha Ginga quanto ao progresso dominador português. Acreditamos também que a oralidade típica da cultura tradicional de Angola influenciou, ainda que de maneira indireta e involuntária, para a propagação e perpetuação dos aspectos pejorativos atribuídos à rainha Ginga.

Vemos que as literaturas produzidas nos países africanos de língua portuguesa desempenham um fundamental papel na construção da identidade das nações independentes “por meio do seu caráter de representação”. (SILVA CAMPOS, 2018, p. 03). Obviamente, “cada uma dessas sociedades vêm de composições étnicas distintas, percursos políticos culturais diferenciados” (SILVA CAMPOS, 2018, p. 02), além de terem sofrido e reagido de diferentes maneiras à imposição do colonizador. Em contrapartida, o que as une é, justamente, a necessidade de, na pós-independência, se manifestar de maneira reativa aos resquícios deixados pelo colonizador europeu em sua cultura e sociedade, principalmente no âmbito político, de maneira a reivindicar uma identidade que sempre lhes foi negada.

É nesse sentido que Inocência Mata (2010) pontua a vinculação da literatura pós-independente à política angolana e o seu compromisso com a (re) construção da identidade de Angola. A existência desse vínculo encontra ressonância na escrita agualusiana, consoante ao que observamos em diversas posições do autor em relação à situação política de seu país. Para ele, mesmo após a conquista da independência de Angola “era tão incerto o destino de Luanda que muitas das delegações convidadas a assistir às cerimónias [de proclamação da república], incluindo a da União Soviética, tinham preferido não comparecer” (AGUALUSA, 2004, p. 01), por estarem receosas quanto a possíveis ataques internos, o que de fato aconteceu:

Era, evidentemente, a Guerra Fria em todo o seu brutal esplendor. Se quisermos ser exactos, porém, teremos de reconhecer que a guerra civil angolana, a qual se prolongaria por um quarto do século, tendo sido um dos mais longos e destruidores conflitos da história do continente, começou alguns anos antes, mais precisamente a 15 de março de 1961, quando a FNLA (então União dos Povos de Angola, UPA) atacou uma dezena de fazendas nos norte de Angola, assassinando a tiro e à catanada, não apenas fazendeiros portugueses e as suas famílias, mas também os trabalhadores de etnia ovimbundo e os negros e mestiços naturais de Luanda. (AGUALUSA, 2004, p. 01).

Os anos seguintes dessa guerra civil não foram diferentes em termos de crueldade, já que “a FNLA, apoiada pelos Estados Unidos, o MPLA [Movimento Popular de Libertação de Angola] apoiado pela União Soviética e, um pouco mais tarde, a UNITA [União Nacional para Independência Total de Angola], apoiada pela China, iriam dar continuidade ao horror” (AGUALUSA, 2004, p. 01) instaurado. E nesse fogo cruzado permanecia o povo angolano, em especial os moradores da capital Luanda, que se dividiam no apoio às partes envolvidas nesse processo sangrento.

Divergências políticas provocadas por ambição, desejo de vingança quanto ao processo colonial e desavenças com relação à língua que permaneceria como sendo a oficial de Angola, foram os principais pilares dessa guerra civil, além da ambição por riqueza e poder, é claro, por parte da maioria dos envolvidos nela. O fato é que, para o autor, “desmontado este discurso, porém, não era difícil descobrir que sob ele se ocultava uma mentalidade colonizadora, incapaz de perceber como uma riqueza, e uma enorme vantagem, a diversidade étnica e linguística do país”. (AGUALUSA, 2004, p. 04).

Entendendo, com Inocência Mata, que através da literatura “se chega também ao processo histórico e à narrativa historiográfica em espaços em que a reflexão se processa, não raramente, pela ‘via oblíqua’” (MATA, 2010, p. 32), a proposta de retomada do mito da rainha Ginga feita por José Eduardo Agualusa em sua obra *A rainha Ginga*, lançada em 2014, parece encenar essa situação em que a guerra civil já havia terminado, mas o país havia permanecido órfão da sua identidade.

Para problematizar esse momento histórico, a nosso ver, Agualusa elabora o seu romance aqui investigado dialogando com os registros historiográficos contidos na obra *História Geral das Guerras Angolanas*, de autoria do militar português António de Oliveira de Cadornega, propondo a sua própria versão do mito da rainha

Ginga, enquanto cumpre um papel “histórico ao realizar o debate sobre as identidades nacionais e o sujeito pós-colonial” (SILVA CAMPOS, 2018, p.11).

3.2 A metaficção historiográfica de José Eduardo Agualusa

Recobrando o que esta tese descreveu em seu primeiro capítulo, há muitas controvérsias com relação aos dados biográficos da rainha Ginga. De maneira geral, sabe-se que ela era natural do reino Dongo, no qual o seu pai Mbandi era o poderoso rei. Ao nascer, recebeu o nome de Nzinga Mbandi, acabando por se transformar, futuramente, em uma alusão ao símbolo dúbio de resistência ao regime escravocrata português.

Tratando-se de uma figura feminina africana, cujo protagonismo, relevo e importância só encontra par na figura de Cleópatra, Njinga Mbandi é hoje, considerada na República de Angola, uma heroína nacional, mercê da sua reputação de resistência aos portugueses ao longo de três décadas do século XVII [..]. (PINTO, 2018, p. 01).

Essa sua atuação durante o processo de resistência ao domínio luso nos séculos XVI e XVII entrou para a história de Angola, configurando-se como uma personagem ligada à construção da identidade e da história do país. Símbolo de orgulho e admiração para uma parte dos seus patrícios:

É ela: Nzinga Mbandi, a Guerreira Rainha cujos fios tecidos na teia literária e no texto histórico propicia uma viagem imaginária às terras na Mãe África. Do seu passado que se faz presente em nossas mentes – mediante a relação história literatura –, fios outros ficam soltos, desafiando-nos a emergir em seus tênues pontos, tecendo-os delicadamente. (PINTO, 2018, p. 02).

A prova disso está materializada na capital Luanda, onde foi cravada “uma estátua no centro da capital – erguida em 2003, por ironia, na praça Kinaxixi, a mesma a que o poder colonial chamou Largo dos Lusíadas (ou popularmente Maria da Fonte)” (PINTO, 2014, p. 01- 02). Além disso, Ginga também dá nome às principais ruas da capital de Angola, “particularmente a uma das principais artérias

da baixa luandense [...]”. (PINTO, 2014, p. 01-02). O seu legado fez com que ela passasse pela imaginação do povo angolano, que externava as suas interpretações acerca da história dessa ilustre conterrânea através da oralidade, típica do país.

O fator oralidade aparece por diversas vezes em José Eduardo Agualusa, nos relatos do narrador Francisco. Isso ocorre quando, por exemplo, a própria Ginga lança mão de uma narrativa verbal para tentar esclarecer ao jovem religioso o motivo que a levou a aceitar ser batizada de acordo com os mandamentos da igreja portuguesa: [Ginga] “ofereceu-me assento numa almofada, a seus pés. Senta-te, ordenou, vou contar-te uma história que o meu pai me contou a mim, depois de a ter escutado do pai dele”. (AGUALUSA, 2015, p. 35).

A história da rainha Ginga está estreitamente ligada à história colonial de Angola, e foi, justamente, mesclando versões do que é contado informalmente no país aos registros históricos oficiais angolanos que José Eduardo Agualusa escreveu a sua própria versão desse mito. Nesta empreitada, o autor não se afasta da história oficial do país, já que a sua intenção nos parece ser propor uma releitura dela, e não aumentar ou diminuir o que de fato ocorreu, como bem pontua “um dito Umbundo: por muito tempo que um tronco permaneça no rio nunca se transformará num crocodilo” (AGUALUSA, 2015, p. 55).

A obra *História Geral das Guerras Angolanas*, do militar português António de Oliveira de Cadornega foi escrita aproximadamente entre os anos ferrenhos de 1670 e 1681, sendo ela fruto de uma de suas missões em África. Essa obra historiográfica traz, na segunda parte do seu segundo tomo, uma preciosa descrição/exposição daquela que foi uma pedra no caminho de Portugal durante a ocupação do território africano: a rainha Ginga.

Após invadir a África, Portugal extraía “as riquezas locais na busca de prata, ouro e, finalmente, mão de obra escrava, gerando uma erosão sem precedentes na história da humanidade” (J. OLIVEIRA, 2018, p. 12). A coroa portuguesa, durante os séculos XVI e XVII, sequestrava os nativos africanos para que pudessem ser comercializados tanto na América, quanto na Europa. “Quando do sequestro, perseguição, exploração, opressão e assassinatos de povos”, esses, “mesmo sem o poder de fogo dos invasores, os enfrentaram bravamente até os últimos instantes” (J. OLIVEIRA, 2018, p. 12), ou seja, a completa dominação do continente africano não foi oferecida, mas sim, arrancada de maneira brutal daqueles que lá estavam.

Dessa forma,

nos matos e nas savanas de Angola desenvolveu-se uma guerra permanente entre os portugueses ávidos de conseguir o maior número de peças para a exportação, e os reis ou senhores autóctones, que procuravam, embora de maneira amiúde contraditória, defender a sua soberania e também, às vezes, a sua própria posição no comércio escravista. (LIENHARD, 2005).

Os europeus seguiram com o processo colonial no continente africano, saqueando e dominando territórios, capturando e exterminando nativos. Além disso, os portugueses avançavam pelo espaço africano impondo a fé católica que lhes cabiam culturalmente através da construção de igrejas e da realização do batismo dos selvagens de modo forçado. “Violências, injustiças, infundáveis iniquidades” (AGUALUSA, 2015, p.12) foram cometidas por Portugal na presunção de salvar os selvagens das suas próprias práticas ancestrais consideradas demoníacas pelos lusos. Mas se os nativos erravam por desconhecerem Deus, “os cristãos erravam em nome dele” (AGUALUSA, 2015, p.12).

Ao nos voltarmos para os documentos historiográficos que registram o processo colonial português em África, é possível encontrar em vários deles uma deturpação entre o que a coroa lusa afirmava almejar com a cristianização – apenas tornar os africanos cristãos, aos olhos de Deus e dos homens de boa fé – e a sua real intenção, sendo ela absolutamente capitalista. Para a maioria dos jesuítas envolvidos no processo de conversão “apenas interessava o número de peças que podiam resgatar e enviar para o Brasil, encontrando-se ali mais na condição de comerciantes da pobre humanidade do que na de pastores de almas” (AGUALUSA, 2015, p. 21).

Outro método de dominação colonial portuguesa era responder com extrema brutalidade a toda e qualquer forma de resistência nativa que encontravam pelo caminho. Não havia compaixão nas estratégias europeias de domínio, e isso se deveria ao fato de que, para o povo luso, as terras colonizadas eram habitadas por “selvagens”, conforme a sua concepção naquele momento.

Assim sendo, para os portugueses colonizadores, aos selvagens não era necessário dedicar qualquer tratamento de misericórdia, sendo “uma prática

corriqueira dos portugueses, a degolação em massa dos inimigos”. (LIENHARD, 2005). Muitas vezes, como o próprio narrador de Agualusa registra em seus escritos, os soldados coloniais “arrancavam os narizes aos cadáveres, levando para Luanda a infame carga” (AGUALUSA, 2015, p. 14), talvez com a intenção de expor essas partes do corpo humano publicamente, de maneira a aumentar o temor acerca do seu processo de dominação do território africano.

Podemos verificar uma correspondência entre a obra *História Geral das Guerras Angolanas*, de António Cadornega, com a obra literária *A rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa. Isso se deve ao fato de que, além dos fatos narrativos presentes na escrita agualusiana confluírem criticamente com as descrições historiográficas de Cadornega, o autor angolano estabeleceu, como narrador da sua obra, um personagem com o perfil muito próximo ao do próprio militar escrivão português contemporâneo da rainha Ginga, assim como com o perfil do próprio autor Agualusa, consoante ao que já destacamos neste texto.

Assim como Pepetela construiu um perfil intelectual para o narrador-personagem da obra *Lueji – o nascimento de um império*, Agualusa também lançou mão de um intelectual para relatar os fatos ocorridos entre os séculos XVI e XVII no território angolano/africano. Acreditamos que esse procedimento autoral possa ter contribuído para tornar ambos os textos mais densos.

O narrador-personagem agualusiano Francisco José de Santa Cruz, descrito no nosso primeiro capítulo, é na obra um religioso brasileiro de origem portuguesa. Ele tem sua formação intelectual – como era característico desse período histórico – firmada pelos ensinamentos cristãos, como ele próprio descreve:

Aos nove anos, o meu pai arrancou-me dos braços carinhosos de minha avó preta, levando-me para estudar no Colégio Real de Olinda. Aos quinze ingressei como noviço na Companhia de Jesus. Abandonei Pernambuco num navio negreiro, o Boa Esperança, com destino a São Salvador, a africana, antes chamada Ambasse, cabeça do Reino do Congo, para me juntar aos irmãos jesuítas numa escola que havia poucos anos estes tinham fundado. (AGUALUSA, 2015, p. 21).

Ao atender a essa ordem da coroa lusa de ir a Angola para integrar a missão de cristianizar os selvagens africanos, acabou assumindo involuntariamente a função de espião português ao se tornar secretário particular da rainha Ginga, mas

ele se afeiçoa a ela. Esse bem-querer provoca nesse personagem uma divisão moral, pois tem que decidir se persiste na lealdade a Portugal, ou se cede aos sentimentos de admiração e respeito que passa a nutrir espontaneamente pela rainha. Francisco, por sua vez, opta por servir a soberana angolana, de maneira a contribuir em sua resistência à dominação portuguesa. Tal decisão acaba saindo muito cara para ele, que também passa a ser considerado um inimigo da coroa lusa, e um herege da igreja católica.

Antes disso, a escolha do personagem Francisco para exercer a função de secretário da rainha Ginga decorreu, de acordo com o texto de Agualusa, de um pedido dela própria para a coroa portuguesa. O objetivo da protagonista era facilitar a sua comunicação com o colonizador. Nas palavras do próprio narrador- personagem, “fora ela quem pedira ao governador português um secretário, alguém ilustrado na ciência de desenhar palavras” (AGUALUSA, 2015, p. 14), habilidade esta que Ginga, por ser uma nativa africana, não dominava de fato.

Ao tomar a iniciativa de estabelecer um canal comunicativo com a coroa portuguesa, essa soberana firmava a sua intenção com relação ao tipo de interação que desejava manter com os representantes da coroa portuguesa: o pacifismo. Não é dessa forma, no entanto, que ela é abordada em Cadornega, como veremos a seguir. Ademais, a Ginga elaborada por Agualusa não estabeleceu uma relação de vassalagem com Francisco, muito pelo contrário. Ela determinou, assim que o recebeu em Ambaca, que o então jovem religioso poderia falar e agir de acordo com a sua vontade: “Voltando-se para mim disse-me que não temesse mal algum, pois sendo seu servo era também seu convidado. Que falasse, pois, segundo o meu livre pensamento, para isso me fizera vir”. (AGUALUSA, 2015, p. 14).

Assim como o personagem fictício Francisco José de Santa Cruz, os motivos que levaram o militar português António de Oliveira de Cadornega à África também foram políticos: atender a uma ordem de Portugal. Ele embarcou da Europa rumo a esse continente por ordem da coroa para que pudesse “suprir os déficits de mão de obra na colônia de Angola, através de um ofício obtido junto aos Braganças e de uma carta dirigida ao então governador, Pedro César de Menezes”. (WEBER, 2013, p. 26). Tal atividade, de acordo com os estudos da pesquisadora Priscila Weber (2013), seria a de soldado-escritor, ou seja, caberia a ele registrar os acontecimentos políticos em África de maneira que, muito além de perpetuá-los

para a posteridade, os escritos que produzisse pudessem proporcionar à coroa um rico acesso a todas as informações sobre os episódios ocorridos durante a ocupação portuguesa do território africano. Ou seja, sua função nesse período, enquanto escrivão, era a de documentar os fatos que se passavam.

Vale ressaltar que a escrita de Cadornega foi, possivelmente, modulada de acordo com o que fosse mais pertinente ao governo português saber. Então, o que se tem desse momento angolano histórico foi registrado a partir do olhar seletivo do colonizador luso sobre os fatos. O interesse dos portugueses estava na perpetuação da soberania europeia na guerra ocupada, rumo ao domínio completo do continente africano.

Cumprindo a expectativa que a coroa portuguesa depositava nele, António Cadornega, como se pode constatar em seus registros, buscou salientar os aspectos pejorativos da rainha Ginga, como por exemplo as crueldades que ela teria realizado contra os seus próprios patrícios, bem como a nítida ambição de poder e riqueza com que a descreve. Além disso, a Ginga de Cadornega apresentava um comportamento masculinizado. O objetivo do escrivão seria, de acordo com a nossa leitura, o de cancelar a postura lusa que estava sendo imposta em resposta à resistência que Ginga impunha à colonização, sendo ela impiedosa.

Todavia, em alguns momentos do seu texto historiográfico, Cadornega se contradiz ao dedicar adjetivações dignificantes a essa inimiga portuguesa. Isso ocorre, por exemplo, quando ele a descreve como sendo uma pessoa possuidora de “saber e destreza” (CADORNEGA, 1972, p. 146), ou mesmo quando se dirige a ela como sendo uma “valeroza Rainha”. (CADORNEGA, 1972, p. 150). Mesmo assim, o fato é que, na maior parte do seu texto, aparentemente, a intenção do militar-escritor é depreciar a figura dessa inimiga da coroa portuguesa.

Essa duplicidade no delineamento da personalidade e do comportamento da rainha Ginga, estabelecida nos registros históricos de António de Oliveira Cadornega, está representada na obra de José Eduardo Agualusa pelo duplo entendimento dessa soberana na atualidade angolana. Nas palavras de Alberto Oliveira Pinto “a perpetuação da memória da Rainha Njinga, após sua morte, se processa, dentro e fora de Angola, quer pelo registro da oralidade, quer pelo registro da escrita, e em ambos interferem, ainda que de forma ambígua, dois elementos

ideológicos indissociáveis” (OLIVEIRA PINTO, 2014, p. 11). O primeiro se refere ao caráter religioso, associado ao cristianismo e à relação deste com os cultos africanos; o segundo é relativo ao quesito político, “congregando as simbologias da resistência ao tráfico de escravos e à dominação colonial com as da exaltação, positiva ou negativa, da condição e dos valores do homem africano”. (OLIVEIRA PINTO, 2014, p. 11).

José Eduardo Agualusa, assim, em sua empreitada, constrói uma rainha Ginga diferente daquela mulher cruel descrita pela pena portuguesa de Cadornega, aproximando-a da figura humana resistente, inteligente e audaciosa que a torna um motivo de orgulho para os angolanos ainda nos dias de hoje. Nessa perspectiva, Agualusa também se encaixa, assim como Pepetela, no perfil denominado por Inocência Mata (2010) como meta-historiador. Nessa empreitada, diferentemente de Cadornega, Agualusa recria a rainha Ginga como uma grande estrategista, cujas ações legitimam sua condição de líder em uma guerra pré-colonial tão injusta.

Através da ficção, assim como no final do século XVI e início do século XVII o militar português António de Oliveira Cadornega registrou a sua visão ambígua dessa inimiga dos portugueses, conforme ele próprio pontuou em seu texto, Agualusa, na pós-independência angolana, se propõe a dar também a sua visão acerca dessa lendária personagem africana e angolana. Nessa teia de tramas e fatos, os leitores dessa obra produzida em contato com a realidade poderão construir outras possibilidades de interpretação sobre o que ocorreu no período colonial.

Para tanto, Agualusa revirou não somente os primeiros séculos da história de dominação europeia em África, como também o período pós-colonial de Angola, quando o país ainda se acostumava a caminhar sem os grilhões coloniais. Mais precisamente, *A rainha Ginga* é uma obra lançada em 2014, ou seja, época em que até mesmo a guerra civil angolana já havia acabado. Assim, através dessas novas possibilidades de enxergar o passado angolano, a história de resistência da personagem Ginga pode ser vista de maneira bem distinta do que aquela que os portugueses apresentaram ao mundo no século XVII.

3.3 A construção da personagem Ginga em Cadornega e Agualusa

Não há como excluir o processo de colonização portuguesa da história africana, mas o que não pode ser abraçado de maneira alguma é que apenas os registros oficiais realizados pelo colonizador representem a total verdade dos fatos ocorridos nesse período. Embora não haja nenhum registro feito pelos colonizados referente ao processo de dominação, “é provável que eles, desde o início do tráfico escravista, tenham começado a elaborar, nas suas cantigas ou suas narrações orais, o trauma que não pôde deixar de significar para eles a irrupção do escravismo europeu”. (LIENHARD, 2015).

