

Reflexos

ISSN : 2260-5959

: Université Toulouse - Jean Jaurès

1 | 2012

Des bibliothèques antérieures dans le monde lusophone

De Bello: velhas parábolas na ficção narrativa de Pepetela

Sara Augusto

 <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/478>

Sara Augusto, « *De Bello: velhas parábolas na ficção narrativa de Pepetela* », *Reflexos* [], 1 | 2012, 17 mai 2022, 20 avril 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/478>

CC BY

De Bello: velhas parábolas na ficção narrativa de Pepetela

Sara Augusto

Guerra Interior: a alegoria

Guerra Interior, Matias de Andrade, 1743

A alegoria na ficção narrativa de Pepetela

A Parábola do Cágado Velho, 1996

De Bello

Mon berceau s'adossait à la
bibliothèque,
Babel sombre, où roman, sci-
ence, fabliau,
Tout, la cendre latine et la
poussière grecque,
Se mêlaient. J'étais haut comme
un in-folio.
Baudelaire, «La voix»

Guerra Interior: a alegoria

- ¹ A leitura atenta da ficção romanesca, da narrativa alegórica e da prosa ascética, produzidas no âmbito da literatura barroca portuguesa, proporciona uma experiência quase ímpar de memória, de reconhecimento e de releitura. O factor de identificação não será tanto formal, mas sobretudo temático, implicando uma recuperação que tem a ver com imagens e metáforas que se repetem e que se intensificam de acordo com os princípios organizadores da ficção barroca, filtrados pelo crivo do tópico horaciano do *prodesse* e do *delectare*¹ e da constante necessidade de legitimação da ficção. Tendo em conta, assim, os princípios da exemplaridade e do preceito moral, que conduziram a uma frequente utilização da alegoria, na produção ficcional parecem confluir temas da literatura greco-latina, reconvertidos, co-

mentados e largamente ampliados pela produção medieval, segundo o prisma definitivo e fundamental do cristianismo². Trata-se de um universo simbólico, grandemente construído a partir de *topoi* e imagens alegóricas, consubstanciado em textos que se tornaram repositório e modelo para a literatura posterior, uma «biblioteca anterior», portanto, «un phénomène de bibliothèque»³. E uma biblioteca recuperada, revista e aumentada pela literatura barroca, sobretudo no âmbito da literatura produzida em contexto religioso.

- 2 Neste trabalho, cujo tema central tem a ver como um dos *topoi* mais significativos da literatura ocidental, o da *psicomaquia*, pode dar-se conta de dois tipos distintos de relação estabelecida entre os textos considerados, com uma distância de quase três séculos entre si. O primeiro, o manuscrito intitulado *Guerra Interior* (1743), retoma a referida alegoria, conferindo-lhe uma colorida roupagem barroca evidente na abundância e riqueza de personagens, emblemas e adereços. Nas citações e nas remissões, que invadem os capítulos de cariz mais doutrinário, reconhecem-se os mestres, os modelos, e as ramificações que a estrutura de uma alegoria tão antiga, como a do combate interior, foi adquirindo e sistematizando. Trata-se de uma relação de intertextualidade reconhecida e construída e os modelos convocados, tanto de forma implícita como explícita, que fazem parte de um conjunto de leituras inevitáveis num determinado contexto cultural, ideológico e religioso (segunda metade do século XVII e primeira metade do século XVIII), permitem validar o discurso claramente valorizado pela forma como deixa perceber mais ou menos profundas relações dialógicas. Reportando à teoria de Harold Bloom, neste caso (não só desta obra, mas de todo um conjunto de títulos no campo da ficção alegórica, moral e ascética) não se trata de uma «anxiety of influence»⁴, sentida de forma mais dramática no pós-iluminismo, mas de uma ansiedade de comprovação e de legitimação de imagens alegóricas no seio de uma produção facilmente sancionável por ordem da Mesa Censória e da Inquisição.
- 3 Já no segundo caso, o da *Parábola do Cágado Velho* (1996), do angolano Pepetela, o reconhecimento do *topos* do «combate interior» e da sua configuração específica provém de dois aspectos. Em primeiro lugar, a sua identificação advém da escolha de uma estrutura narrativa alegórica, que conjuga os diferentes componentes de forma a tornar visível um segundo sentido⁵. O discurso alegórico tende a vei-

cular imagens com um grau elevado de formalização e a fazer convergir nos enunciados ficcionais oposições e desenvolvimentos de fácil previsão. Desta forma, a alegoria despoleta leituras e interpretações que remetem para textos antigos, nos quais a ficção se tornava ilustrativa e exemplar, mas também para uma mundividência diagramática e visual que se mantém atractiva no quadro da produção e da recepção literárias⁶.

- 4 Deste modo, por força das características da própria ficção alegórica, na qual se integra, a obra de Pepetela participa de um *corpus* vasto e difícil de enunciar, feito de impressos e manuscritos, de obras-primas e de palimpsestos, e as relações de intertextualidade que com ele estabelece partem definitivamente do acto de leitura. Na verdade, tendo em conta tão longo e labiríntico processo de aquisição, reescrita e consolidação, a recuperação de imagens, como a da «guerra interior», passa por um procedimento que tem em conta a experiência de escrita e o universo mental do autor, mas que terá de considerar a individualidade, a instabilidade e a indefinição que caracterizam a experiência de leitura⁷.
- 5 No caso da *Parábola do Cágado Velho*, o perfil do leitor, definido pelo conjunto da sua «biblioteca», é fundamental para lançar os fios de uma teia subtil. Só uma experiência literária mais consistente, munida dos instrumentos necessários, é capaz de encontrar, reconhecer e validar relações intertextuais inesperadas e fulgurantes, mas fundamentadas e dinâmicas, porque «tout texte est absorption et transformation d'un autre texte»⁸.

Guerra Interior, Matias de Andrade, 1743

- 6 O manuscrito datado de 1743, do padre oratoriano da Casa de Freixo de Espada à Cinta, Matias de Andrade, apresenta o sugestivo título de *Guerra Interior, Diálogo entre um soldado, e outro Companheiro, que se encontrou com este em o caminho, e se supõe ser o seu Anjo*. Dentro do hibridismo característico de uma avultada produção barroca, esta obra resulta da fusão da narrativa ficcional alegórica com o diálogo e com o tratado espiritual, sendo que qualquer um destes géneros se

adequa ao desenvolvimento de uma das alegorias mais afortunadas da história da literatura: o conhecimento, a guerra e a paz interior.

- 7 Neste combate entre os vícios e as virtudes que existem no interior de cada homem, o protagonista da *Guerra Interior* é um soldado que, ofendido na sua honra militar e posto em estado de grande perturbação, procurou alguma paz na solidão dos campos. Nessa altura, enquanto caminhava sem destino, um mancebo surgiu a seu lado e, pelo diálogo que estabelecem, ficamos a saber das circunstâncias que motivaram tal comoção. O mancebo também lhe oferece o remédio para restaurar a «paz interior», recorrendo a uma estratégia à medida das grandes narrativas alegóricas do barroco: dá a beber ao soldado um licor «mágico» que produz o efeito de transpor as duas personagens para um espaço diferente, mas não distante.

Logo, sem saber como, nem de que modo, abriu os olhos do espírito, e viu o seu Companheiro ao lado direito, e que se achavam em ãa região nova, tanto mais admirada, quanto mais dele desconhecida. Estendeu a vista, e descobriu uns espaços quasi intermináveis alumia-dos de ãa claríssima luz muito diferente da do sol, e de mais alta, e superior esfera incomparavelmente. Ofereceram-se-lhe tantas cousas juntas, tão várias, tão formosas, tão estranhas, e admiráveis, que estava absorto, pasmado, e atónito. O que via não eram campos, não outeiros, não montes, não vales, não jardins, e florestas, não cidades, e povoações, que são os objectos deleitosos, e aprazíveis, que se costumam no mundo oferecer aos olhos corporais. Não via ar, não fogo, não águas, não céu, não sol, lua, ou estrelas, senão outras cousas mais puras, mais diáfanas, mais excelentes, mais protentosas; enfim cousas, que ele de antes nunca vira, nem conhecera.⁹