Nas palavras de Josilene Silva Campos, para suprir os seus interesses políticos, “um dos equívocos forjados pelo pensamento ocidental foi pensar a África como um continente ágrafo” (SILVA CAMPOS, 2018, p.11), pois se os países africanos não possuíam uma escrita oficial que o representasse, ele não poderia ter também uma história que pudesse chamar de legitimamente sua:

Essa simplificação não era inocente, ignorar a singularidade do continente e suas especificidades culturais era a maneira de as potências ressaltarem suas diferenças e firmarem sua superioridade perante o outro. Não era desconhecido dos Europeus que parte da África tinha um moderno sistema de escrita, principalmente em regiões que foram penetradas pelo Islã. Também não é segredo nenhum a antiguidade da escrita egípcia (hieróglifos). (SILVA CAMPOS, 2018, p. 11).

O fato é que, nos países africanos em geral, e em Angola em particular, a oralidade sempre predominou em “detrimento da escrita. Mesmo em lugares com escrita, muitas vezes ela era relegada a um plano secundário” (SILVA CAMPOS, 2018, p. 11). Dessa forma, não é porque para Portugal sua essência tenha uma origem ágrafa que o continente africano não possa “ter um passado e um conhecimento legítimo, como alegavam os europeus”. (SILVA CAMPOS, 2018, p. 11). Assim,

no que diz respeito à transmissão oral da memória de Njinga, tiveram particular importância as irmandades religiosas africanas cristianizadas, cujo paradigma é a Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, constituída por escravos e forros. (OLIVEIRA PINTO, 2014, p. 11-12).

Como citado anteriormente, há nos escritos historiográficos de António de Oliveira Cadornega duas características pessoais imputadas à Ginga que são extremamente pertinentes a esta análise, sendo elas referentes às maldades atribuídas a essa rainha, bem como ao seu comportamento masculinizado. Este era visto com estranhamento pelo sistema patriarcal tanto por parte dos portugueses quanto dos povos africanos. Essas caracterizações também se fazem presentes na obra *A rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa, ainda que com um olhar outro. Dessa forma, é possível perceber um contraste entre as perspectivas histórica e a literária através da comparação entre o discurso historiográfico e o discurso ficcional.

No texto historiográfico é perceptível que o militar-escrivão estabelece um perfil infame para a rainha Ginga, segundo o olhar do colonizador português. Tal estabelecimento se justifica pelo fato de que as atitudes da rainha Ginga objetivavam deter o avanço dos principais colonizadores portugueses de sua época. Estes, por sua vez, se apoderavam progressivamente do território e de suas riquezas, além de agirem com extrema brutalidade em seu processo de ocupação. Além disso, a integridade física e os valores tradicionais do povo Dongo aparentavam ser muito preciosos para essa rainha.

Nas palavras de António de Oliveira Cadornega, dos clérigos e dos militares portugueses envolvidos diretamente no processo de ocupação angolana, era muito custoso se relacionar politicamente com a Ginga. Ela era uma mulher em posição de representante de um povo selvagem, com o qual era necessário, no entanto, manter um diálogo civilizado, quiçá esta premissa justifique ou explique esse seu comportamento trabalhoso.

Em contraste a essa perspectiva historiográfica, na obra literária de José Eduardo Agualusa é o narrador-personagem Francisco que faz uma nova interpretação dessa soberana angolana: ele dignifica a rainha Ginga, em contraponto ao que deixou registrado para a posteridade o escrivão português.

Em sua escrita, o narrador-personagem agualusiano não endossa as atitudes da rainha Ginga descritas por Cadornega, mas associa boa parte do que é dito sobre ela à transmissão oral de sua história no país, traduzindo uma característica angolana que assim é expressa pela própria protagonista, quando afirma ao

narrador-personagem certa vez em África: “nós gostamos de contar histórias”. (AGUALUSA, 2015, p. 35). Além disso, na perspectiva agualusiana, os interesses políticos de ambos os lados – português e angolano – teriam interferido no que foi registrado oficialmente na época colonial sobre Ginga, bem como no que era dito acerca dela. A imbricação das duas perspectivas sobre a rainha influenciariam na concepção da soberana na contemporaneidade, já que

essa incursão ao passado se faz necessária na medida em que criar um sentimento de nacionalista ou de identificação nacional requer, obrigatoriamente, se livrar da negatividade imposta pelo colonizador e fundar bases que afirmem a inspiração da construção de um país independente ou de uma nação consolidada. (SILVA CAMPOS, 2018, p. 15).

Sendo assim, a nosso ver, possivelmente ao lançar mão dos registros de Cadornega para escrever a sua obra, estabelecendo um paradoxo entre o perfil da rainha Ginga traçado anteriormente e aquele que propõe no presente, é uma das estratégias de escrita do autor José Eduardo Agualusa dentro do seu projeto ficcional de retomar a história de Angola sob um viés distinto daquele construído pela história oficial. Enquanto Cadornega busca cumprir a sua missão de escrivão- militar na perspectiva de denegrir a figura da rainha Ginga e o povo africano/angolano nos tempos coloniais, Agualusa desconstrói essa visão pejorativa registrada pelo representante da coroa lusa em Angola nos tempos coloniais, atribuindo dignidade à figura da rainha Ginga e ao povo angolano/africano. Por meio de sua proposta estética, o indivíduo angolano, na contemporaneidade, pode repensar o passado do seu país, bem como as atribuições sobre os seus patrícios que fizeram resistência contra o domínio portugueses naqueles tempos.

António de Oliveira Cadornega desembarcou em Luanda com seu irmão no dia 18 de outubro de 1639, “integrado na comitiva do recém-nomeado governador Pedro César de Menezes”. (OLIVEIRA PINTO, 2014, p. 04). Nessa ocasião, o português contava com apenas quinze anos de idade e estava fugindo da Inquisição lusa. Ele, posteriormente, “seguiria a carreira militar até ao posto de capitão, cuja patente obteve a 29 de janeiro de 1649, concedida pelo governador Salvador Correia de Sá e Benevides”. (OLIVEIRA PINTO, 2014, p. 04).

Assim como Cadornega, o narrador-personagem agualusiano Francisco José

de Santa Cruz também desembarcou em África quando contava tenra idade, como ele próprio descreve em seus relatos. Ao contrário de Cadornega, Francisco não se afasta da igreja em sua missão, mas sim se somaria a ela, pelo menos no início da sua empreitada:

Aos quinze anos, ingressei como noviço na Companhia de Jesus. Abandonei Pernambuco num navio negreiro, o Boa Esperança, com destino a São Salvador, a africana, antes chamada Ambasse, cabeça do Reino do Congo, para me juntar aos irmãos jesuítas numa escola que havia poucos anos estes tinham fundado. (AGUALUSA, data, p. 21).

Posteriormente, Cadornega acaba por assumir a função de escrivão português, “concluindo em 1681 os três tomos da sua obra *História geral das guerras Angolanas*, na qual, ainda que esparsamente, é relatado o percurso de Njinga, assim como o dos missionários capuchinhos”. (OLIVEIRA PINTO, 2014, p. 04). Já o personagem Francisco narra em idade madura os acontecimentos que presenciou ao acompanhar, na juventude, a saga da rainha Ginga enquanto seu secretário particular. Inicialmente, Francisco se considerava despreparado para enfrentar tudo o que a sua estadia em África e o seu envolvimento com a inimiga portuguesa iriam lhe impor. Isso porque, segundo ele próprio, “conhecia do mundo apenas o que lera nos livros, e de súbito, achava-me ali, naquela África remota, cercado pela cobiça e pela infinita crueldade dos homens” (AGUALUSA, data, p.21).

Ao fazer suas considerações sobre Ginga, António de Oliveira Cadornega busca enfatizar o que traduz como crueldades cometidas pela rainha em suas estratégias de guerra e em suas demais atitudes políticas. Tais práticas não seriam direcionadas apenas ao povo português com o qual ela guerreava, mas também eram dirigidas aos próprios negros africanos, o que a definia a partir de um grande interesse na exploração das riquezas minerais de África/Angola.

De acordo com esses relatos, Ginga mantinha os negros como escravos, e maltratava-os por estarem nessa posição inferior. A descrição de Cadornega encontra ressonância em vários documentos históricos dos séculos XVI e XVII, os quais informam sobre registros relacionados à prática escravista em África mesmo antes da chegada dos portugueses.

Segundo Martin Lienhard, “os historiadores modernos, europeus ou africanos,

admitem também a existência da escravidão na África antiga” (LIENHARD, 2015), havendo regras tradicionais de recrutamento e comercialização de escravos na África Central nesse período. Nessa ocasião, somente prisioneiros de guerra, traidores e delinquentes eram escravizados, sendo poupados africanos nobres, mulheres e crianças. A comercialização era feita “em momentos e lugares precisos, nas feiras previstas para tais transações comerciais” (LIENHARD, 2015). Todas essas regras escravistas da África antiga foram ignoradas pelos colonizadores em seu processo de dominação, estabelecendo eles próprios as suas próprias leis de comercialização das peças dominadas e, posteriormente, sequestradas.

António de Oliveira Cadornega relata à coroa portuguesa, em seus registros, que Ginga rendeu e escravizou a rainha do povo Matamba:

e ela agora o invadia, e usurpava à falsa fé contra direito e razão, hindose valer dele para sua conservação e valhoucoute, havia destituído a Senhora natural dele, tratando-o como seu, a Rainha de Matamba como sua Escrava e tributaria. (CADORNEGA, 1972, p. 154).

Como Portugal já havia invadido e dominado as terras da soberana Matamba, Cadornega busca atribuir à Ginga uma dupla atitude contraventora: a primeira contra a rainha dos Matamba, pois, além de dominar o seu reino, Ginga a teria escravizado; já a segunda seria em objeção à coroa portuguesa, por ter usurpado terras que ela havia conquistado anteriormente.

Realmente, quando Ginga nasceu, a região do povo Dongo, cujo rei era o seu pai, já sofria as influências colonizadoras há quase cem anos, mas resistia em abrir a guarda totalmente, cedendo ao completo domínio europeu. Já o reino Matamba estava totalmente dominado por Portugal neste período. Dessa forma, para nós, ao dominar a rainha dos Matamba, tomando-lhe o seu território, Ginga almejava impedir que a coroa portuguesa continuasse a perpetuar seu domínio nessa região. É importante ressaltar também que ambos os reinos – Dongo e Matamba – constituem hoje o país Angola.

Na obra de José Agualusa o narrador personagem Francisco salienta, desde o início da narrativa, a instabilidade em África, decorrente do processo de colonização portuguesa, uma vez que os interesses políticos e religiosos estavam divididos dentre os próprios integrantes dessa missão colonizadora. Assim,

Francisco não enfatiza, em sua narrativa, as maldades cometidas pela inimiga dos europeus, como fez Cadornega, mas sim o descompasso do processo de colonização:

Cheguei num momento de insídia e inquietação, estava o reino dividido, umas facções contra os portugueses e outras a favor; umas contra a igreja e contra os padres, que acusavam de destruir as tradições indígenas, o que era o certo, e outras defendendo a rápida cristianização de todo o reino. (AGUALUSA, 2014, p. 21).

Sabe-se que “o moderno Imperialismo usou de estratégias político-ideológicas para justificar a presença e a brutalidade do ato colonial”. (CAMPOS, 2018, p. 09). Para mais, o narrador-personagem de Agualusa, logo no início dos seus relatos, detalha a crueldade portuguesa ao derrotar Ngola Quiluange, rei e pai de Ginga e de Ngola Mbandi, no dia 25 de agosto de 1585. Esse soberano de Angola havia entregue “o comando dos seus guerreiros a um valente capitão chamado Ndala Quitunga” (AGUALUSA, 2015, p.13) e, do lado português, comandava o capitão André Ferreira Pereira. Enquanto os nativos do exército de Ngola Mbandi tinham a seu favor, além da força física e da agilidade que lhes era característica, algumas ferramentas manuais de corte,

os portugueses, embora em menor número, contavam com a violenta surpresa dos canhões, além de um esquadrão de cavalaria. Por último, lançaram contra os guerreiros de Ndala Quitunga matilhas de cães de guerra, animais que os ambundos nunca haviam visto e que no seu terror tomaram por homens transformados em monstros. (AGUALUSA, 2015, p.13).

Para completar a carnificina, “as tropas portuguesas degolaram nesse dia muitos milhares de guerreiros ambundos” (AGUALUSA, 2015, p. 13), o que fez com que tal episódio histórico entrasse para a história colonial de Angola como um dos mais perversos de que se tem notícia em todo o período colonial.

Além de escravizar seus irmãos negros, Ginga é descrita na obra de Cadornega como a assassina do seu próprio irmão, também “sendo fratecida [assassina] de seu Sobrinho, a quem pertencia a Coroa Del Rey seu Pay” (CADORNEGA, 1972, p. 153) e comendo o seu coração posteriormente. O primeiro,

foi morto pela irmã, que o tragou “em hum vêneno, que lhe fez propinar” (CARDONEGA, 1972, p. 160), com a intenção não só de lhe roubar o reino dos Dongo, como também de se vingar pela morte do seu próprio filho Quizua Quizaele, que Ngola Quiluanji teria feito sucumbir tempos antes.

O narrador agualusiano também aponta a versão que imputa a Ngola a responsabilidade pelo assassinato do filho de Ginga. De acordo com o personagem Francisco o então “rei Ngola Mbandi receava que a Ginga o tentasse matar, substituindo-o no trono pelo sobrinho, e reinando através dele”. (AGUALUSA, p. 40). Embora essa morte tenha sido explicada pelo ataque ao jovem por um lagarto gigante no rio Congo, “dias mais tarde começou a correr uma outra versão, segundo a qual Quizua Quizaele teria sido afogado nas confusas águas do rio por escravos ao serviço do seu tio, Ngola Mbandi”. (AGUALUSA, 2014, p. 40).

O personagem Francisco relata não lhe ter parecido, “na época, que Ginga desse crédito a tais intrigas. Chorou o filho, como é suposto uma mãe fazer, e depois a vida regressou ao normal”. (AGUALUSA, 2014, p. 40). Dessa forma, essa variante do acontecido que aparece em Cadornega, referente ao interesse da rainha Ginga em ver o irmão morto por motivo de vingança, não aparece na perspectiva do narrador-personagem agualusiano. Apesar do sofrimento natural provocado pela perda do seu único filho, a protagonista seguiu o seu caminho sem guardar rancor, pelo menos aparentemente, por esse suposto assassinato.

Seguindo com os relatos da morte de Ngola Mbandi, o narrador Francisco, para explicá-la “como sempre havia várias versões” (CARDONEGA, 1972, p. 48), e dentre todas elas, aquela que imputava à irmã do soberano morto a alcunha de mandante do crime, aponta essa responsabilidade para outra parte interessada: a coroa portuguesa. Para Francisco, o governador luso Domingos Vaz foi um dos responsáveis pela propagação, em Angola, do boato de que Ginga teria envenenado o irmão:

Assim, segundo alguns, Ngola Mbandi morrera das mesmas febres comuns, tão frequentes no país, que me haviam prostrado a mim. Segundo outros, morrera de desgosto por se sentir desrespeitado, humilhado pelos portugueses. Asseguravam terceiros, entre os quais Domingos Vaz, que o rei fora envenenado pela irmã, a qual vingara assim a morte do infeliz Quizua Quizaele. (AGUALUSA, 2014, p. 49).

Com relação à morte do filho de Ngola também ter ocorrido por ordem da rainha Ginga em resposta ao possível assassinato do seu filho Quizua Quizaele, ao contrário de António Cadornega, o narrador-personagem da obra literária não assegura ter convicção de que tal crime realmente tenha sido de responsabilidade dessa soberana. Até porque, consoante ao que o narrador agualusiano registra, não havia evidências nem ao menos de que o menino tivesse sido realmente assassinado.

Nas palavras de Francisco, após assumir o trono, Ginga recebeu do poderoso Caza Cangola, o rei dos Jagas e seu futuro marido, o seu sobrinho Hoji, que estava sob os cuidados desse guerreiro até então. Nos relatos do narrador-personagem da obra *A rainha Ginga*, depois desse episódio, “o certo é que nunca mais ninguém o viu” (AGUALUSA, 2015, p. 49), o que coloca em dúvida a premissa de que o pequeno teria sucumbido por ordem da tia.

Ainda na prospecção de tornar latente as más atitudes da rainha Ginga, na obra *História Geral das Guerras Angolanas* consta que ela se reuniu com o governador português João Corrêa de Souza em meados de 1621 para cumprir uma ordem de seu irmão Ngola Quiluanji, o então rei dos Dongo.

Nesse ensejo Ginga acabou por surpreender a autoridade portuguesa ao se recusar a sentar-se em uma das almofadas de veludo franjadas a ouro que ali estavam a sua disposição. Segundo Cadornega, a convidada se sentiu incomodada pelo fato de o representante da coroa estar acomodado na única cadeira do ambiente, não havendo assim outra para ela. Dessa forma, Ginga optou por se acomodar sob uma de suas escravas em posição constrangedora e humilhante, “assim esteve todo o tempo que durou a cerimônia” (CADORNEGA, 1972, p. 158). Ou seja, enquanto João Corrêa de Souza estava disposto em uma cadeira convencional, Ginga se acolhia sobre um outro ser humano como ela, mas sendo ele um subalterno seu.

Essa atitude de Ginga acabou por despertar espanto no representante português João Corrêa de Souza e desconforto moral em todos os presentes. Para Cadornega, ao proceder dessa maneira, a intenção da angolana teria sido a de se equiparar, em termos morais e políticos, com a autoridade portuguesa que estava sentada em uma cadeira. Essa atitude de Ginga, na perspectiva do escrivão-militar, não era comum, tão pouco aceitável. E, para completar o episódio da escrava que

foi feita de cadeira, a representante política se negou a levá-la de volta com sua comitiva real, ao término do compromisso político, por não lhe parecer “lícito, tornar a usar de semelhante assento”. (CADORNEGA, 1972, p. 159).

Na obra *A Rainha Ginga*, durante essa mesma sessão com Correa de Sousa, a protagonista repetiu idêntica atitude descrita por Cadornega de se sentar sobre uma escrava, pelos mesmos motivos expostos no texto historiográfico: não queria permanecer em posição inferior, assentada em uma almofada, à do governador, que estava acomodado na única cadeira do ambiente. O que não fica claro, em Cadornega, mas é explicitado por Agualusa, é o fato de que a missão que levava Ginga a se encontrar com o governador português era a de promover a paz, pois, ao contrário do irmão e então rei Ngola, ela insistia “na importância de assinar com os portugueses um tratado de paz e concórdia” (AGUALUSA, 2015, p. 14). Esta não aparentou ser a intenção do representante colonizador ao recebê-la nesse encontro político, narrado de maneira depreciativa por Cadornega.

Ao constatar essa intenção da coroa portuguesa, Ginga então “deu ordens a uma de suas escravas, uma jovem mulher de graciosa figura, chamada Henda, para que se ajoelhasse na alcatifa e, para grande assombro de todos os presentes, sentou-se sob o dorso da infeliz”. (AGUALUSA, 2015, p. 31). Coincidiu também na obra agualusiana a reação da autoridade portuguesa suprema que estava presente, bem como a dos demais que ali na assembleia assistiam a reunião: ficaram assombrados com as atitudes da mulher.

Nas descrições feitas pelo narrador-personagem Francisco o objetivo do governador português ao oferecer como assento para Ginga, nessa oportunidade, uma almofada, era diminuí-la perante todos os presentes naquele encontro político. Em contrapartida, não foi esse o resultado alcançado, pois

aquele extraordinário gesto [Ginga fazer de sua escrava o seu assento] marcou o tom do encontro, ou da maca, no dizer dos ambundos. Ainda que o governador João Correia de Sousa falasse a partir de cima, era como se o fizesse a partir de baixo, tal a soberba e a clareza das ideias da Ginga. (AGUALUSA, 2015, p. 31).

Tanto António de Oliveira Cadornega, na esfera historiográfica, quanto o narrador personagem agualusiano, na esfera ficcional, descrevem a receptividade da

autoridade portuguesa com relação às atitudes da rainha Ginga nesse encontro político como sendo essa atrelada ao sobrenatural. Nas palavras de Cadornega, “huma mulher creada entre os bárbaros e féras, com tanta eloquência e propriedade de termos, que parecia couza sobrenatural” (CADORNEGA, 1972, p. 158).

O jovem missionário e narrador de Agualusa também vincula ao sobrenatural as impressões do anfitrião português sobre Ginga após presenciar esse episódio da escrava que se tornou cadeira para a soberana assentar. Nas palavras do personagem Francisco, para João Corrêa de Souza a inteligência e a eloquência não são qualidades que podem ser encontradas em uma mulher, por isso quando essas características se manifestam em um indivíduo do gênero feminino, isso só poderia ser obra do Maligno, cabendo à igreja católica então se incumbir de solucionar o problema: “No juízo dele, quando manifesta numa mulher, e para mais numa mulher de cor preta, de tão inaudita, deveria ser considerada inspiração do maligno e, portanto, matéria da competência do Santo Ofício”. (AGUALUSA, 2015, p. 33).

Tanto a obra historiográfica de António Cadornega quanto a narrativa do narrador-personagem de José Eduardo Agualusa seguem-se com o relato do polêmico batismo da rainha Ginga. Após tal encontro, ela aceita de livre e espontânea vontade se converter ao cristianismo, o que foi (e ainda é) usado como argumento da parte colonizadora para atestar o perfil traidor da rainha Ginga. Na pena de Cadornega, antes de ser batizada, Ginga não tinha nenhum conhecimento sobre Deus, “sempre se achava nella pouca affeição às couzas de Deos, e aos Vassallos Portuguezes” (CADORNEGA, 1972, p. 153). Prova disso, ainda segundo ele, estaria no fato de que, ao dominar o reino Matamba, que estava sob o domínio português, essa soberana determinou a celebração, nele, dos cultos referentes aos seus antepassados africanos.

Na verdade Ginga não compactuava com as práticas determinadas pelo Deus pregado pelo cristianismo europeu. A rainha tinha a sua própria crença, sendo ela a da ancestralidade africana, conforme o próprio António Cadornega esboça ao relatar o episódio da dominação do reino Matamba. O narrador-personagem da obra *A rainha Ginga* também descreve, logo no início do seu texto, um momento em que a soberana pratica ativamente um ritual ligado à crença animista de sua origem africana:

[Ela] agitou as malungas, soltou uma gargalhada áspera, que a mim me pareceu que era o mafarrico quem assim se ria, e me disse que toda a sua fé se achava naqueles adereços, e num cofre, a que os ambundos chamam mosete, onde guardam os ossos dos antepassados. (AGUALUSA, 2015, p. 11).

Na mesma noite em que Francisco presenciou essa prática da rainha Ginga, com um olhar colonizador repugnante, o governador português Domingos Vaz relatou ao narrador-personagem de Agualusa, “com preciosa soma de detalhes, algumas das cerimônias e superstições gentílicas a que assistira”. (AGUALUSA, 2015, p. 11).

Embora, aparentemente, a intenção de Domingos Vaz fosse, nessa passagem, chocar Francisco com relação às práticas animistas dos colonizados, este não foi o objetivo alcançado, conforme o próprio narrador relata em seu texto: “Tantos anos decorridos, olhando sobre os meus débeis ombros para o alvoreço do passado, sei não serem tais práticas mais diabólicas do que tantas outras de que eu mesmo fui testemunha na igreja católica”. (AGUALUSA, 2015, p. 11-12). Logo, o personagem Francisco, enquanto representante da igreja católica, admite ser o processo de cristianização, em África, resultado de uma imposição, fortalecendo assim a posição dos colonizados sobre essa prática colonial portuguesa.

Acreditamos que, em José Agualusa, Ginga demonstra, em suas atitudes, não renegar a ancestralidade da sua origem, muito pelo contrário. Nessa narrativa ela foi extremamente sofisticada em sua resistência, e não cruel e desleal como os portugueses, como afirmado por Cadornega, pois lançou mão da sua conversão ao catolicismo como moeda de troca. Prova disso é que, após a sua cristianização, recebendo o nome de Ana de Sousa, ela conseguiu fazer alguns acordos pacíficos com Portugal. Nas palavras do historiador Alberto Oliveira Pinto (2014), após concordar em ser batizada, Ginga consegue estabelecer um longo período de relação harmoniosa com as autoridades portuguesas, bem como com os missionários capuchinhos.

E, uma vez cristã, ela manteve alguns costumes dos árabes, característicos da cultura dos povos com os quais ela se associa no futuro para aumentar o seu exército. Alguns historiadores contemporâneos concordam com o fato de que,

quando Portugal descumpria algum acordo firmado com ela, Ginga evidenciava práticas de costumes religiosos do seu povo, o que comprovaria, de fato, a sua conversão ter sido usada por ela como moeda de troca.

A caracterização da rainha Ginga, presente na obra de Cadornega, como masculinizada, aparece logo no início do segundo tomo do seu texto, quando o historiador relata à coroa portuguesa a morte do Capitão mór Bento Banha Cardozo em luta armada com o exercito da rainha Ginga, após a mesma comandar uma armadilha para os invasores:

Foi mui sentida do Governador e Capitão General a morte do Capitão mór Bento Banha Cardozo, e muito mais quando soube que a Rainha Ginga Anna de Souza havia dado um repentino assalto em o nosso Rey de Domgo e levado prisioneiros alguns soldados Portuguezes [...]. (CADORNEGA, 1972, p. 146).

Nesse trecho, ao contar que a rainha Ginga liderava seu exército, o autor luso delinea o seu perfil masculino, já que para ele, sendo ela uma mulher e não um homem, não poderia liderar um exército, tão pouco elaborar estratégias de guerra. De fato, Ginga assumiu o reino Dongo e foi se instituindo militarmente que ela se impôs também nas negociações políticas.

De maneira semelhante, entre os angolanos, mesmo sendo a filha mais velha do rei dos Dongo, Ginga não poderia assumir o trono após a morte do pai pelo mesmo motivo que impedia Lueji – na obra de Pepetela – de assumir o trono em sucessão ao seu pai, o rei Kondi: por ser mulher, devendo o seu filho ser coroado assim que nascesse.

Boa parte do povo Dongo, inclusive, se negou, de imediato, a aceitar Ginga como soberana em decorrência dessa mesma razão. O próprio António Cadornega registra essa posição do povo Dongo na passagem em que relata o direito do irmão da rainha Ginga ao trono:

Tendo morrido em princípios de 1617, o rei Mbandi, Ngola Quiluanji ou, melhor, Jinga a Mbandi a Ngola Quiluanji [...], deixou ele um filho já homem, Ngola Mbandi, três filhas já mulheres, e um filho ainda criança. Era a este que pertencia reinar [...]. (CADORNEGA, 1972, p. 154).

A descrição viril da rainha Ginga pode ser encontrada em outras passagens do texto histórico de Cadornega, como quando o militar-escrivão descreve a batalha ocorrida em 1629 entre o exército dessa inimiga contra os soldados do capitão português Paio de Araújo de Azevedo. Este havia sido nomeado capitão mór pelo então governador, com a missão de capturar a antagonista do governo português de qualquer maneira. De acordo com a leitura de Cadornega, ao chegar ao campo de batalha, o exército do capitão Azevedo acabou por encontrar os homens de Ginga “dispostos e ordenados por aquella valeroza Amazona, que não socegava em buscar todos os meyo de arruinar e desbaratar o poder Portuguez, e mais sabendo que a nossa fadiga era toda em busca”. (CADORNEGA, 1972, p. 150).

Logo no início do texto de José Eduardo Agualusa é possível reconhecer, na rainha Ginga, um porte viril, sendo este enaltecido nas descrições do narrador-personagem Francisco através de comportamentos agressivos e hábitos masculinos. Ao conhecê-la na ilha Quindonga, o jovem escrivão presencia uma briga verbal entre ela e Ngola Mbandi, então rei dos Dongo. Nessa ocasião, mesmo antes de se tornar rainha de verdade

Ginga discutia em alta voz com o irmão, como se com ele partilhasse a mesma vigorosa condição de macho e de potentado. Já na altura não admitia ser tratada como fêmea. E era ali tão homem que, com efeito, ninguém a tomava por mulher. (AGUALUSA, 2015, p. 12-13).

Naquela mesma ocasião registrada por Cadornega, quando Ginga compareceu em Luanda com sua comitiva em cumprimento de missão política oficial, ela é retratada por meio de outra atitude viril em José Eduardo Agualusa. Nessa oportunidade, o então governador português João Correia de Sousa, em uma aparente manobra política de boa receptividade, antes da chegada de Ginga, ordenou que lhe viesse um vasto lote de tecidos finos, talhados em seda e ouro, “entregando-os ao melhor alfaiate de Luanda para que deles cortasse anáguas, saias e corpetes com que vestir a embaixadora do rei do Dongo”. (AGUALUSA, 2015, p. 30). Ou seja, trajes e tecidos caracteristicamente femininos, o que muito irritou a enviada pelo rei inimigo de Portugal, pois ela gostava mesmo de vestir roupas tipicamente masculinas, muito diferentes daquelas. Esboçando explicitamente a todos os presentes a sua cólera, de modo extremamente agressivo,

ela

rasgou com as mãos e com os dentes os finos tecidos enquanto gritava que dissessem ao governador não ter ela falta do que vestir. Dizei-lhe, insistia, que irei trajada segundo as minhas próprias leis, inteligências e entendimento. (AGUALUSA, 2015, p. 30 - 31).

Sendo assim, ao encontrar o governador João Correia de Sousa, Ginga trajava uma indumentária um tanto diferente daquelas vestimentas que o representante português havia lhe oferecido. Como lhe era de costume, ela:

surgiu no Palácio do governador vestida, como era o seu hábito, com uma bela capa escarlata sobre os ombros magros e um finíssimo pano musselina, com flores pintadas, elegantemente preso à cintura por uma cita de camurça, cravejada esta de diamantes e outras pedras raras. (AGUALUSA, 2015, p. 31).

Além dessa, outra conduta viril da rainha Ginga pontuada pelo narrador-personagem de Agualusa se refere ao fato de a soberana ter se casado oficialmente com o poderoso soba dos jagas, um homem denominado Caza Cangola. Na ocasião solene este vestia trajes femininos pela vontade da sua noiva: “vestia um saiote confeccionado a partir de fibra de palmeira, tão fino quanto a mais fina seda, e trazia o cabelo longo, pelas costas, todo ele bordado com pequenas conchas e outros enfeites”. (AGUALUSA, 2015, p. 81). A vestimenta do noivo em nada se aproximava dos costumes do seu povo, no qual os homens sempre apresentavam uma conduta dura e de liderança: “dizem que, como todos os jagas, enterrava os filhos recém-nascidos ou dava-os de comer às feras” (AGUALUSA, 2015, p. 81), de maneira a não deixar descendentes.

Parece-nos interessante observar o fato de que, na obra literária agualusiana, mesmo antes de se casar por interesse político com Caza Cangola, Ginga já possuía, por sua conta e gosto, um harém de homens que a serviam como lhe fosse conveniente. A soberana “mantinha um serralho à moda dos sultões turcos, colecionando fidalgos da sua corte, aos quais obrigava trajar como se fossem fêmeas”. (AGUALUSA, 2015, p. 81). E também, de acordo com o narrador-personagem Francisco José da Santa Cruz, Ginga gostava de ficar “sentada sobre

muitas travesseiras, e rodeada pelo afago carinhoso das suas molecas e fidalgas”. (AGUALUSA, 2015, p. 50).

Finalizando a sequência de associação de características masculinizadas à rainha Ginga, durante a cerimônia do seu casamento, a protagonista é, por sua exigência, conclamada “o rei, a Ginga” (AGUALUSA, 2015, p. 81), impondo ao povo, a partir de então, chama-la de rei, e não de rainha.

Em contrapartida, ao contrário do panorama negativo esboçado por Cadornega com relação à virilidade assumida pela rainha Ginga, o narrador agualusiano aproxima essa forma de se apresentar como mais uma estratégia dessa soberana para assumir o poder político. Assim a majestade poderia se equiparar aos demais soberanos da época, de modo a facilitar o diálogo e as negociações políticas entre eles. O mesmo pode ser dito acerca das atitudes beligerantes atribuídas a Ginga, embora algumas, como foi esboçado anteriormente, possam ser apontadas como fruto da transmissão oral de sua história que circulou em África em geral e em Angola em particular. Em alguns momentos, essas narrativas orais foram disseminadas pelo próprio colonizador, com o objetivo de denegrir a imagem da Ginga aos olhos dos seus patrícios, enfraquecendo sua imagem de resistência à cultura colonizadora.

4 AS PERSONAGENS DE PEPETELA E AGUALUSA

Neste capítulo pretendemos promover uma análise sobre como a construção das personagens femininas nas narrativas *Lueji* – o nascimento de um império e *A rainha Ginga* encenam a posição da mulher na sociedade angolana destacando, especialmente, a característica patriarcal dessa sociedade.

Para isso investigaremos como os autores Artur Maurício Pestana e José Eduardo Agualusa abordam duas personagens históricas em uma perspectiva inovadora, que acreditamos dialogar, ainda que não diretamente, com discursos oriundos das teóricas feministas ocidentais e africanas. Destacamos que não estamos afirmando que os escritores Pepetela e Agualusa sejam feministas. Porém, buscaremos evidenciar, nas construções das personagens Lu e Ginga, características que nos autorizam a afirmar que elas tencionam a estrutura patriarcalista de poder que caracteriza a sociedade angolana e coloca a mulher em situação de subalternidade, o que nos permite identificá-las ao feminismo africano.

Lueji, Lu e Ginga, para nós, são personagens que foram construídas com um caráter que desafia a visão que sustenta a passividade da mulher, seja no espaço angolano ou fora dele. Ambas as protagonistas, além de serem seres ativos no desenrolar das ações das narrativas, buscam, a todo momento, tomar atitudes que realçam sua construção como personas ficcionais altamente inteligentes, astutas, racionais, além, é claro, de sensíveis. O objetivo dessa postura projetada para elas seria, para nós, o de permitir-lhes resistir ao sistema de poder patriarcal no qual elas estão inseridas, o que, para nós, as aproxima de um perfil mais humano. Assim, acreditamos que seja possível encontrar, em determinados comportamentos dessas duas protagonistas, particularidades que possam ser apontadas como feministas.

Aventamos essa leitura para a construção das personagens baseando-nos no fato de que o feminismo africano, traz em seu pilar “um assento sólido não só na resistência contra o sexismo mas também contra o imperialismo e o colonialismo que marginalizam cada vez mais as mulheres africanas” (MOUZINHO, 2019). Mesmo sendo o feminismo “uma necessidade absoluta para as sociedades africanas” (SALAMI, 2019), há na academia do Ocidente, e na do próprio continente, uma certa resistência em considerá-lo original e cabível à realidade dessa parte do

planeta. Isso se deve ao fato de que a academia considera que, enquanto produto ocidental, “o feminismo não é africano e é uma importação ou moda que algumas mulheres africanas apanharam do ocidente”. (MOUZINHO, 2019). Um dos argumentos que sustentam essa posição destaca que alguns

temas como a pobreza extrema, a violência, o HIV/AIDS, a mortalidade materna, os fundamentalismos religiosos e culturais, as práticas locais atentatórias à sua integridade física e mental, a gravidez e o casamento precoce, têm sido mais destacados pela literatura mundial, passando a imagem de que no continente não existe produção acadêmica e resistências a estas mazelas (TELO, 2017, p. 01).

Pelo lado africano, em especial para a sociedade de Angola, segundo Âurea Mouzinho, “ainda é difícil compreender e aceitar a existência de mulheres que questionam o lugar de subserviência ao qual elas são constantemente relegadas, bem como as condições que ajudam a mantê-las nessa posição”. (MOUZINHO, 2019). Assim, por um longo período de tempo as mulheres feministas africanas foram “definidas como sendo ‘desleais’ e ‘inautênticas’ por levantarem a bandeira do feminismo e se auto identificarem como feministas, considerado como um ultraje diante daquilo que são tidos como valores e princípios africanos”. (TELO, 2017, p. 01 – destaques da autora).

Ao nos voltarmos para a história do feminismo em África, é possível verificar que, antes da oficialização desse conceito no Ocidente, já na primeira metade do século XX, havia mulheres, como Adelaide Casely-Hayford, de Serra Leoa, cognominada “a feminista vitoriana africana” (SALAMI, 2019), Charlotte Maxeke, da África do Sul e Huda Sharaawi, do Egito, que se organizavam para reivindicar melhores condições de vida, dentre outros direitos que lhes eram negados por uma questão de desigualdade de gênero (SALAMI, 2019).

Apesar de haver evidências de que o feminismo africano já existia antes da sua oficialização enquanto termo crítico nas terras do Ocidente, “o fantasma de ‘seguir ou imitar o Ocidente’ está presente em todo o percurso do movimento de mulheres africanas, no qual se enquadra também o feminista”. (TELO, 2017, p. 03 – destaques da autora). Este, quando não é legítimo, tampouco é justo, uma vez que “apesar da heterogeneidade do continente africano, existem muitas realidades comuns a grande parte dos seus países, com destaque para a situação das

mulheres”. (TELO, 2017, p. 01). Por isso, reivindicar de maneira organizada uma condição de vida melhor para todas elas é, sim, lúdimo.

Afinal, nem tudo o que as feministas ocidentais reivindicaram no passado, assim como reivindicam no presente, coincide com o que as feministas africanas requisitaram no passado e exigem no presente. Dadas essas circunstâncias, em novembro de 2006 foi realizado, na Capital do Gana, Accra, o primeiro “Fórum Africano Feminista que reuniu centenas de ativistas africanas em África e na diáspora, empenhadas em diferentes níveis de engajamento dentro deste movimento”. (TELO, 2017, p. 04). O principal objetivo dessas mulheres era “refletir acerca de uma base coletiva e traçar formas de fortalecer e crescer o movimento feminista no continente”. (TELO, 2017, p. 04). O resultado desse encontro foi a elaboração de um documento denominado “A Carta dos Princípios Feministas para as Feministas Africanas”, adotado como declaração oficial do Fórum Feminista. De acordo com a ativista Ayesha Imam, nas palavras de Florita Telo, tal documento

constitui, assim uma declaração com caráter vinculativo para todas as ativistas feministas e outras instituições empenhadas na causa dos direitos humanos das mulheres desde que aceites e reconheçam os seus princípios. (IMAM *apud* TELO, 2017, p. 05).

A realização do Fórum Africano Feminista “assim como a adoção da Carta surge num contexto peculiar para o continente, e especialmente para os direitos das mulheres em África”. (TELO, 2017, p. 04). Isso porque o movimento das mulheres africanas estava enfraquecido devido à perda do seu foco principal, provocado pela guerra civil instaurada em alguns países, como é o caso de Angola. Além disso, essa iniciativa surgiu “em função dos ataques constantes que o movimento feminista africano passou a sofrer, provenientes de dentro e fora do continente”. (TELO, 2017, p. 05). Com efeito, esse encontro foi fundamental para o progresso do feminismo africano. Por isso já foram realizados, ao todo, “quatro fóruns feministas nacionais, em Angola, no Gana, na Nigéria e no Uganda, estabelecidos para envolver e engajar a participação e a reflexão nacional e local mais ampla”. (TELO, 2017, p. 05).

Para a feminista nigeriana Minna Salami, durante o período colonial o feminismo pôde se desdobrar de maneira mais evidente como ferramenta de combate não somente ao opressor estrangeiro, como também aos costumes

patriarcais das tribos nativas. Estas limitavam de maneira intensa e rigorosa a vida da mulher, o que acabava por manipular o seu comportamento.

No que se refere ao período pré-colonial africano, segundo Minna Salami, até onde é possível “rastrear sabemos que havia mulheres que eram feministas e que encontraram maneiras de se opor ao patriarcado” (MINNA, 2019). Em seus estudos Minna Salami salienta a necessidade de se ter cautela antes de abordar o período pré-colonial africano como matriarcal, uma vez que não há registros efetivos dessa fase. Como bem nos chama a atenção Âurea Mouzinho, “face à ausência de registros históricos suficientes para comprovar a existência e a forma de organização dos matriarcados em África, é necessário tratar qualquer extremo com cepticismo” (MOUZINHO, 2019) para não cairmos em uma falácia ao lançarmos mão da história oficial desse continente de maneira leviana.

Creemos que esses apontamentos das pesquisadoras nos parecem poder serem vislumbrados na versão pepeteliana do mito da rainha pré-colonial Lueji em sua obra. Conforme exploramos no capítulo II desta tese, a personagem Lueji é construída como uma jovem princesa inexperiente inserida em uma sociedade tribal que era organizada por crenças ancestrais e patriarcais, que subiu ao trono dos Lunda com a benção do seu pai, o rei Kondi. A intenção desse velho soberano era garantir a permanência desse sistema de governo mesmo após a sua partida, já que a filha era “descendente direta de mamã Nhaweji, de Samutu, os primeiros homens, de Muako e Kaweji, e de todos os outros chefes lundas [...]” (PEPETELA, 2015, p. 25). Caso contrário, a consequência maior seria a dissolução cultural dessa sociedade tribal, pois, nas palavras do rei Kondi, “se o lukano sai da nossa família, os Tubungo se matam uns aos outros pelo poder. E os estrangeiros do Norte dominam a Lunda”. (PEPETELA, 2015, p. 22).

Durante todo o enredo de Pepetela, a personagem Lueji se esforça para assegurar que o desejo do pai fosse cumprido. Em vista disso ela acaba criando estratégias de resistência para se desvencilhar de algumas amarras patriarcais que limitavam as suas ações, apesar de ser uma soberana. Isso tudo acaba contribuindo para o estabelecimento da sua liberdade individual, mesmo sendo a detentora do poder em sua etnia. Contudo, é importante considerarmos que, ao nos voltarmos para o contexto pré-colonial no qual viveu a rainha Lueji, é necessário reconhecermos que,

apesar de terem existido culturas em que algumas mulheres gozavam de privilégios em função das suas posições sociais, estes privilégios não eram abrangentes para todas as outras mulheres da mesma cultura, muitas das quais sofriam discriminações e eram submetidas a práticas sexistas como o casamento infantil, a excisão sexual, violações, escravidão sexual, e eram até vítimas de feminicídio. (MOUZINHO, 2019).