- 8 Nesse lugar impossível de descrever, «um mundo interior abreviado de si mesmo»¹⁰, o Soldado vai assistir a uma grande batalha entre duas orgulhosas cidades, de «maravilhosa arquitectura»: a cidade fundada no cimo do monte, na arte superior da alma, onde residia o espírito e governava a Rainha Vontade, assistida do Entendimento; e a cidade situada no vale, a parte inferior da alma, onde governava o Apetite, assistido de todos os vícios e das suas múltiplas e variadas ocorrências.
- 9 É a contemplação aflita e angustiada desta «batalha interior» que permite que o Soldado adquira o conhecimento de si mesmo, única

via capaz de o fazer distinguir a virtude e perseverar nesse caminho. A vitória nesta guerra constante tem um objectivo bem determinado: conquistar a paz interior que lhe permita a possibilidade de alguma vivência feliz no tempo de vida humana. Desta forma, o Soldado, instruído pelo mancebo, personificação não totalmente esclarecida do seu próprio anjo da guarda, regressa ao quartel reconciliado consigo mesmo, acabando por ingressar num convento e tornar-se religioso. Trata-se da resposta dada por Matias de Andrade, na sua forma clara e pedagógica, a perguntas simples, num contexto de inquietude religiosa vivida nos meados do século XVIII¹¹, recuperando e actualizando a alegoria do «combate interior».

- 10 Esta dicotomia entre vícios e virtudes, situadas em espaços também antagónicos, obedece a modelos bem determinados na história da literatura e na patrística. Refiro-me sobretudo à inevitável *Psicomaquia*, de Prudêncio, composta nos inícios do século V, com a sua descrição emblemática da batalha épica entre os vícios e das virtudes, mas também ao seu contemporâneo Santo Agostinho e à sua *De Civitate Dei*, ou, em época mais tardia, a S. Bernardo e a S. Boaventura, presentes nas obras de Lorenzo Scupoli, Tauler e Gerson, para além de S. Francisco de Sales e Santo Inácio de Loyola, todos eles entretanto citados por Matias de Andrade.
- 11 No quadro desta representação alegórica e das narrativas morais barrocas, a *Guerra Interior* introduz dois aspectos, já referidos, que a tornam única e que permitem estabelecer ligações posteriores. Em primeiro lugar, considere-se a presença de um objecto mágico (o licor), que permite, segundo aspecto a ter em conta, a deslocação para um espaço privilegiado. A partir deste movimento, pela contemplação e pela instrução doutrinária ministrada pelo mancebo, tornou-se possível o conhecimento e a conquista da paz interior.
- 12 Foi a leitura e o trabalho de edição do manuscrito do Padre Matias de Andrade, obra de poderosa retórica barroca, que me permitiu reler a história de Ulume, do morro, do cágado velho e de Pepetela, de uma forma distinta, reconhecendo traços mais antigos. Sem apresentar, como se esperava, a sistematização fácil da alegoria moral medieval e barroca, pareceu-me que a narrativa de Pepetela, a *Parábola do Cágado Velho*, reinterpretava, com contornos específicos e diversos, a alegoria da *psicomaquia*.

A alegoria na ficção narrativa de Pepetela

- 13 Um dos sinais mais fortes da aproximação entre duas obras tão distintas, em tempos, espaços e contextos tão díspares, está desde logo no procedimento narrativo apontado no título, a «parábola», estrutura alegórica com um sentido moral, mas sobretudo didáctico, a ter em conta. Não se trata de um exemplo único da utilização da alegoria na produção narrativa de Pepetela. Desde 1978, com a publicação de *Muana Puó*¹², que o autor manifestou uma tendência para narrativas com um grau alegórico considerável, caracterizadas pela fácil interpretação alegórica e pela estrutura dual típica da alegoria, narrativas geralmente mais curtas que alternam com as narrativas de maior fôlego de Pepetela.
- 14 A mais acabada fábula de Pepetela, uma «fábula para todas as idades», é a *A Montanha de Água Lilás*, publicada em 2000¹³. Num contexto africano, e mais especificamente angolano, ao remeter para um espaço e para personagens imaginárias, a história dos «lupis» e da «água lilás» exige uma segunda interpretação para além do enredo literal, e uma forçosa moralização final, à medida das tão conhecidas fábulas de Esopo ou de La Fontaine. Poder-se-ia concluir do enredo que só uma relação equilibrada com a natureza e com as «coisas», o conhecimento (por contraponto à ignorância rude), a participação activa de cada um na comunidade, o respeito pelos costumes ancestrais no que mais de «essencial» apresentam ao mundo contemporâneo, podem permitir controlar o desleixo do prazer imediato, a ambição, a corrupção e o abuso de poder.
- 15 Mas não é esta fácil moralização que me interessa neste presente trabalho. Tendo em conta a já descrita alegoria da «guerra interior» e a sua configuração, vou incidir sobre a *Parábola do Cágado Velho*, de 1996¹⁴. Contudo, o comentário deste universo narrativo implica, por razões válidas, uma leitura prévia da primeira narrativa de Pepetela, *Muana Puó*. Esta obra, menos extensa, apresenta determinados aspectos que serão recuperados pela *Parábola*.
- 16 Apesar de apenas ter sido publicada em 1978, *Muana Puó* está datada de Abril de 1969, como pode ser conferido no «Epílogo», num con-

texto de plena luta armada. É possível reconhecer esta referência temporal, apesar do discurso extremamente simbólico, quando a dimensão individual das personagens se cruza com a participação no movimento de luta. O seu universo diegético configura-se como fábula da resistência, com personagens e movimentos alegóricos: a oposição entre corvos e morcegos e a onnipresença de uma montanha alta, a que «ninguém deveria subir»¹⁵, são os aspectos que sobretudo representam o desenvolvimento do processo de luta armada contra a repressão e a presença colonial. A vitória dos morcegos sobre os corvos, conquistando a luz e as alturas, assume um tom quase épico: «E, maravilhados, os morcegos viram que eram homens»¹⁶.

- 17 Mas o principal fio da história é a relação de amor entre um «ele» e uma «ela», Muana Puó, a rapariga, personagem construída a partir da máscara *tchokuê* da figura feminina. O discurso entretetece-se de referências, reforçadas pela linguagem alegórica mas também pelo contexto de produção literária, conjugando vozes como as do Modernismo Brasileiro e as dos poetas mais significativos dos anos sessenta, poetas construtores de uma consciência literária, em Angolana e Moçambique. Desta forma, tendo em conta o mundo em mudança que contextualiza o enredo, a vivência do «amor» adquire consistência fundacional e revolucionária, entendido como «iluminância»¹⁷. O neologismo, recolhido em Manuel Bandeira¹⁸, mantém neste contexto o seu sentido de força geradora, entendido como fonte de conhecimento e motivação para a acção. Contudo, nem essa fonte quase «divina» resiste à instabilidade, ao apelo da novidade e da curiosidade, simbolizados por Calpe, «a cidade do sonho», «o mundo dos homens»¹⁹, espaço de intranquilidade, de insatisfação e de luta, mas também espaço de evasão e de diluição dos mesmos sonhos²⁰. Este desenho de um espaço de ausência do «ser» já tinha sido formulado por Agostinho Neto em *Sagrada Esperança*²¹, em poema que se reporta a um tempo anterior mas que, por isso mesmo, intensifica a contradição que é possível experimentar no contexto do empenhamento político. Trata-se de um sentimento contraditório, evidente no desencontro de vontades, no medo do desencontro, mas também na doçura do amor vivido, que se revela também na inclusão do tópico do andar perdido e solitário por entre as gentes²². Esta sensibilidade perpassa pela figura de Muana Puó, máscara enigmática, que nesse

«viver perdido» parece encontrar força para viver e criar vida. Nesse pedaço de madeira esculpida poucos «compreenderão a ternura, o mutismo, a severidade, o grito»²³, ou como escreveu Noémia de Sousa, poucos estudarão «com os olhos bem de ver», essas «órbitas vazias no desespero de possuir a vida/ boca rasgada em feridas de angústia»²⁴.

- 18 Esta figura de Muana Puó, o cenário contraditório de Calpe, desenhado entre a motivação e o adormecer dos sonhos, entre a evasão e o engano, pela dispersão da essencialidade ancestral, e o foco individualizador da narrativa, são os aspectos que Pepetela recuperou dezoito anos depois na *Parábola do Cágado Velho*.

A Parábola do Cágado Velho, 1996

- 19 A utilização do termo parábola no título do romance do *Cágado Velho* não é inocente. Constituindo uma forma breve, a sua estrutura narrativa constitui-se como alegoria, obrigando a uma dupla leitura da qual depende o cumprimento dos seus objectivos didácticos, ou seja, a eficácia da moralização veiculada. Vários aspectos contribuem para a construção deste universo alegórico, tendo em conta, contudo, que todos eles se organizam à volta do protagonista, chamado Ulume, tanto no que diz respeito ao tratamento do tempo, do espaço, como das personagens.
- 20 A contra-capá da primeira edição elucida, desde logo, o sentido da parábola, num texto que corrobora o sentido simbólico romance, como se de palavras mágicas ou rituais se tratasse:

Falo de uma terra que não existe. Os rios, as montanhas, as chanas podem ter nomes de Angola. Mas a sua disposição no espaço foi subvertida por qualquer força dos espíritos, nada está onde devia. Sou impotente contra a vontade dos espíritos.