Ações de resistência semelhantes às realizadas pela rainha Lueji foram as que a bailarina Lu realizou na Luanda pós-independente da narrativa de Pepetela, ao se deparar com todas as dificuldades que apareceram em seu caminho após o seu retorno da Europa. Assim, ousamos dizer que observamos um perfil ativista no engendramento da personagem Lu. Suas atitudes e decisões, na nossa visão, se revestem de uma postura feminista, seja no âmbito individual ou no social, conforme procuraremos demonstrar a seguir.

Mesmo antes de bater de frente com o coreógrafo checo que impôs a descaracterização da identidade artística do grupo Kukina, a bailarina Lu já demonstrava uma postura militante, guiada por princípios que iam na contramão da política arbitrária e corrupta adotada em Luanda naquele momento da história do país. Neste sentido, o posicionamento resistente escolhido por ela almejava uma melhoria social para todo o país, e não apenas individual.

Exemplo dessa posição ativista assumida por Lu pode ser verificado na passagem na qual essa personagem, mesmo lesionada em um ensaio de dança e por isso sentindo muita dor no quadril, se recusa a ir ao hospital em um táxi. Isso se deve ao fato de que o sistema que mantinha esse meio de transporte havia se compactuado com os abusos econômicos do país. Essa máquina de fazer dinheiro por via oblíqua era fortalecida pela gestão política da capital de Angola, que não proporcionava à sua população um sistema de transporte público digno:

Lu tinha muito tempo fazia greve contra os táxis e até tentara provocar uma campanha para fazer baixar os preços astronômicos, só que os transportes coletivos sempre faltavam e os milhares de taxistas, utilizando tudo o que era veículo para o negócio, enriqueciam num instante apesar da concorrência e só Lu mantinha teimosamente os seus princípios, por isso muitas vezes se lixava, pensando os outros tão íntegros como ela mau grado as evidências e lá ficavam parados à espera do maximbondo [...]. (PEPETELA, 2015. p. 35).

Verificamos uma outra característica específica da protagonista Lu que sugere sua postura feminista. Esta se refere à sua opção de lançar mão do seu próprio corpo como forma de manifestação e empoderamento na sociedade, através da prática do balé moderno, assim como para viver uma liberdade sexual incomum a sua condição de mulher em Angola. Tal apropriação é atípica nas mulheres do seu país, desde os seus primórdios.

Com relação à postura de resistência ante a segregação da mulher na sociedade africana, a mesma também pode ser verificada durante o período colonial, no qual viveu a rainha Ginga.

Nesse sentido, a protagonista da obra *A rainha Ginga*, criada por José Eduardo Agualusa, também aparenta, a nosso ver, se aproximar dessa posição feminista apontada por Minna Salami. Vale observar que tal texto foi publicado em Angola em 2015, ano em que o feminismo africano já estava mais solidificado e bem mais organizado, se comparado a 1989, ano no qual Pepetela publicou *Lueji* pela primeira vez.

Para nós, esse alinhamento entre a protagonista Ginga e o feminismo africano estaria na provável igualdade de gênero que essa personagem agualusiana impõe não só aos seus súditos, como também aos representantes coloniais com os quais se relacionava. Na nossa percepção, essa imposição se realiza no enredo da obra na exigência da protagonista em ser tratada como “rei” Ginga, e não como rainha Ginga. Essa determinação da soberana agualusiana seria uma maneira dessa personagem poder gozar de todos os direitos sociais e individuais que a condição masculina permitia aos homens nessa época, se auto afirmando, assim, como a soberana que, deverás, ela conseguiu ser. Somente assim, em “igualdade” de poder político e moral, ela poderia articular ações que pudessem conduzir a coroa portuguesa para fora de Angola, e, por muito pouco, os registros históricos afirmam que ela não alcançou este seu objetivo.

Com a morte do seu irmão, o rei Ngola Mbandi, a protagonista agualusiana assume o trono como “rainha Ginga, ou melhor rei Ginga, porque assim exigia ser tratada” (AGUALUSA, 2015, p. 49), embora o narrador personagem Francisco optasse por continuar a denominá-la na forma feminina: rainha Ginga. É importante lembrarmos, neste ponto da nossa investigação, o contexto no qual a rainha Ginga estava inserida desde o seu nascimento.

Apesar de ser a filha mais velha do rei Ngola Quiluange, Ginga não pôde assumir o trono do seu povo pelo fato de ser mulher. Mais tarde, ela supostamente teve o seu único filho assassinado pelo seu irmão Ngola Mbandi, que receava perder o posto soberano para o sobrinho, conforme determinava a tradição local. Ainda assim, Ginga conseguiu dissimular um comportamento passivo e conformista para derrotar o irmão, tomando-lhe o trono. Tal movimento da protagonista agualusiana pode ser pensado como uma atitude de resistência à opressão do patriarcado.

Na nossa perspectiva, todo esse engendramento comportamental vai na contramão daquele socialmente imputado à mulher, seja na sociedade angolana ou fora dela, como responsável pela construção da personagem feminina como ser passivo. Assim, a Ginga do angolano Agualusa, construída no âmbito da guerra de resistência ao colonialismo que assolou Angola por vários séculos, tem uma experiência própria no que se refere ao papel ativo da mulher dentro do seu país.

4.1 O feminismo ocidental

Embora a história global registre diversas “ações isoladas ou coletivas, dirigidas contra a opressão das mulheres” (LOURO, 1997, p. 14) em momentos diversos, o termo feminismo surgiu oficialmente apenas no final do século XIX quando essas ações se tornaram movimentos organizados no Ocidente. De acordo com o texto da pesquisadora brasileira Guacira Lopes Louro, foi na virada do século XIX para o século XX que “as manifestações contra a discriminação feminina adquiriram uma visibilidade e uma expressividade maior no chamado ‘sufragismo’, ou seja, no movimento voltado para estender o direito do voto às mulheres”. (LOURO, 1997, p. 14 – grifos da autora). Ainda segundo essa pesquisadora, o sufragismo é reconhecido pela academia intelectual como a “primeira onda” do feminismo, tamanha a repercussão que obteve, “alastrando-se por vários países ocidentais (ainda que com força e resultados desiguais)”. (LOURO, 1997, p. 14).

Na chamada “primeira onda”, o interesse primordial do feminismo em conquistar o direito ao voto atendia a uma conveniência das mulheres brancas e de classe média. Acrescidas a essa reivindicação estavam outras de ordem familiar, “ligadas à organização da família, oportunidades de estudo ou acesso a

determinadas profissões” (LOURO, 1997, p. 14).

A “segunda onda”, ou “neofeminismo”, conforme aparece em alguns textos, teve início no final da década de 1960, etapa na qual o feminismo abarcou interesses além dos já reivindicados, voltando-se assim

para as construções propriamente teóricas. No âmbito do debate que a partir de então se trava, entre estudiosas e militantes, de um lado, e seus críticos ou suas críticas, de outro, será engendrado e problematizado o conceito de gênero. (LOURO, 1997, p. 14).

Nesse sentido, “ao discutir as tendências da crítica literária na contemporaneidade, não podemos nos esquecer do feminismo e dos estudos de gênero, que desde a década de 1970 têm abalado o cânone da crítica tradicional”. (BELLIN, 2011, p. 02). Isso porque a academia acabou propondo “um modelo de análise literária que leva em consideração o gênero de autoria de obras, o gênero do leitor e as questões relativas ao papel da mulher como leitora e como escritora”. (BELLIN, 2011, p. 02). Para Russell G. Hamilton essa é uma posição equivocada da crítica literária, uma controvérsia “que a teoria e a sua aplicação vêm gerando entre acadêmicos de diversas proclividades metodológicas e ideológicas” (HAMILTON, 1999, p. 14) no período pós-colonial. Tal controvérsia faz parte das chamadas “guerras culturais combatidas nos campos de batalha de várias teorias pós- modernistas” (HAMILTON, 1999, p. 14), dentre elas, o feminismo.

De acordo com os estudos da pesquisadora brasileira Greicy Pinto Bellin, a história da análise intelectual feminista pode ser dividida em duas vertentes. A primeira delas “empreende uma crítica contundente em relação à noção de universalidade do sujeito e aos parâmetros de verdade e subjetividade, afirmando que tudo isso era, na realidade, uma construção masculina”. (BELLIN, 2011, p. 02). Essa tendência tem como argumento o fato de que “o ato fundador da crítica feminista foi uma releitura de obras que fazem parte da tradição literária ocidental, quase em sua totalidade escrita por homens”. (BELLIN, 2011, p. 02).

A crítica recai sobre as diversas maneiras de se representar uma personagem feminina, defendendo que as personagens femininas eram esboçadas “como seres passivos, sem qualquer influência no desenrolar da ação dos romances centrados

na experiência masculina”. (BELLIN, 2011, p. 02).

A segunda vertente é referente à mulher no papel de leitora, lugar, por séculos, apenas voltado para o homem, “uma vez que as mulheres tinham pouco ou nenhum acesso à educação”. (BELLIN, 2011, p. 03). No século XVIII ocorre uma ampliação da escolarização em decorrência do surgimento da sociedade burguesa, “com o início do romance sentimental” (BELLIN, 2011, p. 03), quando as mulheres passam a ser as principais leitoras desse tipo de texto. Isso acabou atribuindo a elas uma posição pouco valorizada, já que permitiu identificar a mulher com os temas tidos como tipicamente “femininos” que os romances sentimentais abordavam.

“Casamento por interesse, a conquista por um grande amor, as decepções amorosas, o ciúme e a infidelidade” (BELLIN, 2011, p. 03) estão na lista dos principais temas do romance sentimental, e por isso a identificação da mulher com eles, na percepção de Rita Felski “era perfeitamente compreensível”. (FELSKI. In: BELLIN, 2011, p. 03). Para ela, esse padrão textual tematizava as emoções, sendo essas ligadas a aspectos relativos à psicologia e ao sentimentalismo humano. A afinidade que as mulheres dessa época passaram a ter com o romance sentimental resultaria do fato de elas estarem fragilizadas pela estrutura social opressiva à qual estavam submetidas. Porém, essa identificação acabou transformando o romance sentimental em leitura não séria, “pelo fato de tratarem de temas domésticos e amorosos”. (BELLIN, 2011, p. 03).

O surgimento da crítica literária feminina no final da década de 1960 acabou questionando essas posturas e, também, o papel da mulher como leitora:

Desta maneira, o movimento feminista inaugura uma leitura de resistência, que procura desconstruir os estereótipos relacionados à leitura feminina, pois a leitora feminista, ao contrário da mulher que lê uma obra de ficção sem criticar e analisar, nunca se perde nas páginas de um romance, sempre questionando a herança cultural e literária da qual é tributária. (BELLIN, 2011, p. 03).

A pesquisadora e feminista americana Elaine Showalter define a crítica literária feminista como sendo um “território selvagem”, uma vez que, parafraseando Greicy Bellin, além de apresentar um pluralismo muito grande de tendências, estas acabam por gerar impasses no interior dos ambientes acadêmicos. Esses eram, na

ocasião, quase completamente dominados por homens. Essa soberania ofuscou “o caráter de resistência da leitura feminista” (BELLIN, 2011, p. 03), tendo sido esse “bastante criticado por vários teóricos” (BELLIN, 2011, p. 03). Muitos deles “viam as feministas como leitoras que adotavam um ponto de vista muito pessoal ao interpretar e analisar um texto, desmerecendo com isso a grandeza das obras literárias”. (SHOWALTER *apud* BELLIN, 2011, p. 03). Era como se as críticas feministas quisessem apenas atacar os colegas intelectuais com acusações, buscando em suas obras elementos que evidenciassem o machismo e o patriarcalismo dominantes no ambiente acadêmico. Rita Felski rebate essas acusações argumentando que

uma análise de cunho feminista não quer simplesmente acusar os escritores masculinos de machismo/e ou misoginia, e nem transformar os textos literários em meros reflexos de vivências de gênero, mas sim enfatizar a importância das mulheres nas obras literárias e no curso da história. (FELSKI *apud* BELLIN, 2011, p. 04).

Para nós, essas reflexões de Rita Felski relacionadas à função intelectual da mulher feminista abeira o papel de pesquisadora histórica e social desempenhado pela protagonista Lu, em *Pepetela*, consoante ao que analisaremos na sequência.

4.2 A personagem Lu e a representação da mulher intelectual em Luanda

Ao tratar das representações sociais enquanto objeto de estudo acadêmico, a estudiosa Denise Jodelet pontua o elemento inserção social como sendo fundamental para esse fenômeno. Segundo ela, é essencial compreender a relação entre o sujeito e o mundo no qual ele está inserido. Nesse caminho, para essa pesquisadora, na vida cotidiana “não somos isolados em um vazio social: compartilhamos o mundo com outros, neles nos apoiamos – às vezes convergimos; outras divergindo – para o compreender, o gerenciar ou o afrontar” (JODELET, 1993, p. 01).

Destarte, as relações sociais “nos guiam na maneira de nomear e definir em conjunto os diferentes aspectos de nossa realidade cotidiana, de modo a interpretá-

los, estatui-los e, se for o caso, de tomar uma posição a respeito e defendê-la” (JODELET, 1993, p. 01). Ainda segundo Jodelet é possível lançar mão das representações sociais para tratar de “fenômenos diretamente observáveis ou reconstruí-los” (JODELET, 1993, p. 01) mediante um trabalho científico. Com o tempo, esses elementos tornaram-se um “objeto central das ciências humanas. Em torno deles constituiu-se um domínio de pesquisa dotado de instrumentos conceituais e metodologias próprias, interessando a muitas disciplinas” (JODELET, 1993, p. 01).

O contexto Ocidental que impulsionou o ressurgimento do feminismo na sua “segunda onda” é o de 1968, ano que ficou conhecido como um marco da rebeldia e da contestação” (LOURO, 1993, p. 15). De acordo com Guacira Louro, esse ano se marca pela eclosão de uma “manifestação coletiva da insatisfação e do protesto que já vinham sendo gestados há algum tempo” (LOURO, 1993, p. 15). Países como França, Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha se tornaram

locais especialmente notáveis para observarmos intelectuais, estudantes, negros, mulheres, jovens, enfim, diferentes grupos que, de muitos modos, expressam sua inconformidade e desencanto em relações aos tradicionais arranjos sociais e políticos, às grandes teorias universais, ao vazio formalismo acadêmico, à discriminação, à segregação e ao silenciamento. (LOURO, 1993, p. 15).

Os estudos sobre a mulher surgem através da atuação maciça de “militantes feministas participantes do mundo acadêmico” (LOURO, 1993, p. 15) que introduziram nas universidades e demais ambientes do conhecimento questões relativas à representação da mulher e à ideia da “integração do universo feminino ao conjunto social” (LOURO, 1993, p. 16).

Acreditamos que a construção da personagem Lu, protagonista da obra *Lueji* – o nascimento de um império, apresenta, além da busca por uma identidade nacional através do balé moderno, várias características que nos permitem relacionar seu perfil à ideia de progressismo feminista. Um deles se refere ao comportamento dessa personagem pepeteliana, pautado numa liberdade sexual que ela reivindica como um direito legítimo e como meio de completude identitária, além

de uma possível contestação das normas sociais opressoras em relação ao comportamento feminino.

Para nós, a personagem Lu assume a função de intelectual ao investigar, em documentos oficiais do Centro de Documentação Histórica, o passado pré-colonial de Luanda para desenvolver o roteiro do bailado artístico sobre a rainha Lueji. Além de ser anterior à publicação das teorias feministas africanas, essa obra pepeteliana se distancia dessa corrente em outros aspectos. É fato que “o feminismo defendido pelas mulheres africanas hoje não é o mesmo defendido nos tempos pré-coloniais, coloniais e no período imediatamente depois das independências” (MOUZINHO, 2019), o que pode ser justificado pelas naturais mudanças dos contextos, as quais alteraram as prioridades da mulher. Mas o que importa para esta tese é a procedência dessa personagem e as relações sociais que ela estabelece no meio no qual está inserida. Tais redes de relações permitem a Lu assumir posições em resposta àquilo que ela experimenta enquanto uma jovem mulher mulata, angolana, que vive na capital de um país de cultura patriarcal, durante o período pós-colonial, em meio a uma guerra civil instaurada.

Após os conflitos em sua companhia de dança, já evidenciados neste estudo, mais do que revirar o passado à procura de detalhes do mito da rainha Lueji, Lu acaba por iniciar um percurso subjetivo extremamente transformador: “Percurso ao mais profundo de si própria, ao grito último da gaivota”. (PEPETELA, 2015, p. 27). Neste caminho, essa protagonista enfrenta muitas dificuldades não só pela ousadia de elaborar um espetáculo em pouco tempo – aproximadamente dois meses – como também pela sua inexperiência neste ofício. Ela também enfrentaria dificuldades de cunho social, relativas a como o povo luandense receberia a sua releitura do mito da rainha Lueji; de cunho econômico, relacionada à burocracia financeira que custearia o projeto do novo espetáculo de dança do grupo Kukina; e de cunho pessoal, já que Lu precisou encarar questões subjetivas referentes à sua ligação com a rainha Lueji e à sua posição acerca da tradição ancestral do país. Além do mais, dentro do próprio grupo Kukina havia quem não desse crédito à sua capacidade intelectual de produzir, ainda que com parcerias bem estruturadas, um espetáculo de dança moderna em uma perspectiva nacional, já que ela era uma mulher.

Na trama *Lueji*, a bailarina Lu consulta espontaneamente vários profissionais de áreas distintas do conhecimento. Apesar das diferenças políticas e de

pensamentos, a jovem busca, a todo o momento, realizar um estudo sério, além de manter uma relação saudável com todos os especialistas envolvidos nesse processo. Lu é capaz, inclusive, de apaziguar os conflitos que apareceram, respeitando as várias posições assumidas dentro do grupo, mesmo não concordando com algumas delas.

Para nós, o modo como o autor Pepetela cria sua personagem e a insere no contexto social de Luanda simularia o movimento que as feministas da “segunda onda” fizeram a partir de 1968 na academia. Embora a pesquisa da personagem Lu não tivesse como enfoque principal uma investigação sobre a questão da mulher, sua busca intelectual era sobre o legado de uma mulher em especial, a rainha Lueji. À bailarina luandense interessava também investigar o modo de inserção social e político na Angola pré-colonial, que poderia, na expectativa da personagem, iluminar a participação da mulher no cenário social e político dessa nação na sua pós-independência.

A bailarina protagonista, em um momento anterior da vida, havia se interessado pelos estudos de biologia, inclusive chegou a lecionar essa ciência, mas “tinha abandonado o curso e não considerava justo os pais a sustentassem. Por isso virou professora para sobreviver” (PEPETELA, 2015, p. 75). De fato, Lu não tinha afinidade com a ciência biológica como forma de conhecimento a ser estudado e trabalhado intelectualmente, pois não se sentia representada por ele, mas foi através do seu próprio corpo que ela pode se relacionar ativamente com a sociedade machista e patriarcal na qual estava inserida. Mais do que isso, foi através do próprio corpo, a nosso ver, que a bailarina protagonista de Pepetela pode assumir uma posição de resistência através das relações que passou a estabelecer nos círculos sociais nos quais transitava.

4.3 O corpo feminino como instrumento de resistência na obra *Lueji* – o nascimento de um império

Dentre as reflexões trazidas à academia pelas pesquisadoras militantes da “segunda onda” do movimento feminista há a construção de um discurso político acerca das considerações sociais vigentes sobre o corpo da mulher, até então

limitado, basicamente, à função reprodutora. Neste sentido, além de ser vista apenas como uma máquina de gerar filhos através dessa sua função natural, ainda havia um tabu social relativo à legitimidade do prazer sexual feminino, até então aceito em muitas sociedades globais apenas para os homens.

A ciência e as tecnologias médicas ocidentais começaram a intervir nas funções do corpo feminino a partir da década de 1970, tendo sido a pílula anticoncepcional criada naquele momento nos Estados Unidos. Esses fatores acabaram influenciando diretamente nas reflexões das feministas que tratavam desse tema. Nesse caminho, as intelectuais desse período acabaram propondo “a politização da esfera privada” (SCAVONE, 2010, p. 47), o que acabou dando visibilidade política ao corpo da mulher. Para a pesquisadora brasileira Lucila Scavone,

politizar o privado significava ampliar a visão da política para além dos limites da esfera pública e de suas implicações institucionais, como também, considerar que as relações de poder entre os gêneros atravessavam as duas esferas, isto é, o conjunto das relações sociais. (SCAVONE, 2010, p. 47).

Por conseguinte as feministas da “segunda onda” formularam teórica e politicamente “uma crítica aos mecanismos de controle do corpo e da sexualidade feminina, entre outras questões, busca(va) subverter as relações de gênero que perpassa(va)m o conjunto das relações sociais”. (SCAVONE, 2010, p. 50). Em seus estudos sobre o tema, Lucila Scavone ressalta o papel da biopolítica nesse período, definindo-a, na esteira de Michel Foucault, como sendo

uma nova tecnologia de poder, que passa a gerenciar o corpo por meio do conhecimento de fenômenos que lhe são próprios, como a natalidade, a mortalidade, a morbidade, fortaleceu o controle social sobre os corpos pela regulação/governo do indivíduo-espécie. (FOUCAULT *apud* SCAVONE, 2010, p. 48).

Por outro lado, ainda segundo Lucila Scavone, o termo biopolítica também pode significar a maneira pela qual “é possível responder a estes poderes sobre a vida, isto é, às condições de possibilidades de uma prática da liberdade enraizada na potência da vida”. (REVEL *apud* SCAVONE, 2010, p. 49). Pensada neste sentido

último, essa ciência acabou se unindo ao discurso feminista e, “visando práticas de liberdade, erigiu diferentes críticas aos mecanismos de controle social sobre o corpo feminino”. (SCAVONE, 2010, p. 49).

A antropóloga feminista Emily Martin colaborou com os estudos referentes aos fatores científico-biológicos do corpo feminino, correlacionando-os a aspectos sociais ligados à experiência feminina no âmbito coletivo. Um dos principais pontos levantados por Emily Martin, segundo Daniela Manica, é poder constatar o quanto o corpo feminino é enfatizado negativamente na esfera científica, que se atém, basicamente, aos aspectos negativos ligados à reprodução feminina, como a menstruação e a menopausa. Laura Pinto Minuzzi aponta que essa visão negativa da feminilidade está empregada na obra *Lueji* – o nascimento de um império através da protagonista pré-colonial do texto:

Enquanto a soberana estivesse menstruada, ela estava proibida de usar o lucano, a pulseira símbolo do seu poder, assim como de sair de seus aposentos e de receber os súditos. Ela ainda perderia todos os seus poderes durante esses dias. (MINUZZI, 2019, p. 05).

Na busca de desvencilhar-se dessa negatividade, na perspectiva de Emily Martin, estaria, justamente, a abordagem do corpo feminino através da sua função primordial relacionada à experiência social, fundamental para propiciar à mulher a sua própria existência plena. Com relação ao comportamento social e ao empoderamento sexual da mulher africana, Âurea Mouzinho se posiciona de maneira otimista quanto à crença de ter havido, na África pré-colonial “culturas africanas mais igualitárias, abertas e até mais empolgantes” (MOUZINHO, 2019). Com efeito, como a própria pesquisadora afirma “há evidência disso em muitos dos valores tradicionais que resistiram ao tempo e à violência, tal como o ideal isixhosa do Ubuntu e a prática buganda do Kunyaza, que valoriza a sexualidade e o prazer sexual feminino”. (MOUZINHO, 2019). Na contramão dessas práticas, em virtude dos “registros existentes do patriarcado tradicional” (MOUZINHO, 2019), a probabilidade de essa realidade ter abrangido todas as culturas africanas do período é realmente mínima.

Ainda assim, Âurea Mouzinho nos adverte que “havia resistência ao patriarcado, embora com custos elevados” (MOUZINHO, 2019), uma vez que muitas

mulheres foram reprimidas, mutiladas e até mesmo assassinadas em cumprimento dos costumes da sua própria tradição. Na atualidade de Angola, podemos constatar a presença desses hábitos tradicionais de repressão da sexualidade feminina, ainda que de maneira bem velada, apesar de a humanidade estar vivendo “uma fase de liberação sexual onde muitas normas, mitos e tabus em relação à sexualidade se transformam sucessivamente”. (MAFRA, 2019, p. 02).

Betânia Siqueira Mafra, ao tratar da questão da sexualidade feminina na Angola pós-independente, nos adverte para o fato de que, durante a luta de independência “a figuração da mulher na literatura era associada à imagem da terra e de África” (MAFRA, 2019, p. 03). Isto acabou acarretando a representação da mulher

como procriadora e a analogia desta com a terra, em virtude da fertilidade e fecundidade, contribuía para que a função materna fosse definida no meio social africano como sendo uma simbologia do signo mulher e, ao mesmo tempo, um elemento determinante de sua posição na sociedade. (MAFRA, 2019, p. 03).

Ao retomarmos a análise da personagem Lu, confiamos poder encontrar na sua trajetória outros aspectos que podem ser relacionados à busca por uma identidade negra que acabam por desaguar em nuances feministas. Tal perspectiva resulta do fato de que a protagonista pepeteliana não recorre a relações amorosas com homens brancos para assegurar a sua estabilidade social, enquanto mulher mulata, muito pelo contrário. Lu não abre mão da sua liberdade emocional, assim como da sua liberdade sexual, para viver e existir plenamente.

Essa personagem, desde a primeira infância, ainda que sem conseguir compreender toda a realidade política e social do seu país, decidiu recorrer à dança como forma de expressão. Assim, começou a sua trajetória pessoal tomando seu próprio corpo, literalmente, como mecanismo de manifestação social.

O conceito etimológico de “corpo remete a uma classificação generalizante, posto que ele não existe enquanto diferença, mas como categoria neutra” (SOUZA, 2018, p. 128). Isto significa que o corpo não individualiza nenhum ser, pelo contrário, unifica-o de maneira a transparecê-lo apenas como matéria. Dado que, segundo a estudiosa Larissa Souza, “essa mesma perspectiva vai buscar, primeiramente na

ciência a melhor compreensão que possa garantir a prevalência de seu conjunto, não de sua diferença. Por isso, as primeiras significações são as da anatomia biológica”. (SOUZA, 2018, p. 128).

Ainda segundo Souza, ao deslocarmos o conceito de corpo dos âmbitos científicos e biológicos, podemos inseri-lo em uma perspectiva abstrata, na qual ele perderia a sua concepção difundida para assumir um sintagma coletivo. Essa coletividade acaba por representar “um conjunto social, reflexo de um tempo, um espaço também material. Porém, no plural, afinal, mesmo dentro de um conjunto social, ele representa suas diferenças” (SOUZA, 2018, p. 129), ou seja, passaria então a representar “corpos”.

Seguindo as suas reflexões sobre a abstração do conceito de corpo, Souza acaba por recorrer aos estudos de Jean Luc-Nancy (2000), que levantou a concepção de “corpos como lugar”. Segundo esse filósofo francês:

Os corpos não são um “cheio”, um espaço preenchido (o espaço está preenchido por todo o lado): são espaço aberto, e em certo sentido são o espaço propriamente espaçoso, mais do que espacial. Ou são aquilo a que se pode ainda chamar o lugar. (NANCY *apud* SOUZA, 2018, p. 129).

E ao relacionar o conceito de corpo ao conceito de lugar, Souza chama a nossa atenção para o fato de que a definição desse último está atrelada às relações de poder entre os indivíduos inseridos em uma mesma sociedade. Dessa forma, essa colocação coletiva de corpo acaba por podar a sua significância enquanto essência imaterial. Para Souza, essa abstração seria uma opção plausível “para uma saída do plano etimológico, desmembrando o sintagma corpo em novos signos, novas cadeias de significações e conjuntos”. (SOUZA, 2018, p. 129).

E é através das perspectivas propostas por Larissa Souza que nós acreditamos poder descortinar a protagonista Lu no ensaio de investigar, em sua construção, nuances feministas.

Lu entrou na escola de dança Kukina com apenas seis anos, ela era “uma mulatinha fina e esguia, salimentando do ritmo e recusando o pão e a sopa”. (PEPETELA, 2015, p. 29). Assim, aparentemente, a dança passou a fortalecê-la mais até do que os alimentos tradicionais. Embora tivesse nascido na cidade de

Benguela, foi na capital Luanda que essa personagem se desenvolveu como artista do balé moderno e pôde elaborar o espetáculo de dança tão importante para a sua afirmação pessoal.

Ao lançar mão do domínio do próprio corpo como forma de expressão e manifestação social, a bailarina estaria na contramão das perspectivas coloniais pontuadas por Robert Young (2005) e Frantz Fanon (data) em suas pesquisas. Ao invés de tentar embranquecer a raça colonizada casando-se com um homem branco, e se submetendo sexualmente a ele, ela lança mão da originalidade negra através da dança moderna para afirmar a identidade cultural de Angola, por meio do mito da rainha Lueji.

Pioneiro na introdução da problemática da sexualidade relacionada a questões de raça e etnia, o pesquisador inglês Robert Young acabou por promover uma releitura da história do imperialismo na Inglaterra do século XX. Em suas pesquisas o autor capta uma visão dialética perversa, de origem hegeliana, sobre a questão das descrições que se formam ao longo dessa época sobre raça, diferença e identidades raciais. Tal olhar acabou por ser semeado pelo resto do mundo de modo adaptado, seguindo os interesses regionais dos dominadores políticos de cada localidade. Segundo o fundamento de dominação colonial, o desejo (expresso pelo Eu) seria um dos instrumentos no processo colonial, tomado como um demarcador de soberania em relação ao indivíduo colonizado (o Outro).

Nos estudos de Young são evidentes os interesses econômicos e políticos por parte do colonizador com relação ao povo dominado. Esses interesses desaguam em um padrão soberano de poder, que se estrutura mediante um dispositivo relativo ao desejo sexual, sendo ele mantido por meio de processo de atração e repulsão carnal pelo outro. Este último poderia ser resumido como um simples objeto sempre à mercê da satisfação da necessidade instintiva corpórea do soberano. Assim:

o eixo ambivalente de desejo e repugnância do homem branco foi legitimado através de uma notável dissimulação ideológica, por meio da qual, a despeito da forma como as mulheres pretas foram constituídas objetos sexuais e comprovaram sua capacidade de sedução graças à própria ação que as vitimava, elas foram também ensinadas a ver-se a si próprias como sexualmente sem atrativos. (YOUNG, 2005, p. 185).

Logo que chegou à puberdade, a protagonista Lu já esboçava ter aguçada a sua sensibilidade sexual, não demonstrando, desde pequena, um complexo de inferioridade quanto ao corpo e à sexualidade. Assim como a rainha Lueji, ela foi desvirginada por um rapazote quase da sua idade, em situação muito parecida com a da soberana mítica. Lu tinha doze anos e estava passando uma temporada com sua família na sua cidade natal, quando reencontrou o menino António, filho da lavadeira. Na ocasião, eles estavam brincando sozinhos no quintal da casa, quando o pequeno demonstrou desejo por ela, ao percebê-la sem a roupa íntima por baixo da saia. Após alguns instantes de resistência, Lu acabou se permitindo envolver-se intimamente com o colega de infância António, eles “se deitaram no chão” (PEPETELA, 2015, p. 150) e ambos tiveram o primeiro orgasmo das suas vidas.

Essa personagem também apresenta uma liberdade sexual inclusive para se permitir desejar viver outras experiências através do sexo, isso porque há, na narrativa pepeteliana, uma passagem na qual Lu e sua amiga Marina esboçam explicitamente sentir atração sexual uma pela outra. Situação esta que nasceu de um momento corriqueiro entre as duas, após um dia intenso de atividades cotidianas. Estando essas amigas nuas no apartamento que dividiam,

Lu olhava Marina e Marina gozava a visão do corpo de Lu e ela tinha a maior vontade de se abraçar a irmã negra mas algo interior a impedia e via nos olhos da outra o mesmo desejo, cada vez mais forte e transparente, só mesmo tabus muito grandes podiam fazê-las ficar estáticas, se olhando apenas, enquanto a música se esvaía pelo gira-discos [...]. (PEPETELA, 2015, p. 150).

O fato é que o comportamento natural e transgressor da tradição angolana da bailarina acabou por torná-la ainda mais sensual aos olhos masculinos. A sua própria postura já era, por si só, extremamente provocativa, conforme demonstra o narrador escritor do texto ao cruzar com ela saindo do Centro de Documentação histórica da capital do país: “as pessoas viravam a cabeça para apreciar o jogo sutil das ancas e o lançamento das pernas longas descendo para a Baixa de Luanda. Irresistível”. (PEPETELA, 2015, p. 27). Desse modo, a personagem Lu soube lançar mão da sua sensualidade e da sua sexualidade para se posicionar socialmente, o que contribui para que ela se constituísse mulher e sujeito em Angola.

4.4 O conceito de gênero no feminismo Ocidental e no contexto africano

A luta primeira do feminismo ocidental, retomando o que já foi discorrido neste capítulo, “se centrava na reivindicação da igualdade entre as mulheres e os homens (igualdade social, política, econômica)” (LOURO, 1997, p. 46). Sendo assim, ao longo do caminho das feministas da “segunda onda”, a abordagem da questão de gênero foi bastante natural, e até mesmo necessária. Isso se deve ao fato de que a premissa que sempre “atravessou grande parte dos Estudos Feministas foi (e talvez ainda seja) a de um homem dominante versus uma mulher dominada – como se essa fosse uma fórmula única, fixa e permanente”. (LOURO, 1997, p. 37).

Na perspectiva dessas feministas o conceito de gênero é culturalmente construído, e distinto do de sexo como sendo naturalmente adquirido. No entanto, ambos

formaram o par sobre o qual as teorias feministas inicialmente se basearam para defender perspectivas “desnaturalizadoras” sob as quais se dava, no senso comum, a associação do feminino com fragilidade e submissão, e que até hoje servem para justificar preconceitos. (RODRIGUES, 2005, p. 179 – destaques da autora).

Por essa razão, com o passar do tempo, muitas foram às críticas dedicadas às feministas com relação a esse posicionamento equivocado. A filósofa estadunidense Judith Butler foi uma das estudiosas que buscou desconstruir essa premissa, alegando não ser a biologia a determinante do destino marginal feminino predestinado à subalternização, mas sim, a cultura na qual a mulher estava inserida. Nas palavras da pesquisadora brasileira Carla Rodrigues, Butler também chamou a nossa atenção para o fato de “a teoria feminista não problematizar outro vínculo considerado natural: gênero e desejo”. (RODRIGUES, 2003, p. 179).

Carla Rodrigues salienta que “Butler apontou para o fato de que, embora a teoria feminista considere que há uma unidade na categoria mulheres, paradoxalmente introduz uma divisão nesse sujeito feminista” (RODRIGUES, 2003, p. 179), o que, de fato, é equivocado: “Segundo Butler, aceitar o sexo como um dado natural e o gênero como um dado construído, determinado culturalmente, seria aceitar também que o gênero expressaria uma essência do sujeito”. (RODRIGUES,

2003, p. 180). Por esse motivo a pesquisadora advogou haver nessa relação uma “unidade metafísica”, denominando-a de “paradigma expressivo autêntico”. (RODRIGUES, 2003, p. 180).

Para Butler, “um eu verdadeiro é simultâneo ou sucessivamente revelado no sexo, no gênero e no desejo” (BUTLER *apud* RODRIGUES, 2003, p. 180), e foi assim que “Butler chegou até a crítica do sujeito e contribuiu para o desmonte da ideia de sujeito uno” (BUTLER *apud* RODRIGUES, 2003, p. 180) defendida pelas feministas. Essa perspectiva compreende o gênero como “‘atributo’ de pessoa, caracterizada essencialmente como uma substância ou um ‘núcleo’ de gênero preestabelecido, denominado pessoa”. (BUTLER *apud* RODRIGUES, 2003, p. 180, destaques da autora). Assim, para as feministas, o gênero seria um fenômeno constante, não relacionado ao contexto. Judith Butler acredita que, “ao contrário do que defendiam as teorias feministas, o gênero seria um fenômeno inconstante e contextual, que não denotaria um ser substantivo” (RODRIGUES, 2003, p. 180), mas sim seria “um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes”. (RODRIGUES, 2003, p. 180).

A pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí também advoga acerca da improcedência do conceito universalizante de gênero pregado pelas feministas ocidentais, principalmente quando aplicado no contexto africano. Tendo como recorte de estudo o povo loruba, Oyěwùmí questiona, primeiramente, a universalização dos estudos feministas, tendo sido estes construídos, em sua maior parte, a partir do contexto estadunidense. Essa pesquisadora tem como pressuposto o raciocínio de que a era moderna, correspondente aos últimos cinco séculos da humanidade, foi determinada por uma série de acontecimentos históricos, dentre eles “o tráfico atlântico de escravos e instituições que acompanharam a escravidão, e a colonização europeia de África, Ásia e América Latina”. (OYEWÙMÍ, 2019, p. 01).

O resultado dessas ações foi o fato de que “os interesses, preocupações, predileções, neuroses, preconceitos, instituições sociais e categorias sociais de euro-americanos têm dominado a escrita da história humana”. (OYEWÙMÍ, 2019, p. 01). Com isso, o eurocentrismo teria ocasionado a racialização do conhecimento, uma vez que o continente Europeu é tido pelo mundo, até os dias de hoje, como o berço do conhecimento, e os seus habitantes como os grandes, e talvez os únicos, sabedores da humanidade.

Assim, em seus estudos, Oyèrónké Oyěwùmí interroga o conceito de gênero, bem como outros a ele ligados, “com base em experiências e epistemologias culturais Africanas”. (OYEWÙMÍ, 2019, p. 01). Neste caminho, a feminista nigeriana salienta que o grande objetivo das suas reflexões é

encontrar maneiras em que a pesquisa africana possa ser mais bem informada por preocupações e interpretações locais e, ao mesmo tempo, simultaneamente, para que experiências africanas sejam levadas em conta na construção teórica geral, apesar do racismo estrutural do sistema global. (OYEWÙMÍ, 2019, p. 01-02).

Na perspectiva de Oyèrónké Oyěwùmí, tão importante quanto considerar os estudos das feministas ocidentais sobre o conceito de gênero ao pensá-lo em um contexto africano, é “questionar a identidade social, interesses e preocupações das fornecedoras de tais conhecimentos”. (OYEWÙMÍ, 2019, p. 01-02). Por isso, para Oyěwùmí

as feministas, como um destes grupos, têm usado seu poder recém-adquirido nas sociedades ocidentais para transformar o que antes eram vistos como os problemas particulares das mulheres em questões públicas. Elas mostraram como problemas pessoais das mulheres na esfera privada são de fato questões públicas constituídas pela desigualdade de gênero da estrutura social. Está claro que as experiências das mulheres euro-americanas e o desejo por transformação forneceram as bases para as perguntas, conceitos, teorias e preocupações que produziram a pesquisa de gênero. (OYEWÙMÍ, 2019, p. 02).

Nesse aspecto, Oyèrónké Oyěwùmí lança mão do termo “família nuclear” para denominar a instituição social constituinte da teoria feminista ocidental, sendo ela também o meio de articulação dos valores e conceitos desse movimento: “Assim, os três conceitos centrais que têm sido os pilares do feminismo, mulher, gênero e sororidade, são apenas inteligíveis com atenção cautelosa à família nuclear da qual emergiram”. (OYEWÙMÍ, 2019, p.02).

Oyěwùmí define “família nuclear” como sendo um estereótipo de família por excelência generificada: “Como uma casa unifamiliar, é centrada em uma mulher subordinada, um marido patriarcal, e as filhas e filhos” (OYEWÙMÍ, 2019, p.03 - 04), tendo cada um desses membros a sua posição já definida, não podendo ela ser

alterada de maneira alguma. Este sistema, por sua vez, acaba concebendo uma estrutura doméstica que tem como base um casal hétero unido pelo rito do matrimônio. Na perspectiva dessa feminista nigeriana é por este motivo que a “família nuclear” acaba determinando o gênero como natural e inevitável, por não haver em seu interior categorias transversas privadas dela: “Em uma família generificada, encabeçada pelo macho e com dois genitores, o homem chefe é concebido como ganhador do pão, e o feminino está associado ao doméstico e ao cuidado”. (OYEWÙMÍ, 2019, p.03) maternal.

Assim, “o gênero é o princípio organizador fundamental da família, e as distinções de gênero são a fonte primária de hierarquia e opressão dentro da família nuclear”. (OYEWÙMÍ, 2019, p.04). Tal perspectiva euro-americana não se aplica, de fato, ao viés africano, e Oyèrónké Oyěwùmí chega a denominá-la como uma

forma alienígena na África, apesar da sua promoção pelos Estados colonial e neocolonial, agências internacionais de (sub)desenvolvimento, organizações feministas, organizações não-governamentais (ONGs) contemporâneas, entre outros. (OYEWÙMÍ, 2019, p. 04).

Ao se voltar para o seu recorte de pesquisa, a família lorubá, Oyěwùmí pontua que esta não pode ser generificada, de maneira alguma, contrariamente à perspectiva da “família nuclear”. Isso porque na família lorubá os diferentes papéis de parentesco – pai, mãe, filhos e filhas -, assim como as categorias que a compõem, não são determinados pelo gênero humano da pessoa – homem ou mulher –, mas sim pela ordem natural de nascimento de cada indivíduo: “O princípio organizador fundamental no seio da família é antiguidade baseada na idade relativa, e não de gênero, as categorias de parentesco codificam antiguidade, e não gênero”. (OYEWÙMÍ, 2019, p.06).

Será que essa premissa justificaria o fato da personagem Ginga agualusiana ter se desdobrado ao máximo para garantir o seu direito, enquanto filha mais velha do rei, de assumir o trono do seu povo após a morte do seu pai?