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

Falo de um amor e de uma transgressão. Quem sabe, talvez a transgressão nunca fosse possível. Mas a granada existiu, essa granada

que traçou no ar espantado do planalto a figura da mulher amada. Mas uma granada, mesmo com tal magia, pode materializar um Mundo?

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

- 21 Neste contexto de ficcionalidade alegórica decorre o universo narrativo da *Parábola do Cágado Velho*. De uma forma um tanto inesperada, tendo em conta o contexto de produção do romance, tornam-se visíveis os dois esquemas preferenciais da alegoria moral barroca, ou seja, como progressão e como antagonia, formas de uma reconstrução interna balanceada, ritmada, em direcção à conquista da paz interior²⁵.
- 22 Assim, desenhando-se num tempo nem sempre definido, de uma forma que intensifica o seu carácter simbólico, medido sobretudo a partir da percepção individual e interior de Ulume, também o espaço adquire um sentido emblemático de acordo com a visão e as vivências das personagens. Enquanto progressão, o espaço corresponde ao gradual afastamento do cenário de guerra, guerra entre irmãos, com contornos perturbadores, numa tentativa de reconstrução de um quotidiano pacífico, apesar da irreversibilidade da destruição das estruturas internas, da paisagem íntima das personagens. Assim sucedem-se no tempo os diversos espaços: o «Kimbo velho», espaço original, de tradição e de memória, destruída para sempre; o «Kimbo novo», situado no Vale da Paz; e, finalmente, o derradeiro refúgio, o «Lago da Última Esperança».
- 23 Cumprindo o esquema da antagonia, cada um destes espaços entra em estreita oposição com Calpe, já apresentado em *Muana Puó*, espaço que agora é apenas referido, ou intuído, através das experiências das personagens, mas que vê claramente desenvolvida a sua parte negativa. Também na *Parábola* Calpe parece exercer uma atracção quase irresistível sobre os mais novos. Arrasta os irmãos Luzolo e Kanda, filhos de Ulume, cada um do seu lado da batalha, e arrasta Munakazi, a jovem segunda mulher de Ulume. Trata-se de um espaço

de contradição: se era antes a cidade dos brancos, símbolo de opressão e afastamento da tradição, com a Independência a sua conotação negativa manteve-se, confirmando-se como espaço de destruição, de alienação e de guerra civil, bem visíveis tanto em Munakazi, recuperação da outra Muana Puó, como também nos dois filhos de Ulume.

- 24 Dividem-se os espaços, como também se dividem as personagens conforme a relação que estabelecem com eles, mas o centro de todo o universo narrativo, sob o ponto de vista preferencial do narrador, é Ulume. Caracteriza-o uma mundividência, continuada em Muari, a sua primeira mulher e companheira constante, que advém da atenção que concede às coisas que o rodeiam.
- 25 O desenho da personagem pode ser conseguido a partir de prismas distintos mas complementares. Em primeiro lugar, a atitude reflexiva e interrogativa que caracteriza Ulume deriva de uma relação profunda com o seu tempo e o seu espaço. Deste facto derivam, numa relação de causa-efeito, as outras particularidades: o reconhecimento do valor da sabedoria que os mais velhos adquiriram com a experiência e do valor institucional das relações sociais e dos costumes; a valorização das palavras, do seu verdadeiro peso, optando frequentemente pelo silêncio, mesmo que interrogativo. Por causa desta constituição delicada da sua personalidade, caracteriza-o fundamentalmente um grau significativo de tolerância e de aceitação da diferença, capazes de o levarem, pelo perdão, ponderado e reflectido, incorporado internamente, a restabelecer harmonias entretanto perdidas. Por outro lado, o conhecimento quase intuitivo que caracteriza a forma de agir de Ulume, faz com que conjugue aspectos divergentes: se por um lado integra a tradição, também a discute e se distancia dela, sendo capaz de atitudes individualizadas, nascidas de uma capacidade inusitada de encontro consigo mesmo e de reconstrução interior.
- 26 É nesta circunstância, absolutamente central neste romance de Pepetela, neste exercício de reflexão, de procura constante do conhecimento interior, que faz dele o «Homem», que ressoam ecos da *Guerra Interior*. No caso de Ulume não há um licor capaz de um transportar para dentro de si mesmo e contemplar a eterna batalha entre a ignorância e a virtude. É outro o procedimento em causa, mas de efeitos

igualmente poderosos e eficazes: a subida ao morro e a interrogação quieta do cágado.

- 27 O primeiro capítulo estabelece desde logo esta relação privilegiada entre Ulume, o Morro e o Cágado Velho:

Todos os dias sobe ao morro mais próximo, senta nas pedras a fumar o cachimbo que ele próprio talhou em madeira dura, e espera. A passagem do cágado velho, mais velho que ele pois já lá estava quando nasceu, e o momento da paragem do tempo. É um momento doloroso, pelo medo do estranho. Apesar das décadas passadas desde a primeira vez. Mas também é um instante de beleza, pois vê o mundo parado a seus pés. Como se um gesto fosse importante, essencial, mudando a ordem das coisas. Odeia e ama esse instante e dele não pode escapar.

Quando ainda muito jovem, falou disso aos outros. Ninguém notara, imaginação só dele. Também era o único que ia para o morro observar o vale e o mundo. Os amigos conheciam a existência do cágado velho, mas preferiam as cercanias do kimbo, onde brincavam e tentavam namorar as raparigas que iam ao regato. Assim, o cume do Mundo ficava só para ele. Nunca mais falou desse estranho instante, nem a Munakazi. Ela perguntou no princípio da vida comum, mas que hábito é esse de ires todos os dias para cima do morro à tarde? E ele respondeu é só um hábito desde criança. Tentou ligar essa sensação a coisas que lhe sucediam depois, como predição do que vai vir. Mas nada. Não havia ligação possível de adivinhar. As coisas iam e vinham, boas ou más, quer chegasse o instante quer não. Acontecia apenas. No seu rabo não parecia trazer o bem ou o mal, o desejado ou o temido.

E continua a acontecer, de vez em quando. Talvez mais frequentemente agora. E Ulume fica apenas vazio, numa grande paz intranquila.²⁶

- 28 Esta relação, provocada pelo fascínio do inesperado e da beleza, evoluirá do «vazio» para uma capacidade de reflexão e de acção mais complexas, mas Ulume nunca deixará de sentir essa «grande paz intranquila», força motivadora e impulsionadora fundamental.
- 29 Parece que o percurso de amadurecimento de Ulume se desenvolve em etapas, construídas a partir dos momentos de maior dificuldade,

provocados por um só motivo, a guerra, fosse ela a da independência ou a civil, mas sempre relacionado e fisicamente marcado com a subida ao Morro. Nesse espaço mágico o tempo pára, quando Ulume conversa com o velho Cágado. A reacção do cágado não é verbal, mas a atenção com que olha Ulume, incentiva-o a um monólogo que se constrói como reflexão interior. Sem as longas dissertações do Mancebo da *Guerra Interior*, o Cágado é também esse companheiro detentor de um conhecimento maior e mais antigo.

- 30 Quando se afastou do Kimbo Velho, para fugir da destruição, e nas diversas etapas desse afastamento progressivo, nunca Ulume deixou de voltar ao Morro, trazendo comida para o velho cágado, como se de oferenda divina se tratasse. Quando a angústia se torna mais forte, quando é necessário tomar resoluções definitivas (se deve mudar de kimbo, se deve voltar a receber Munakazi depois da fuga para Calpe, como deve aceitar a presença e as atitudes dos filhos desavindos), Ulume vai encontrando respostas na subida ao alto do morro e nas suas próprias palavras. Assim, neste espaço interior, de que o «morro» constitui a melhor metáfora, Ulume encontra alento para as mudanças forçadas e para a transgressão, confrontando o saber tradicional e o preconceito com o saber intuitivo e criador e com a tolerância e a verdade, ou seja, encontra o conhecimento de si mesmo e a tão procurada paz interior.
- 31 Os últimos parágrafos do romance revelam essa conquista final, de que o perdão de Munakazi, cujos sonhos de liberdade se diluíram em Calpe, a cidade da lei dos homens, é a última etapa.

- Estás a olhar para mim, cágado velho. Nos conhecemos desde que nasci. Mas é a primeira vez que olhas para mim. Sempre passavas com a cabeça na direcção da água. Diz-me então, devo fazer o que quero, aceitar Munakazi? Perdoar toda a tristeza que ela provocou com a sua traição? Aguentar o desprezo dos amigos e dos meus próprios filhos, que me considerarão um fraco? E com essa decisão indicar aos meus filhos que têm também de ganhar a coragem de se entenderem um com o outro?