4.5 O “rei” Ginga e a desconstrução do conceito ocidental de gênero

Retomando o que este texto já pontuou em outros momentos, tanto a coroa portuguesa quanto o povo nativo em África durante o período de colonização tinham a mulher em uma posição de subalternidade, limitada à submissão ao comportamento machista e opressor do continente. Somado a isto há o indício de que, para os portugueses colonizadores, a mulher africana não se enquadrava no padrão de beleza por eles adotado, uma vez que comparavam a nativa colonizada com as mulheres europeias. O fato é que essa situação em Angola é metaforizada logo no início da narrativa *A rainha Ginga*, de José Eduardo Agualusa, em uma passagem já mencionada nesta tese.

Trata-se de um trecho do segundo capítulo da obra agualusiana na qual o narrador personagem Francisco descreve, quando ele assiste, ainda dentro da embarcação que o transportou para Luanda, a captura e a tortura de um peixe-boi. Este animal, nessa passagem, é sangrado até à morte pelos marinheiros, embora não demonstrasse nenhuma resistência ao seu aprisionamento. Aparentemente a naturalidade com a qual os navegantes citados agem é justificada pela fisionomia do peixe-boi, que para eles é feia. Ainda nessa passagem do texto de Agualusa, o peixe-boi é apontado como o gerador do mito das sereias, ou seja: aquele ser feminino mitológico que atrai, com o seu canto sedutor, os homens para o fundo do mar, onde eles morrem afogados.

O então jovem jesuíta acaba esclarecendo, nesta oportunidade, que em África o peixe-boi também é chamado “peixe-mulher”, uma vez que o comportamento inofensivo dos dois naquelas terras é próximo, assim como a maneira como são tratados pelos homens que lá estão: com extrema injustiça e crueldade. Por sua vez, os traços desse animal também seriam, para os marinheiros, parecidos com os da mulher africana:

Destes animais, a que alguns também chamam peixe-mulher, se gerou talvez o mito das sereias, com o qual os marinheiros gostam de assombrar o vulgo, sendo de lamentar que muitos autores estimáveis ainda hoje defendam tão grande insensatez. Deus, havendo um Deus, não sopraria vida a contradição tão grosseira, pois me parece tarefa impossível harmonizar a perfeição da mulher, e sua pele tão lisa e perfumada, com a bruteza de um peixe. (AGUALUSA, 2015, p. 19).

Seguindo essa questão da subalternidade da mulher na época colonial na qual viveu a rainha Ginga, chegamos à personagem na obra de José Eduardo Agualusa e sua postura quanto a ser tratada com o título de “rei” durante todo o tempo em que permaneceu no trono. Essa imposição da protagonista acompanha alguns documentos históricos do período. Segundo a historiadora brasileira Priscila Weber é fundamental considerarmos que “a afeição da rainha por chamarem-na de rei está presente em registros escritos por europeus, para leitura de europeus”. (WEBER, 2014, p. 1214). Assim, é imprescindível reconhecer que “há valores e moralidades ocidentais que não se adaptam às dinâmicas sociais africanas” (WEBER, 2014, p. 1214), por isso é necessário também prudência ao tratar do tema.

Ainda de acordo com Weber, a tendência dessas fontes coloniais era aguçar tudo aquilo que lhe fosse estranho, podendo tal prática “ter múltiplos efeitos entre os jagas ou kimbundos, desapercibidos pelos observadores”. (WEBER, 2014, p. 1214). Dessa forma, concluímos que não podemos afirmar categoricamente que realmente a soberana Ginga tenha feito essa exigência enquanto governou o seu povo. Todavia, para nós, essa possibilidade e a maneira como ela é trabalhada na obra de José Eduardo Agualusa poderiam ser lidas como forma de desconstruir, através da composição da personagem, a visão sobre o gênero feminino na perspectiva ocidental: frágil e sempre à mercê de um dominador arbitrário do gênero oposto.

Na nossa visão, a exigência de ser chamada de “rei” sem abrir mão da sua feminilidade confirmaria uma estratégia dessa soberana de se autoestabelecer no mesmo patamar masculino para poder governar livremente e soberanamente o povo Dongo. Ginga também, enquanto “rei”, poderia resistir, de maneira mais forte, ao domínio da coroa portuguesa, completamente gerida por homens.

A exigência da soberana Ginga em ser chamada “rei” sempre acarretou-lhe, assim como à sua memória pelos séculos a fora, uma depreciação moral, conforme dissertamos no terceiro capítulo desta tese. Parece-nos importante destacar que, por se tratar de culturas ágrafas, não há registros formais que comprovem o costume de se utilizarem títulos de nobreza, como rei e rainha, nas sociedades tribais africanas antes da chegada dos portugueses como forma de estabelecer hierarquias de poder.

Ao buscar nos estudos de Selma Pantoja embasamento para as suas reflexões, Priscila Weber destaca o fato de que embora “os termos reis, rainhas, duques, príncipes e princesas” (WEBER, 2014, p. 1280) sejam amplamente

utilizados por pesquisadores em África,

o emprego destes ocorre por meio de um descolamento das fontes documentais que, como adverte Selma Pantoja, possuem problemas: são escritas por europeus imbuídos de superioridades, levados por interesses para os mais longínquos pontos da África. (WEBER, 2014, p. 1280).

No caso da obra *A rainha Ginga*, o narrador personagem Francisco não demonstra estranheza com relação à maneira como a soberana escolhe ser chamada após a sua coroação, apesar de não se referir a ela como “rei” durante toda a obra angolana. Essa escolha do narrador pode ser verificada logo no início do texto de Agualusa quando este, já em uma fase madura da sua vida, relata os seus primeiros momentos com essa soberana. Nessa ocasião, Francisco era apresentado como enviado da coroa portuguesa para servir a ela e a seu irmão Ngola Mbandi, o então rei do povo Dongo: “A rainha, que na altura ainda não o era, não obstante o porte, ostentava sobre os ombros uma capa vermelha de apurada oficina, e aquela capa parecia fazer refulgir seu rosto, como se um incêndio a consumisse”. (AGUALUSA, 2015, p. 12).

Nessa passagem da obra, é possível perceber a grande admiração que o personagem Francisco guarda por Ginga, mesmo já tendo se passado muitos anos após a sua convivência com ela. Tal admiração acaba por influenciar a maneira como ele enxerga a feminilidade da soberana. Dessa forma, na nossa perspectiva, esse missionário católico opta por não se referir a Ginga como “rei” possivelmente por considerar desnecessário elevá-la ao estatuto masculino para reconhecer a sua altivez e a sua soberania enquanto líder oficial de uma sociedade tribal em plena guerra de resistência colonial.

Guacira Lopes Louro aborda de maneira próxima os conceitos de gênero e poder. Ela parte da ideia de que, ao levar para o campo da reflexão intelectual as relações de poder, as feministas “procuraram demonstrar as formas de silenciamento, submetimento e opressão das mulheres” (LOURO, 1997, p. 37) pleiteando assim uma mudança positiva desse quadro. Apesar dessa exposição ter sido de sumária importância para dar visibilidade a “aquelas que, histórica e linguisticamente, haviam sido negadas ou secundarizadas” (LOURO, 1997, p. 37), o resultado dessa estratégia, entretanto, foi o avesso do seu interesse. Tais denúncias

permitiram algumas vezes a cristalização de uma postura vitimizada feminina “ou, em outros momentos, que se culpasse a mulher por sua condição social hierarquicamente subordinada”. (LOURO, 1997, p. 37). -Haja vista que essa concepção também vem sendo problematizada no campo acadêmico por estudiosos dos dois gêneros, de maneira a focalizar as consequências dessa abordagem tanto para os homens quanto para as mulheres: “Por um lado são enfatizadas as formas e locais de resistência feminina; por outro lado, são observadas as perdas ou os custos dos homens no exercício de sua superioridade social”. (LOURO, 1997, p. 37).

Seguindo com as suas investigações sobre gênero e poder, Guacira Lopes Louro lança mão dos estudos de Michel Foucault para tratar das relações de poder. Nas palavras dessa estudiosa

Foucault desorganiza as concepções convencionais – que usualmente remetem à centralidade e à posse do poder – e propõe que observemos o poder sendo exercido em muitas e variadas direções, como se fosse uma rede que, ‘capilarmente’, se constitui por toda sociedade. (LOURO, 1997, p. 38 – destaques da autora).

Dessa forma, para Foucault o poder deveria ser entendido estando atrelado às estratégias e manobras de resistência que partissem, dentro de um mesmo contexto, de dois polos diferentes, e não apenas de um. Assim, cairia por terra a ideologia de haver sempre um lado que domina – o homem – e um outro lado que é dominado – a mulher –, ideologia equivocadamente seguida pelas feministas. Assim

deve-se supor que o poder é exercido pelos sujeitos e que tem efeitos sobre suas ações. Torna-se central pensar no exercício de poder: exercício que se constitui por ‘manobras’, ‘técnicas’, ‘disposições’, as quais são, por sua vez, resistidas e contestadas, respondidas, absorvidas, aceitas ou transformadas. (LOURO, 1997, p. 39 – destaques da autora).

Dessa forma, não haveria exercício de poder sem uma resistência a este, o que depreende uma rede de relações conflituosas, e sempre em atividade, “Afiml, homens e mulheres, através das mais diferentes práticas sociais, constituem relações em que há, constantemente, negociações, avanços, recuos, consentimentos, revoltas e alianças” (LOURO, 1997, p. 38-40). É justamente nessa posição que enxergamos a construção da protagonista de José Eduardo Agualusa,

muito longe da submissão equivocada atribuída à mulher pelo feminismo, sendo a Ginga agualusiana o oposto desse perfil.

A rainha Lueji, em *Pepetela*, teve que criar estratégias de resistência quanto às investidas do seu irmão Tchinguri, que desejava retirá-la do trono Lunda durante o período pré-colonial em Angola. Astutamente, ela não só manteve-se na posição de rainha, como também impediu o estabelecimento de uma guerra que poderia devastar o seu povo. Já em *Agualusa*, a protagonista colonial não realiza nenhum esforço para evitar guerras, muito pelo contrário, demonstra muita tranquilidade para atuar agressivamente em um campo de batalha, assim como promover um conflito sangrento, se necessário fosse aos seus interesses pessoais e políticos. Ginga está “constantemente envolvida em conflitos, e é apontada como a responsável pela morte até mesmo de crianças que ameaçavam o seu poder”. (MINUZZI, 2017, p. 06).

A primeira batalha enfrentada pela rainha Ginga no período colonial tinha como objetivo assumir o trono do seu povo. Para tanto, ela teve que derrubar o seu irmão mais novo. Isso porque o regime hierárquico que determinava a linha sucessória de poder na sua sociedade tribal se aproximava, em parte, ao sistema equivalente ao regime da “família nuclear” pontuada por Oyèrónké Oyěwùmí. Assim, valeria a posição que o membro do clã ocuparia dentro dele, seguindo as determinações biológicas que ligavam o homem ao papel de chefe, ou seja, mantenedor da família, e a mulher ao papel do cuidado, do zelo para com os filhos. Nesta perspectiva, “quem detém o poder são os homens, seja esse poder limitado ao espaço familiar, seja um poder mais abrangente, como o de um chefe de estado”. (MINUZZI, 2017, p. 01).

Deste modo, a rebeldia manifestada pela personagem Ginga na obra de *Agualusa* nos parece ser legitimada pelo fato de ela estar reivindicando um direito que, deverás, era seu, ainda que isto não fosse reconhecido nem pelos seus, nem pelo colonizador português. Esta nossa afirmação parte da própria tradição hierárquica do povo Dongo, uma vez que, embora não esteja claro na obra *A rainha Ginga*, tão pouco haja um consenso dentre os historiadores e demais estudiosos do período colonial angolano, ao que tudo indica, o povo Dongo do qual Ginga era oriunda adotava o sistema hierárquico conhecido como matrilinearidade.

Essa organização hierárquica social tinha como principal objetivo assegurar

que os homens sempre assumissem os cargos soberanos, embora esse direito apontasse a ordem de nascimento como o indicador do novo imperante. Ginga era a filha mais velha do rei Ngola Quiluanje, ou seja, se não fosse a condição feminina, ela poderia ser a nova soberana. Considerar a ordem cronológica de nascimento e não o gênero como indicador de direito à soberania é o modelo utilizado pelo povo nigeriano lorubá, conforme discorreu a feminista Oyèrónké Oyěwùmí.

Além da condição feminina, outro fator impedia Ginga de ser a nova rainha do povo Dongo. Na matrilinearidade a descendência materna determina a legitimação do soberano, e como Ginga era filha do rei Ngola Quiluanje com uma de suas escravas, denominada Mbundo Guenguela Cacombe, jamais poderia assumir o trono, embora fosse a primogênita da linhagem do rei.

Tais empecilhos não demoveram Ginga do desejo de ser a rainha do seu povo. Insatisfeita com uma vida subalterna, sempre à margem do próprio irmão Ngola, Ginga vê a sua oportunidade de ascender a uma posição mais confortável e menos marginalizada em sua tribo ir por água abaixo quando o seu único filho, Quizua Quiazele, morre em circunstâncias misteriosas: “Era este seu filho quem, segundo as leis da Terra, deveria suceder a Ngola Mbandi”. (AGUALUSA, 2015, p. 39). Dessa forma, para assumir o trono Dongo, Ginga teve que manipular as tradições do seu povo após a morte do irmão, estabelecendo estratégias para isso.

Essa jogada da rainha Ginga pode não ter sido assim tão difícil de ser aplicada, pelo menos é o que indicam os documentos históricos do período colonial verificados pela historiadora brasileira Priscila Weber. Ao consultar vários arquivos de diferentes autores, apesar de serem todos eles ligados à coroa portuguesa, como padres e militares, Weber constatou que “esses escritores percebiam jogos hierárquicos, inventariando-os por meio de documentos administrativos ou literários, emaranhados aos interesses pertinentes àquele contexto”. (WEBER, 2014, p. 1280).

Após a morte do irmão Ngola Mbandi, Ginga conseguiu convencer o seu povo de que seria ela mesma a nova líder ideal dessa sociedade por possuir um perfil apropriado a essa posição. Esse perfil referia-se a sua astúcia, sua capacidade estrategista e sua habilidade nata para a guerra, que também foram pontuadas por nós no nosso terceiro capítulo. Nesta parte do nosso texto, procuramos evidenciar a visão negativa dos portugueses sobre essas qualidades da protagonista de Agualusa, já que a coroa colonizadora não acreditava que uma mulher comum

pudesse ter, naturalmente, tais virtudes, simplesmente por ser mulher. Assim, no período colonial, a justificativa para esse perfil da rainha Ginga seria a sua ligação com o maligno.

Esse posicionamento resistente da coroa portuguesa em admitir as virtudes da rainha Ginga como sendo naturais à sua personalidade, independente do seu gênero, pode ser verificada na passagem da obra *A rainha Ginga* na qual o narrador personagem Francisco, quando ainda fazia a ligação entre o povo ambundo e a coroa portuguesa, dialoga com o governador Rodrigo de Araújo, que a recebeu em Luanda quando essa foi representar o irmão em uma possível tentativa de selar um acordo de paz com os europeus. Segundo Francisco, esse governador português “era um dos que mais surpresa apresentava pela inteligência da embaixadora. É coisa sobrenatural, disse-me, a fluência com que ela fala”. (AGUALUSA, 2015, p. 33).

Há também nos documentos históricos vários registros oficiais acerca da insatisfação portuguesa quanto à ascensão de Ginga aos tronos Dongo e Matamba, conforme averiguou Priscila Weber em suas investigações. Exemplo dessa resistência está registrada em uma carta escrita pelo governador português Fernão de Souza, datada do ano de 1625, sendo esta endereçada ao então rei de Portugal, Dom Felipe III. Nesse documento,

Nzinga Mbandi é acusada de portar escravos pertencentes à coroa portuguesa e, apesar das solicitações e negociações, ela declara que não os entregará e que continuarão a compor seu exército. Fernão de Souza sugere que a rainha seja castigada, sendo substituída por um vassalo submisso e fiel aos interesses de Portugal. (WEBER, 2014, p. 1280 – 1281).

Em uma outra correspondência datada de 1626 “o governador [Fernão de Souza] continua queixando-se sobre as atitudes de Nzinga Mbandi e afirma a ilegitimidade da mesma em liderar em virtude de ser mulher, sugerindo que guerras fossem declaradas ao território por ela administrado”. (WEBER, 2014, p. 1281). Enquanto Portugal desaprovava Ginga como soberana em Angola, foi com muita alegria e esperança que boa parte do povo desse país a recebeu como soberana. A sua posse fez com que a ilha Quindonga recebesse um borbulhão de escravos nativos fugidos da capital Luanda:

Chegavam animados com a notícia de que Ginga se fizera rei e se opunha ao envio de escravos para o Brasil. Davam notícia de que a cidade se preparava para a guerra. Os generais da rainha transmitiram instruções para fortificar o quilombo. (AGUALUSA, 2015, p. 53).

Parece-nos pertinente observar que, em uma mesma passagem do texto, o narrador personagem agualusiano lançou mão das duas nomeações – rei e rainha – para se referir à Ginga. De fato, nos parece que tal estratégia poderia ser vista como uma maneira de equiparar os discursos dos africanos e o dos portugueses na perspectiva de um contexto narrativo no qual a protagonista detém o poder do seu povo em plena luta de resistência contra a colonização portuguesa.

A ideia de manter um harém composto apenas por homens vestidos de mulher também nos parece ser mais uma evidência estratégica da rainha Ginga para igualar-se aos grandes chefes de estado da coroa portuguesa, embora fosse essa uma tradição africana e não europeia. Para nós, ao ter o seu próprio harém, Ginga confirmaria socialmente a sua correspondência à condição “masculina”. Assim como ela, mesmo sendo mulher, poderia ser chamada de “rei”, os homens submetidos a ela também poderiam se vestir e serem tratados como mulheres. Aqui, na nossa visão, fica clara a inversão dos papéis de dominador e de dominado:

Ela [Ginga] recusava o título de rainha e fazia questão de ser chamada rei. Por isso que decidiu tornar-se socialmente homem e ter um harém, com os concubinos vestidos de mulher. Por isso que lutava como um soldado, à frente do exército. Na realidade, Jinga estava a criar a sua tradição, a sua legitimidade, os precedentes que permitiriam a suas netas e bisnetas ascenderem, sem contestação do sexo, ao poder. (COSTA E SILVA, 2002, p. 438).

Enquanto muitos desses homens se sentiam humilhados com tal tratamento, outros o compreendiam e até se sentiam honrados por estarem submetidos a ele. Isto ocorreu com o personagem capitão de cavalos “Mariano Mendes Cardoso, cristão-novo, natural do Rio de Janeiro, um homem ainda moço, imberbe, com uma pálida e macia pele de menina, com quem a Ginga simpatizou, a ponto de o juntar às mulheres do seu harém”. (AGUALUSA, 2015, p. 119). Ao ser visitado pelo narrador personagem Francisco na aldeia da rainha Ginga, o jovem Mariano, mesmo desconfortável por estar vestido “de mulher, à europeia” (AGUALUSA, 2015, p. 119), não a criticava por essa atitude, pois “o destino parecia-lhe afortunado, por

comparação ao dos restantes cativos”. (AGUALUSA, 2015, p. 119). Para o ex- capitão de cavalos, “Ginga sempre mostrara grande cortesia para com ele [...]”. (AGUALUSA, 2015, p. 120).

Outro personagem masculino da obra *A rainha Ginga* que não resistiu em cumprir a ordem da soberana de se vestir com trajes femininos foi o próprio noivo da soberana, o então rei dos Jagas Caza Cangola. Ao refletir acerca dos motivos dessa submissão do líder de um povo guerreiro, largamente conhecido por suas práticas violentas, como por exemplo, o canibalismo, o narrador personagem Francisco acabou concluindo que Caza Cangola deve ter realmente se apaixonado por Ginga, afinal, ela era uma mulher diferente das outras do seu tempo:

Uma mulher que nunca se vergava; que não tinha amo nem Deus. Uma mulher que conhecia as artes da guerra, as suas armadilhas e danações, e que ao debater com os seus macotas pensava melhor do que o melhor estrategista, pois, sabendo cogitar como homem, possuía ainda a seu favor a sutil astúcia de Eva. (AGUALUSA, 2015, p. 84).

Assim, Caza Cangola teria se encantado, justamente, pelo lado viril da rainha Ginga, por ela ter conseguido mesclá-lo a um outro lado seu no qual estava presente toda a sua feminilidade: a astúcia, a sagacidade, a coragem, a resiliência e a habilidade na guerra.

4.6 A feminilidade no reinado da personagem agualusiana Ginga

Pelo lado ocidental, o conceito de feminilidade é algo complexo desde o início do movimento feminista, até os dias atuais, conforme salienta a pesquisadora brasileira Beatriz Beraldo em seus estudos.

A feminilidade é um conceito cultural bastante naturalizado, porém ainda muito controverso nos estudos feministas. Definida de maneira arbitrária e hegemônica dentro de uma sociedade patriarcal, esta normatividade sobre o que é ser/parecer mulher tem sido bastante questionada desde as primeiras ondas feministas. (BERALDO, 2019).