O animal continuava parado, olhando para ele, enquanto lá fora, lá à volta deles, o Sol dardejou amarelo-violetas de maneira especial para a Lua e o silêncio absoluto se instalou. Ulume sentiu a angústia muito menor que das outras vezes, mas ela existia para ele perceber que se

tratava mesmo do fim do tempo. E tudo parou, os ruídos, o mundo, havendo só a luz do azul. E o cágado velho à sua frente, que baixou e levantou a cabeça três vezes, num sinal inconfundível de afirmação. (...)

Ulume deixou o animal beber e foi à entrada da gruta depositar a fuba de milho. Depois foi ele próprio beber a água da sua infância. E uma alegria muito calma começou a preencher todos os seus vazios, com a pureza da água, com a mensagem do cágado, com o mundo voltado ao normal.²⁷

De Bello

- 32 Conhecendo as principais estratégias da alegoria, não é difícil reconhecer os seus contornos, apesar de ser sempre um exercício surpreendente pela constatação da permanência de estruturas antigas que se vão actualizando em tão diferentes circunstâncias.
- 33 A presença do «género» nos títulos dos romances, «parábola» e «fábula», indiciam por parte de Pepetela uma consciência de um género regido por regras bem estabelecidas e com um objectivo muito determinado: a capacidade que cada um dos enredos tem de, recorrendo a mundos imaginários, num tempo e num espaço indeterminados, com personagens que se situam entre a verosimilhança e a fantasia, oferecer um segundo sentido, onde se reflecte sobre os problemas sociais, políticos e ideológicos de uma Angola em construção, desde a guerra da independência à viragem do milénio. O facto de ser possível apontar relações de intratextualidade, considerando a repetição de personagens e espaços entre *Muana Puó* e a *Parábola do Cágado Velho*, reforça ainda mais esta consciência de autor.
- 34 Na *Parábola do Cágado Velho*, facilmente se percebe o modelo alegórico, opondo espaços e personagens, que funcionam como emblemas da paz e da guerra, do conhecimento e da ignorância, da justiça e da ambição. No título deste trabalho utilizei a expressão *de bello*, que significa «sobre a guerra», podendo aplicar-se no sentido mais estrito, mas também no sentido figurado. Assim sendo, no primeiro caso, o romance é a história de uma guerra que passou por etapas distintas, desde o combate pela independência até à guerra civil. Neste último estágio, já as personagens têm dificuldade em legitimar

uma guerra entre irmãos, apontando com facilidade e com tristeza as incongruências e as consequências de um conflito onde se perdeu a noção do «inimigo». Como afirma Ulume, «quem ganhou eu não sei. Quem perdeu, isso eu sei, fomos todos nós»²⁸. Por isso, já no sentido figurado, este romance é uma parábola da ignorância, da ambição e da intolerância do homem, capaz de conduzir a extremos de morte e destruição.

- 35 Mas, a *Parábola do Cágado Velho* é a alegoria de uma outra guerra, topos bem mais anterior e fundamental, que atravessa, como já foi dito, uma parte substancial da literatura europeia. Nesse sentido, é a parábola da luta interior que acontece em cada indivíduo, entre as suas virtudes e as suas imperfeições, capaz de conduzir ao amadurecimento espiritual e à paz interior, e consequentemente à capacidade de sobrevivência e de reconstrução contínua de mundos interiores e exteriores. Ulume é o «homem» na sua verdadeira essência, ou melhor, é a reinvenção do «homem», lúcido, justo, tolerante, silencioso. O morro e o velho cágado são o seu próprio espaço interior, cruzamento fundamental da individualidade com a tradição indígena e a sabedoria antiga, onde Ulume se confronta consigo mesmo, conhecendo-se e vencendo-se, pacificando-se e, de boa vontade, estabelecendo a paz com o mundo que o rodeia.
- 36 Entre o licor e as duas cidades em guerra no interior do Soldado, por um lado, e as alturas do morro e o silêncio do cágado onde Ulume procura retiro, por outro, há diferenças motivadas pelos dois séculos e meio de distância, mas também por circunstâncias culturais, ideológicas e religiosas, substancialmente diferentes. Contudo, o conhecido aforismo délfico, «conhece-te a ti mesmo», também está escrito na obra do padre oratoriano Matias de Andrade e na obra do escritor angolano Pepetela²⁹.