É provável que o aspecto controverso do conceito de feminilidade na

perspectiva ocidental esteja no fato deste ser comumente atrelado quase que exclusivamente à beleza física da mulher enquanto parâmetro determinante. Seguindo com as suas reflexões, Beraldo vincula à cultura de massa a manipulação do estereótipo de beleza feminina. Assim, essa pesquisadora indica os grandes meios de comunicação – televisão, rádio e mídia impressa – como influenciadores na configuração estética da beleza feminina. Este modelo não é suficiente para configurar autenticidade à feminilidade de uma mulher, uma vez que cada sociedade tem a sua própria construção cultural sobre esse quesito. Afinal, o que é uma característica feminina determinante do belo em uma sociedade, pode não ser para outra, e vice-versa.

Para mais, “a questão da feminilidade aparece neste momento histórico como fator chave da ligação entre a mulher, enquanto sujeito, e a construção da imagem ideal da mulher, baseada nos interesses de uma sociedade regida pela cultura patriarcal” (BERALDO, 2019). Assim, para nós, é fundamental considerar o perfil subjetivo feminino como um dos determinantes da feminilidade em uma sociedade, e não apenas as características físicas da mulher. A partir desse critério, na nossa visão, valores como astúcia, sagacidade, coragem, resiliência e habilidade para guerra podem ser utilizados como indicadores de feminilidade. Essas características já compõem o perfil feminino de determinadas personalidades clássicas desde a história grega, como quando são utilizadas na construção da personagem Penélope, rainha de Ítaca e esposa do herói Ulisses da obra *A odisséia*, de Homero.

No período colonial angolano não havia a influência dos meios de comunicação de massa na maneira como essa sociedade constituía o seu estereótipo de feminilidade. Contudo, havia sim a interferência da cultura europeia manifestada pelo colonizador português, que acabou criando parâmetros equivocados com relação a esse quesito ao descrever mulheres africanas. Isso se deve ao fato de que, como pode ser verificado nos documentos históricos desse período, o tópico beleza física prevaleceu como parâmetro determinante, levando, provavelmente, o colonizador português a comparar a mulher africana ao peixe-boi, conforme pontuamos no tópico anterior.

Essa escolha não era de fato justa, já que as mulheres africanas, como é o caso da rainha Ginga, passaram a ser comparadas às mulheres europeias, e como os traços físicos delas duas são de fato naturalmente discrepantes, a mulher em

África passou a ser considerada como desprovida de beleza, e assim, desprovida de feminilidade.

Se investigarmos a personagem Ginga agualusiana fora da perspectiva ocidental no que se refere ao conceito de feminilidade, e buscarmos em suas ações e personalidade outros itens que possam ser também indicadores deste, acreditamos que é possível encontrar aspectos femininos no reinado da rainha Ginga. Essas evidências podem ser encontradas também em alguns dos documentos históricos registrados sobre ela, conforme buscaremos mostrar a seguir. A nosso ver, tais afirmativas apenas confirmam a premissa de que essa soberana jamais intencionou abrir mão da sua condição feminina para deter o poder em Angola durante o período colonial. Ela apenas necessitava se autoafirmar em meio aos homens, para lutar contra a coroa portuguesa, por isso adotou algumas atitudes consideradas viris em seu comportamento.

Não há, de fato, uma imagem oficial da fisionomia da rainha Ginga, este é um dos motivos da intensa curiosidade acerca de como teria sido essa soberana angolana. Do período colonial restaram apenas algumas pinturas oficiais que a representam sob a perspectiva do colonizador, o que significa que ela foi retratada a partir dos modelos de representação das mulheres europeias e, naturalmente, em diferença em relação à figuração do feminino europeu projetada pelos artistas da época.

A rainha Lueji, por outro lado, não passou por esse processo, conforme indicam os poucos registros existentes sobre ela. Isso porque essa soberana, por ter vivido no período pré-colonial, não conviveu com o colonizador europeu. Para Minuzzi, “Lueji, assim como Ginga, também sente a necessidade de se afirmar e de fazer e acertar mais por sua condição de mulher – e de mulher jovem”. (MINUZZI, 2019). A diferença entre elas é a jovialidade e a beleza com que a soberana pré-colonial é descrita, e que não aparece na descrição da majestade angolana do período colonial, que apenas ganhou destaque nos registros históricos a partir dos seus quarenta anos de idade. No entanto, ainda assim não é possível estabelecer nenhum referente específico quanto à fisionomia dessa soberana Ginga: “Pinturas e desenhos da época retratam uma rainha vaidosa, ora com modismos portugueses, ora com modismos africanos, pratarias, pérolas e cobres a adornavam, sem falar na coroa real e nos penteados”. (WEBER, 2011, p. 101).

Essa falta de informações teria contribuído para tornar a rainha Ginga ainda mais enigmática aos olhos dos angolanos. Na obra *A rainha Ginga*, o narrador personagem Francisco ganha de presente do amigo Cipriano um exemplar da obra *Tratado em louvor das mulheres*, do médico naturalista português Cristóvão da Costa. Neste texto, o autor “exalta as filhas de Eva, lembrando as mais sábias e também as mais guerreiras, mulheres de armas que ao longo da história se bateram tão bem ou melhor que os homens mais valentes”. (AGUALUSA, 2015, p. 87). Dentre estas mulheres, Cristóvão da Costa “cita as mulheres da Lacedemônia, que eram adestradas para a guerra, a partir dos sete anos de idade”. (AGUALUSA, 2015, p. 87).

Após a leitura do texto, Francisco acaba por associar a figura da rainha Ginga às mulheres descritas, isso porque, além da proximidade entre ela e as mulheres da Lacedemônia com relação à habilidade nata para guerrear, Cristóvão da Costa também discute, em sua obra, “a matéria de que são construídas as mulheres”. (AGUALUSA, 2015, p. 87). Para esse médico naturalista, “quanto mais matéria têm as formas menos têm de perfeição, e quanto mais apartadas da matéria, tanto mais perfeitas são”. (AGUALUSA, 2015, p. 89). Na perspectiva de Laura Pinto Minuzzi,

a falta de aprofundamento da personalidade da soberana contribui para a continuação da lenda ao redor da sua figura. O conhecimento, por outro lado, levaria à imperfeição e à desconstrução do mito - o que a vaidosa e orgulhosa africana com certeza não teria desejado. (MINUZZI, 2017, p. 08).

Quanto aos seus aspectos comportamentais, através dos documentos históricos consultados pela pesquisadora Priscila Weber é possível verificar que, “apesar da resistência, a soberana africana acrescentou elementos portugueses a seu reinado, ligados a hibridizações de culturas e a níveis diplomáticos de que a rainha precisava”. (WEBER, 2011, p. 100-101). Segundo Weber, há estudiosos que afirmam ter sido a predileção dessa soberana por ornamentos preciosos que remetiam ao luxo uma possível tentativa dessa mulher de compensar a sua falta de beleza física. Uma das pistas que levou a este posicionamento está nos documentos da época colonial que descrevem a gestão da rainha Ginga sempre como sendo muito requintada,

quando recebia enviados políticos, procurava apresentar-se com muita pompa, ostentando riquezas como cobre, prata e pérolas. Contudo, essa europeização ocorria só nos trajes, pois governava ainda ao modo imbundo-jaga, sendo vislumbrada por seu povo como uma soberana poderosa, responsável pela chuva e por boas colheitas, além de ser possuidora de um exército bem treinado, decidindo quais portos seriam abertos e quais fechados, conforme suas relações com os chefes locais e com os portugueses (WEBER, 2011, p. 101).

Essa postura altiva está presente em várias passagens da narrativa de José Eduardo Agualusa, como quando, por exemplo, o narrador personagem Francisco descreve a comitiva que levou Ginga, enquanto embaixadora do seu irmão Ngola, ao encontro do governador Rodrigo Vaz. O luxo que ela ostentava, atrelado ao tratamento que recebeu dos seus subordinados naquela oportunidade, exemplifica essa característica dessa personagem, ainda antes de ser uma soberana legítima:

À frente seguiam caçadores agitando guizos e cantando e batendo em tambores, para afugentar as feras e alentar o gentio. A meio ia Ginga, numa rica maxila, ou palanquim, com dossel de sedas, bordado a ouro, e assento forrado de púrpura que até a Salomão faria inveja. Ia ela, pois carregada por quatro colossais escravos, e seguida por suas mucamas, as quais agitavam leques e a aspergiam com água perfumada. (AGUALUSA, 2015, p. 24).

É a sua própria personalidade, expressa em suas atitudes, que acaba singularizando-a aos olhos do narrador Francisco, assim como para a própria coroa portuguesa, já que, em seus registros históricos, “poder e feminilidade estão representados na forma de Nzinga guerrear e governar, ou seja, na forma como ela conduzia suas relações sociais”. (WEBER, 2011, p. 97).

Poder e feminilidade acabam interagindo no livro de José Eduardo Agualusa em trechos distintos, tal como ocorre na passagem do texto na qual a protagonista tenta negociar com o governador português João Correia de Sousa um acordo de paz entre as nações que ambos representavam:

Quando o governador lhe apresentou as condições para um tratado de paz, entre elas que o rei Ngola Mbandi deveria reconhecer-se vassalo do soberano português, pagando o devido tributo anual, logo a Ginga o contestou, lembrando que semelhante encargo só poderia impor-se a quem tivesse sido conquistado pelas armas, o que não era o caso. O rei do Dongo vinha, através dela, e de coração puro, oferecer a sua amizade ao rei dos portugueses e dos espanhóis. (AGUALUSA, 2015, p. 31).

E após demonstrar uma dose de sensibilidade através das boas intenções esboçadas, Ginga ressaltou a João Correia de Sousa que caso este optasse ainda assim pela guerra, podia se preparar para enfrentar seu irmão, o então rei, “que combatia pela sua liberdade, e a dos seus filhos, tendo atrás dele, sustentando-o, o sopro poderoso de todos os ancestrais, mais ferozmente combateria”. (AGUALUSA, 2015, p. 32).

A oportunidade de ter assistido essa cena provocou no narrador Francisco uma incrível sensação de admiração e respeito pela então embaixadora do soberano Dongo, como o próprio argumentou em seus relatos. Momentos como aquele influenciaram na sua decisão de trocar a servidão à coroa portuguesa, para a subordinação à rainha Ginga em um futuro próximo: “Ouvindo-a discursar com tanto brilho e tanta justiça, várias vezes me achei em pensamento ao lado dela e do rei Ngola Mbandi”. (AGUALUSA, 2015, p. 32).

Em *A rainha Ginga*, ao conhecer a protagonista, o personagem narrador Francisco a descreve fisicamente como uma mulher frágil por ser franzina, conforme pontuamos no nosso primeiro capítulo, o que contrasta com a sua personalidade. Esse desnível entre a sua aparência física e o seu comportamento altivo pode ser comprovado na passagem dessa obra agualusiana na qual Francisco reencontra a soberana logo após ela sofrer a sua primeira derrota contra a coroa portuguesa. Depois de ter o seu quilombo devastado pelas tropas lusas, Ginga foge com alguns poucos súditos que lhe restaram. Com esses, ela acaba refugiando-se em uma localidade nada aconchegante, tão pouco familiar e requintada como aquela que lhe fora tomada pelos portugueses, mas nada disso a abala, muito pelo contrário:

Ao terceiro mês após a fuga, a rainha mandou-me chamar. Achei-a mais magra, mas não desfalecida, muito pelo contrário. Parecia que haviam acendido uma fogueira dentro do seu parco peito. Era quase bela, assim iluminada por uma justa ira. (AGUALUSA, 2015, p. 77).

Como é possível verificar no trecho anterior, o jovem missionário chega a considerar Ginga, nessa oportunidade “quase bela”, tamanha a sua postura resiliente, forte, corajosa e destemida, pois estava se preparando, juntamente com o

que sobrou da sua tropa, para contra-atacar os colonizadores.

Perfazendo essa análise, conforme procuramos discorrer neste tópico, Ginga soube ser feminina durante o seu reinado, de um modo destoante daquele esperado pelo colonizador e, séculos depois, determinado pelo feminismo ocidental – ou seja, limitado à beleza estética. Para nós, tal possibilidade de análise apenas comprova o fato de que há várias maneiras de ser mulher dentro de um mesmo contexto estabelecido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“(...) a arte só trata dos grandes deste Mundo”.

(PEPETELA, 2015, p. 455).

É com esta citação que o personagem narrador inominado do autor Pepetela encerra o último capítulo da obra *Lueji*, e não por acaso essa passagem foi a selecionada para abrir esta última parte da nossa tese, conforme justificaremos no fechamento deste texto.

Buscamos analisar no nosso estudo, de maneira comparativa, as obras angolanas *Lueji* – o nascimento de um império, do autor Pepetela, e *A rainha Ginga*, de Agualusa. O nosso objetivo principal era investigar de que maneira a mulher era representada na literatura pós-independente de Angola, em dois momentos diferentes: a guerra civil e o momento de paz estabelecido após esta fase. Para a nossa leitura, através da elaboração de ambos os enredos narrativos há uma proposta de reflexão nacional sobre cada um desses momentos políticos vividos pela nação angolana.

Para nós, o autor Pepetela buscou demonstrar aos seus patricios, por meio da obra *Lueji*, que, assim como a rainha que habitou Angola no período pré-colonial, era possível estabelecer um acordo de paz entre os irmãos dessa nação sem ser necessário viver os conflitos sangrentos estabelecidos naquele momento. Enquanto ex-guerrilheiro e permanente observador crítico da política praticada em Angola, Pepetela acabou entrelaçando o seu olhar experiente à sua escrita, e o resultado foi fantástico.

Já em Agualusa, visualizamos em sua literatura uma (re) construção do perfil da rainha Ginga, de modo a destacar o seu aspecto humano e valorizar a sua postura resistente durante o período colonial de Angola. Para nós, essa manobra criativa propiciou uma inversão de papéis no que se refere à crítica e a representatividade dessa soberana. Assim, ele pôde desconstruir a imagem negativa deixada pelo colonizador português acerca dessa soberana, sem atrelar à rainha Ginga um aspecto heróico.

Enquanto no período colonial a letrada coroa portuguesa negou ao nativo

angolano a prática da representatividade – ainda apenas oral nessa fase –, registrando de acordo com a sua vontade e os seus interesses os fatos ocorridos, Agualusa no período pós-independência do país, enquanto ficcionista crítico e com o poder da pena nas mãos, propôs uma nova versão para essa mesma história, mas agora sob o olhar de um dos descendentes daqueles que foram oprimidos e silenciados: os angolanos. Ao contrário do que o colonizador deixou implantado na cultura do país, a rainha Ginga proposta por Agualusa se revela uma figura singular, da qual toda Angola deveria lançar um olhar mais generoso, e não apenas se ater às pendências relacionadas ao seu perfil destorcido construído pelos portugueses.

Desse modo, o desenvolvimento desta tese nos oportunizou constatar a sustentabilidade da nossa hipótese principal de que Pepetela e Agualusa produzem um contradiscurso nas obras *Lueji* e *A rainha Ginga*, ao tomarmos como referência para a nossa investigação as características do conjunto de teorias do pós-colonialismo. Retomando o que já pontuamos, este, por sua vez, analisa os efeitos políticos, filosóficos, artísticos e literários deixados pelo colonizador nas suas ex-colônias, tendo como enfoque os países que já foram colonizados por nações europeias.

Primeiramente, analisamos as ambiguidades teóricas e políticas do termo pós-colonialismo provocadas pelas desarticulações entre as teleologias filosóficas e históricas no período pós-colonial, conforme pontua Ella Shohat (1992). Neste caminho, dentre outros estudiosos, destacamos a fala dessa autora referente à impertinência de aplicar esse conceito de modo genérico e universalizante, por isso, a necessidade de situá-lo de maneira histórica e geográfica. Em atenção a essa advertência da estudiosa, optamos por usar o termo pós-independência para falar de Angola e de sua literatura, apoiando-nos, para isso, nas reflexões de Inocência Mata (2010, 2014).

Dentre os equívocos provocados pelo arcabouço teórico referente ao pós-colonialismo, destacamos o apontamento da pesquisadora Gayatri Chakravorty Spivak (2010) relativo à necessidade do intelectual, na pós-independência, ter cautela ao elaborar o seu texto. Isso para que ele não acabe, através da construção dos seus personagens, reforçando o discurso opressor ao qual está se contrapondo. Mesmo sem querer, os escritores nessa fase de escrita podem criar personagens, individuais ou coletivos, com o perfil marginal imposto pelo colonizador.

Para Spivak (2010), a mulher é um sujeito duplamente marginalizado por não ter voz ativa, e quando tenta se fazer ouvida, não encontra meios para isso. Assim, acreditamos que as personagens Lu e Ginga nas obras estudadas nesta tese foram construídas de maneira a projetarem sua voz através da escrita do narrador inominado, no caso da primeira, e por meio do narrador personagem Francisco, no caso da segunda. Para nós, essa é a principal artimanha utilizada por Pepetela e Agualusa para não só representar a mulher angolana, como também para destacar a importância da participação feminina na história do país.

Para dar voz às suas protagonistas, Pepetela e Agualusa lançam mão da metaficção historiográfica, noção que exploramos a partir das reflexões de Linda Hutcheon (1991). No caso do primeiro, ele estabelece um narrador personagem sem nome que escreve sobre a bailarina Lu por meio das observações que faz acerca dela. Nessa oportunidade, Pepetela também discorre sobre as angústias de um ficcionista que escreve sob a pressão pós-colonial em um país africano, ex-colônia europeia. Papel este desempenhado por ele mesmo ao longo de quase toda a sua carreira literária.

Já no caso do segundo, o narrador escritor construído é um estrangeiro brasileiro, mas sob a influência portuguesa, uma vez que Francisco é membro da igreja católica lusa. Assim como o personagem Francisco, Agualusa tem uma origem mestiça. Como esta tese buscou investigar, constatamos que esses artifícios se conformam como uma estratégia de escrita com o objetivo de proporcionar uma releitura da história da rainha Ginga, de maneira a dar a ela a oportunidade de ser (re) contada sem o peso dos interesses coloniais.

Somado a isso, consoante a uma estratégia pós-colonial de escrita, tanto Pepetela quanto Agualusa retomam o passado – pré-colonial, no caso do primeiro e colonial, no caso do segundo – abordando-o através de uma visão crítica dos fatos. Para nós o objetivo de ambos seria o de buscar reflexões de ordem progressista quanto ao presente de Angola, e não de retornar ao passado modo nostálgico, ou mesmo conivente com a política arbitrária imposta pelo colonizador e que reverbera ainda no pós-independência.

Tal método, na nossa leitura, permitiu a eles se afastarem da genealogia do pensamento responsável pela hegemonia etnocultural que busca, no passado recente dos países ex-colônias europeias, elementos históricos para as suas

pesquisas, o que acaba tornando-as superficiais, insuficientes. Neste sentido, consoante ao que nos traz Inocência Mata (2014), aos países africanos colonizados por Portugal – PALOP´S – é dedicada uma importância secundária, que atrela ao conhecimento produzido nessas nações um certo menosprezo.

Contrariando essa perspectiva, Pepetela e Agualusa, em seus romances, afastam a literatura produzida em Angola da obscuridade referente à crise das formas de abordagem nacional direcionada pelo pós-colonialismo a partir da década de 1980. Dessa forma, consoante ao que pontuou Inocência Mata (2014) em seus estudos, esses autores conseguem transitar tranquilamente entre a cultura colonizadora e a africana, de modo fascinante, quiçá transformador.

Em *Lueji* – o nascimento de um império, o autor Pepetela metaforiza a modernidade através da arte do balé moderno, sendo Lu, a protagonista contemporânea desse texto, a projeção da nova Angola, cuja realidade é diferente daquela implantada pelo colonizador e mantida pelo seu povo após a retirada deste, em 1975. Ela também tem que lutar contra a influência europeia expressa nesse enredo por meio do coreógrafo tcheco que tenta implantar a cultura colonizadora no grupo de dança Kukina. Assim, a busca da personagem Lu nada mais é do que a busca pela identidade nacional de Angola.

O embate verbal com o coreógrafo europeu acaba tirando a personagem Lu da sua zona de conforto para, através do ato intelectual, salvar a sua companhia de arte. Para tanto, o ficcionista lança mão do mito da rainha pré-colonial Lueji que e, por meio da relação dessa soberana com a personagem Lu, estabelece uma retroalimentação entre o passado e o presente.

Qual seria a intenção do autor Pepetela com isso? Mostrar que não era possível construir uma identidade para Angola por meio dos cacos deixados pelo período colonial e pelo período de guerra de libertação sem considerar a tradição da ancestralidade animista, negada ao indivíduo colonizado pelo seu dominador. Daí o conceito de realismo formal pontuado pelo pesquisador Ian Watt (1990) não poder ser aplicado no romance angolano, como defendido no contexto da narrativa, uma vez que, nesta concepção teórica, a oralidade típica da cultura tradicional de Angola não encontra expressão. Assim, a narrativa nos convida a observar como o conceito de realismo animista, proposto por Harry Garuba (2018), é o que melhor explicita o processo de construção da obra *Lueji*.

Isso porque é através da concepção animista da realidade e do mundo que em Angola as histórias buscam ressignificar os modos de vida dos antepassados, ampliando as possibilidades de significação da relação entre tradição e modernidade. Não há como não relacionar esses apontamentos de Harry Garuba (2018) à relação entre a bailarina Lu e a rainha Lueji. Relação esta materializada na obra de Pepetela por meio do amuleto protetor que a protagonista contemporânea passa a usar a partir de um determinado momento da narrativa. Só assim essa bailarina consegue concretizar a elaboração do seu projeto artístico, assim como consegue se encontrar subjetivamente. Vale lembrar que, no início da obra *Lueji*, a personagem Lu apresentava um perfil cético, e por isso era extremamente resistente em aceitar o vínculo com a ancestralidade angolana.

Destacamos na sequência do nosso texto a relação entre história e literatura promovida pelo autor Agualusa na obra *A rainha Ginga*. Para tanto, este mescla, no enredo do seu romance, algumas das várias versões sobre a rainha Ginga espalhadas pelo país através da oralidade típica de Angola aos registros históricos oficiais deixados pelos portugueses. Assim, ele constrói o narrador-personagem Francisco José da Santa Cruz, de cultura híbrida, próximo ao perfil de António de Oliveira Cadornega. Atrelada a essa aproximação consta o diálogo que estabelece com a obra colonial deste último, intitulada *História Geral das Guerras Angolanas*, como um referente histórico intertextualizado na narrativa agualusiana.

Indo na contramão das considerações críticas do século XIX acerca da retomada da história com o comprometimento de reproduzir a verdade dos fatos, Agualusa, com um objetivo crítico e estético, inova com relação à representatividade do passado, de modo a estabelecer opções de leitura reflexivas sobre o que ocorreu. Por isso a rainha Ginga agualusiana é altiva. Ela sabe se relacionar civilizadamente e astutamente com o colonizador, assim como estabelecer técnicas de enfrentamento capazes de reagir às barbáries praticadas pelos portugueses. Daí a necessidade dessa personagem ser apresentada como má e masculinizada no período colonial. Como ser diferente em meio a um processo colonial conduzido, principalmente, pelos portugueses?

Embora não seja possível comprovar, de fato, se a rainha Ginga foi a mandante dos possíveis assassinatos do irmão e do sobrinho, assim como se ela, realmente, lançou mão de jogadas oblíquas para assumir os tronos Dongo e

Matamba, não seria pertinente recriminá-la por tal comportamento. Isso porque tais práticas eram comuns no período colonial, tanto pelo lado colonizador, quanto pelo lado colonizado, conforme constatou a historiadora Priscila Weber (2014) através dos documentos históricos aos quais recorreu.

Ainda tomando o pós-colonialismo como referente crítico da nossa pesquisa, chegamos ao movimento feminista, especialmente a partir da sua segunda fase, denominada por Guacira Louro (1997) como “segunda onda”. Aqui a nossa intenção foi buscar nas protagonistas investigadas características e particularidades que nos permitissem compreender a singularidade de sua construção como mulheres fortes, cuja personalidade interfere diretamente na realidade angolana pré e pós-colonial.

Em nossa investigação, buscamos apoio nas considerações das feministas Âurea Mouzinho (2019), Minna Salami (2019) e Florita Cuhanga António Telo (2019) sobre o feminismo africano. Ao contrário do que considera uma boa parte da academia do continente, assim como da academia ocidental, em África o feminismo não se trata de uma cópia do movimento produzido além-mar, tendo sido criado muito antes do feminismo Ocidental.

Talvez por isso tenha sido possível a Pepetela a criação da protagonista Lu com um caráter progressista, como personagem feminina que pode servir-se do seu próprio corpo para se manifestar socialmente, de maneira empoderada. Isso ocorre, para nós, através da prática do balé moderno, assim como através da liberdade sexual que Lu adota para a sua vida, não sendo essa postura comum na sociedade angolana. No que se refere à questão do corpo feminino na visão feminista da “segunda onda”, lançamos mão dos estudos da pesquisadora Lucila Scavone (2010), que destacou a negatividade como este é abordado, uma vez que a mulher é vista nessa fase apenas como reprodutora. Ao contrário disso, a personagem Lu utiliza o próprio corpo a seu favor, tanto para tornar a sua existência plena, quanto para interagir socialmente.

Além de buscar pela identidade angolana na pós-independência, a bailarina pepeteliana também esboça uma nova possível identidade negra, que nos é trazida pelo autor Pepetela por meio do fato de essa protagonista não se envolver com homens brancos com o intuito de ascender socialmente, conforme pontua a teoria colonial de Robert Young (2005).

Outra particularidade da personagem Lu que nos chamou a atenção se refere ao fato de ela ter desempenhado a função de intelectual no enredo de *Pepetela*, ao investigar textos históricos e políticos para elaborar o espetáculo de dança do Grupo Kukina, função essa defendida e praticada pelas feministas da “segunda onda” conforme discorreu Guacira Louro (1997). Nesse sentido, acreditamos que as considerações de Denise Jodelet (1993) sobre a representatividade e a inserção sociais endossaram essa nossa abordagem da protagonista pepeteliana. Isso porque é através das relações que estabelece no enredo dessa narrativa que a bailarina se organiza para se posicionar socialmente, reagindo quanto ao que se passa com ela, e, nesse movimento, ela não só gerencia os acontecimentos como se posiciona em relação a eles.

Na obra *A rainha Ginga* destacamos os equívocos da conceituação de gênero da teoria feminista ocidental quando se busca explicar o espaço africano, sendo necessária à sua desconstrução, consoante o que pontua Carla Rodrigues (2003) lançando mão das considerações de Judith Butler. A necessidade de tal desconstrução também é defendida pela nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2019), partindo esta da ideia referente à “família nuclear”. Este estereótipo, como bem salienta a teórica, não é compatível com a cultura africana, por não considerar a ordem natural de nascimento do indivíduo como determinante da posição hierárquica que ele ocupa na família, mas sim o seu gênero, sendo, no caso, o masculino o predominante.

Acreditamos que essas colocações da pesquisadora nigeriana cancelam o comportamento da rainha Ginga agualusiana, que se desdobrou no enredo da narrativa para assumir o trono do seu povo, afinal ela era a filha mais velha do então rei. Tais ideias corroboram também com a imposição dessa soberana em ser chamada de “rei” tanto pelos seus súditos quanto pelo colonizador com o qual se relacionava.

Para a nossa leitura, Agualusa opta por ressignificar a concepção de feminilidade distanciando-a do parâmetro atrelado ao belo para demonstrá-lo através de aspectos da personalidade dessa soberana. Assim, haveria várias maneiras de ser feminina dentro de um mesmo contexto estabelecido, e no caso da rainha Ginga, esta se torna bela, conforme pontua o narrador personagem Francisco, através do seu perfil, cujas características principais são astúcia, sagacidade, coragem,

resiliência e habilidade para guerra, que acabam singularizando a soberana e sendo utilizados como indicadores de sua feminilidade.

Sendo assim, cabe a nós reiterar a nossa afirmativa de que as personagens Lu, Lueji e Ginga foram delineadas através de uma perspectiva desafiadora acerca da visão que mantem a mulher em uma posição marginal dentro do país Angola. As características por elas apresentadas – sejam em aspectos comportamentais ou em aspectos subjetivos – afrontam o patriarcalismo que é uma das principais estruturas de poder do país. Isso, na nossa leitura, além de situá-las no feminismo africano, acaba tornando-as metáforas da capital Luanda em épocas distintas.

Assim, ao término da nossa investigação, após a retomada dos principais conceitos por nós trabalhados nesta tese, cabe-nos apenas chancelar a fala do personagem narrador inominado do autor Pepetela que abre esta última parte do nosso texto, ampliando tal citação à obra *A rainha Ginga*. Deveras, ao tratar apenas dos grandes deste mundo, a arte não poderia deixar de fora a mulher, que como grande que realmente é acabou sendo representada artisticamente na escrita de Pepetela e Agualusa. No nosso caso investigado, a arte em questão é a escrita ficcional, espaço intelectual este ainda desigual ao que se refere às mulheres africanas, mas fundamental para que essa representatividade possa ser ampliada, desdobrada e discutida. Isso possibilita novas reflexões, assim como as propostas por Pepetela e Agualusa. Por isso, afirmamos que ainda há muito a investigar e a escrever.

Enquanto pesquisadora intelectual e enquanto mulher, eu gostaria de encerrar este texto lançando mão do seguinte trecho da carta enviada pelo personagem mouro, denominado Cipriano, ao narrador agualusiano. Nesta, o amigo destaca a Francisco que a distância não irá afastá-los, tamanha a afinidade e a afetuosidade sincera que há entre eles.

“Assim como as águas de um rio não desaparecem depois que passam por nós, apenas se movem para um outro lugar, assim também os dias não se esgotam nunca – apenas vão para um outro lugar”. (AGUALUSA, 2015, p. 233).

No meu caso, ao findar uma tese de doutorado, eu peço licença para

ressignificar a fala do personagem Cipriano, transpondo-a à minha experiência intelectual de investigação e escrita, assim como à minha realidade após a defesa da minha tese. Não acredito, com sinceridade, que o meu trabalho acadêmico termine por aqui, pois esta pesquisa me estimulou a seguir em frente. Assim, “com novas marimbas soando na mente”, creio que há ainda muito o que falar, muito o que pesquisar, muito o que discutir sobre a mulher em África e em todo o resto do mundo através do conhecimento. Que venham novos desafios, novos caminhos, novas reflexões a descortinar.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. **A rainha Ginga**. Editora Foz. Rio de Janeiro: 2015.

AGUALUSA, José Eduardo. **Guerra e paz em Angola**. Disponível em: <
http://www.cccb.org/racs_gene/agualusa-portu.pdf> Acesso em: 27 mar. 2015.

BELLIN, Greicy Pinto. **A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem**. In: *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011. BERALDO, Beatriz. **O que é feminilidade?** Papéis sociais e o feminismo contemporâneo.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática: 1985.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1998.

CADORNEGA, António de Oliveira de. **História Geral das Guerras Angolanas**. Lisboa: Agência-geral do Ultramar, 1972. 3 vols.

CAETANO, Marcelo José. **Itinerários africanos: do colonial ao pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa**. In: *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. Abril/Maio/Junho de 2007. Vol. 4. Ano IV. Nº 2.

CAMPOS, Josilene Silva. **A historicidade das literaturas africanas de língua oficial portuguesa**. Disponível em: <
https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/26_JosileneCampos_AHistoricidadeDasLiteraturas.pdf> Acesso em: 30 mai. 2018.

CHAVES, Rita. **Pepetela: romance e utopia na história de Angola**. In: *Revista da Universidade de São Paulo*, n. 2, jul.1999.

CHAVES & MACÊDO, Rita, Tania. **Portanto...Pepetela**. (orgs.) – São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CHIZIANE, Paulina. **Eu, mulher...por uma nova visão do mundo**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

COELHO, Alexandra Lucas. **José Eduardo Agualusa e a amável ditadura de Angola. Ípsilon, 2009**. Disponível em: <
<https://www.publico.pt/2009/06/03/culturaipsilon/noticia/jose-eduardo-agualusa-e-a-amavel-ditadura-de-angola-233271htm>> Acesso em: 27 out. 2017.

COSTA, Maria Gabriela. **Dos lagos da Lunda ao Mar de Itaparica** – uma geografia identitária. MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, n.33, p. 57-78, jan./jun., 2010.

COSTA E SILVA, Alberto. **A manilha e o libambo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

DIAS, Helenice Moreira. **Outras faces do mesmo conflito: mulheres angolanas e suas frentes de combate**. Disponível em: < <https://rl.art.br/arquivos/5913709.pdf?1487690413>> Acesso em: 26 març. 2019.

DIAS, Mariana Sousa. **Pepetela e a (re) escrita de Angola: tensionamentos entre memória coletiva e discurso historiográfico em Yaka e Lueji – o nascimento de um império**. Revista de Literatura, História e Memória do Colegiado de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná Unioeste/Cascavel, vol. 11, n. 18, p. 46-60, 1º sem. 2015.

EVERDOSA, Carlos. **A Literatura Angolana**. 2ª Edição – Casa dos Estudantes do Império. Série Ensaio. Lisboa. 1963.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Editora EDUFBA, Salvador – BA, 2008.

FILA & LOPES, Epifania Dinorá Nunes, Gisele Silveira Coelho. **Empoderamento feminino angolano: o pensamento das mulheres em cargo de poder**.

FONTES, Maria Helena Sansão. **Pós-modernismo e pós-colonialismo: questionamentos e interpretações**. Revista Scripta, Belo Horizonte, V. 14, Nº27, p. 37-52, 2º sem. 2010.

GARUBA, Harry. **Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana**. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. Nonada: Letras em Revista – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, n. 19, p. 235-256, 2º sem. De 2012.

GARUBA, Harry. **Reflexões provisórias sobre animismo, modernidade/colonialismo e a ordem africana do conhecimento**. Tradução de Alice Botelho Peixoto. Cadernos Cespuc – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, Belo Horizonte, n. 32, p. 123-131, 1º sem. de 2018.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organizadora Liv Sorvik. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2011.

HAMILTON, Russel G. **A literatura dos PALOP'S e a Teoria Pós-colonial**. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48800>> Acesso em: 25 març. 2019.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**; tradução Ricardo Cruz. – Rio de Janeiro: Editora Imago. 1991.

JODELET, Denise. **Representações sociais: um domínio em expansão**. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48809>> Acesso em: 13 fev. de 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma perspectiva pós-

estruturalista – Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1997.

LEONI RODRIGUES, Valéria. **A importância da mulher**. Disponível em: < <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/729-4.pdf>> Acesso em: 05 març. 2019.

LIENHARD, Martin. **O mar e o mato**. Luanda, Kilombelombe, 2005.

MACÊDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: Editora UNESP. 2008.

MAFRA, Betânia Siqueira. **A Voz de um corpo de mulher: O erotismo em Paula Tavares**.

MANICA, Daniela Tonelli. **A mulher no corpo**. Um re-encontro com Emily Martin. Disponível em: < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644783>> Acesso em: 07 abril. 2019.

MATA, Inocência. **A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?**. In: *Ipotesi*. Juíz de Fora, v. 10, n. 2, p. 33-44, 1º sem. 2006.

MATA, Inocência. **A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns**. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org). *Contatos e ressonâncias: literaturas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

MATA, Inocência. **Estudos pós-coloniais – Descontruindo genealogias eurocêntricas**. In: *Civitas*. Porto Alegre. V. 14, nº 1, p. 27-42, jan. – abr. 2014.

MATA, Inocência. **Laços de memória e outros ensaios sobre literatura angolana**. União dos escritores angolanos. Luanda, 2006.

MATA, Inocência. **Ficção e História na Literatura Angolana – O Caso de Pepetela**. Mayamba Editora. Luanda, 2010.

MATA, Inocência. **O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa**. Disponível em: <http://www.edisciplinas.usp.br>> Acesso em: 28 dez. 2017.

MINUZZI, Luara Pinto. **E quando as mulheres estão no poder?** In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

MÔUZINHO, Âurea. **Reivindicando o espaço para nos chamarmos Feministas Africanas**. Disponível em: < <https://www.ondjangofeminista.com/feministas-africanas>> Acesso em: 24 març. 2019.

OLIVEIRA, Maria Anória J. **A rainha Nzinga Mbandi: Tecendo os fios entre o discurso histórico e a narrativa literária**. Disponível em: < <http://www.itaporanga.net/genero/1/GT01/23.pdf>> Acesso em: 29 mai. 2018.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies.** African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8 por Juliana Araújo Lopes.

PADILHA, Laura Cavalcante - **Ficção angolana pós-75: processos e caminhos.** "Discursos [Em linha]: estudos de língua e cultura portuguesa". ISSN 0872-0738. Nº 9 (Fev. 1995), p. 89-100. Disponível em: <<https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/4330>> Acesso em: 17 jul. 2018.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções: Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PARADISO, Silvio Ruiz. **Religiosidade na literatura africana: A estética do realismo animista.** Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art18.pdf> >Acesso em: 19 jul. 2018.

PELLEGRINI, Tânia. **Realismo: postura e método.** Portal de Periódicos da PUC Rio Grande do Sul, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.

PEPETELA. **Lueji – o nascimento de um império.** São Paulo: Editora Leya, 2015.

PINTO, Alberto Oliveira. **Representações culturais da Rainha Njinga Mbandi (c.1582-1663) no discurso colonial e no discurso nacionalista angolano.** In: Estudos Imagética, coord. Célia Cristina da Silva Tavares e Maria Leonor Garcia da Cruz. Rio de Janeiro, UERJ/CH-FLUI, 2014.

ROCHA, Ana Tereza. **Nzinga Mbandi, de Manuel Pedro Pacavira.** Disponível em: < https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14032013-094719/publico/2012_MarianaBracksFonseca.pdf> Acesso em: 14 fev. 2019.

ROCHA, Gabriel dos Santos. **Antirracismo, negritude e universalismo em Pele negra, máscaras brancas de Frantz Fanon.** Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. Ano VIII, n. 15, agos. 2015.

RODRIGUES, Carla. **Butler e a desconstrução do gênero.** In: Revista Estudos Feministas, Florianópolis, (13) 1: 206, janeiro – abril/2005.

RODRIGUES, Eni. **Considerações sobre o realismo animista a partir da leitura do conto “A morte do velho Kipacaça”, de Boaventura Cardoso.** Cadernos Cespuc – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, Belo Horizonte, n. 32, p. 28-34, 1º sem. de 2018.

RODRIGUES, Valéria Leoni. **A importância da mulher.** Disponível em: https://editorarealize.com.br/revistas/conages/trabalhos/TRABALHO_EV053_MD1_S A8_ID48_21042016135430.pdf. Acesso em 21 de fevereiro de 2019.

ROSSI, Marina. **“As mulheres da África têm uma luta a travar pela real emancipação”:** Nos 40 anos da Independência de Angola, escritor fala sobre o longo caminho a ser

trilhado, 2015. Disponível em:

http://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/09/cultura/1428592198_608072. Acesso em: 23 de jan. 2017.

SALAMI, Minna. **Uma breve história do feminismo africano**. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/uma-breve-historia-feminismo-africano> > Acesso em: 24 març. 2019.

SCAVONE, Lucila. **Nosso corpo nos pertence?** Discursos feministas do corpo. In: Revista Gênero. Niterói, v. 10, n. 2, p. 47-62, 1. sem. 2010.

SCHMIDT, Simone. **A guerra segundo as mulheres: por uma visão feminista e pós-colonial dos relatos de guerra em Angola**. Disponível em: < http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/M/Marcio_Andre_10_B.pdf > Acesso em: 25 març. 2019.

SANTOS, Donizeth. **Lueji, o nascimento de um império**: um romance alegórico e político. Melemba. Rio de Janeiro: UFRJ, v.1, n.11, p. 35-45. jul./dez. 2014.

SARAIVA, Sueli da Silva. **O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa**. Encontro Regional da Abralic 2007 – Literaturas, Artes, Saberes. Universidade Federal de São Paulo: 23 a 25 de julho de 2007.

SHOHAT, Ella. **Notas sobre o pós-colonialismo**. In: O Pós-colonial a partir de Stuart Hall, Ella Shohat e Chinua Achebe. Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. Ano VIII, Nº XV, Agosto/2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TELO, Florita Cuhanga António. **O pensamento feminista africano e a carta dos princípios feministas para as feministas africanas**. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2017/04/AFF-Feminist-Charter-Digital-%E2%80%93-Portuguese.pdf> > Acesso em: 18 març. 2019.

VARGAS, Débora Jael Rodrigues. **Animismo e Realismo Animista**. 2014.

Disponível em:

https://www.uniritter.edu.br/uploads/eventos/sepesq/x_sepesq/arquivos_trabalhos/2968/122/179.pdf. Acesso em: 19 jul. 2018.

WATT, Ian. **O realismo e a forma romance**. In: A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WALDMAN, Maurício. **Identidade, Imaginário e Resistência: A memória viva da Rainha Nzinga**. Paper elaborado para o XVIII Curso de Difusão Cultural Introdução aos Estudos de África, promovido pelo Centro de Estudos Africanos da USP. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP): Centro de Estudos Africanos da USP (CEA-USP). 2013.

WEBER, Priscila Maria. **“Aquele belicosa raynha com valor costumaz”**: ambiguidades de Ginga na obra “História geral das guerras angolanas” de Oliveira de Cadornega e seus usos na historiografia brasileira. Diss. (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS. Porto Alegre, 2013.

WEBER, Priscila. **Nzinga Mbandi na historiografia brasileira**: ascensão e liderança no reino do Ndongo e Matamba. In: Oficina do historiador – Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação da PUC-RS, 27 a 29.05.2014, p.1278-1300.

WEBER, Priscila. **Nzinga Mbandi**: representações de poder e feminilidade na obra do padre Cavazzi de Montecúcolo. In: Revista do corpo discente do PPG-História da UFRGS. Num. 7, vol. 3, Fevereiro, 2011.

WHITE, Hayden. **Teoria literária e escrita da história**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, p. 21-48. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1991> Acesso em: 13 mar. 2017.