Andrade, Matias de, *Guerra Interior*, ms., Biblioteca Municipal de Viseu.

Augusto, Sara, *A Alegoria na ficção romanesca do Maneirismo e do Barroco*, Lisboa, F. Calouste Gulbenkian/FCT, 2010.

Bandeira, Manuel, *Estrela da Vida Inteira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.

Bloom, Harold, *A Angústia da Influência*, trad. Miguel Tamen, Lisboa, Cotovia, 1991.

- Borges, Jorge Luís, «Das alegorias aos romances», in *Obras Completas 1952-1972*, s.l., Teorema, 1998, vol. II, pp. 118-120.
- Couton, Georges, *Écritures codées: essai sur l'allégorie au XVII^e siècle*, Paris, Ed. Aux Amateurs de Livre, 1991.
- Crisp, Peter, "Allegory: Conceptual Metaphor in History", *Language and Literature*, London, 10 (1), 2001, pp. 5-19.
- Curtius, E. R., *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Mexico-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Economica, 1989.
- Fletcher, Angus, *Allegory: the Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1982.
- Foucault, M. «La bibliothèque fantastique» in *Travail de Flaubert*, G. Genette (org.), Paris, Seuil, 1983, pp. 104-107.
- Hansen, João Adolfo, *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*, São Paulo, Atual Editora, 1986.
- Hochmann, Michel, «Allégorie et Poésie», in *A travers l'image. lecture iconographique et sens de l'œuvre*, Sylvie Deswarte-Rosa (ed.), Paris, Klincksieck, 1994, pp. 99-121.
- Horácio, *Ars Poetica*, 4^a ed., trad. R. M. Rosado Fernandes, Mem Martins, Editorial Inquérito, 2001.
- Kristeva, J., *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Kronegger, Marlies, e Tymieniecka, Anna-Teresa (eds.), *Allegory old and new in Literature, the Fine Arts, Music and Theatre, and its Continuity in Culture*, Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers, 1994.
- Neto, Agostinho, *Sagrada Esperança: poemas*, Lisboa, Sá da Costa Editora/União dos Escritores Angolanos, 1974.
- Pepetela, *A Montanha da Água Lilás*, Lisboa, Dom Quixote, 2000.
- Pepetela, *Muana Puó*, 2^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 1995.
- Pepetela, *Parábola do Cágado Velho*, Lisboa, Dom Quixote, 1996.
- Pomel, Fabienne, *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- Rabau, Sophie, *L'intertextualité*, s.l., Flammarion, 2002.
- Riffaterre, Michel, *Sémiotique de la Poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- Russell, J. Stephen (org.), *Allegoresis: the craft of allegory in Medieval literature*, Garland, New York, 1988.
- Santos, Eugénio Francisco dos, «A crise de consciência em Portugal no século XVIII: uma tentativa de análise e superação. A obra do P.e Matias de Andrade (1680-1747)», *Revista de História*, Porto, INIC/Centro de História da Universidade do Porto, 1978, pp. 245-280.
- Santos, Eugénio Francisco dos, *O Oratório no Norte de Portugal: contribuição para o estudo da história religiosa e social*, Porto, INIC, 1982.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, «A Poética da Alegoria e o Barroco», in *D. Francisco Manuel de Melo e o Barroco Peninsular*, Marta Teixeira Anacleto, Zulmira Santos, Sara Augusto (org.), Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa/Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, pp. 85-108.

Sousa, Noémia de, *Sangue Negro*, s.l., Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001.

Tymieniecka, Anna Teresa (org.), *Allegory revisited: ideals of mankind*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1994.

Whitman, Jon (ed.), *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2000, pp. 383-421.

Whitman, Jon, *Allegory: the dynamics of an ancient and medieval technique*, Clarendon Press, Oxford, 1987.

1 Horácio, *Ars Poetica*, 4^a ed., trad. R. M. Rosado Fernandes, Mem Martins, Editorial Inquérito, 2001, v. 333, «Aut prodesse volunt aut delectare poetae», e vv. 343-344, «Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo».

2 E. R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Mexico-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Economica, 1989.

3 M. Foucault, «La bibliothèque fantastique» in *Travail de Flaubert*, G. Genette (org.), Paris, Seuil, 1983, pp. 104-107.

4 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973; foi consultada e tradução portuguesa de Miguel Tamen, Lisboa, Cotovia, 1991.

5 A bibliografia sobre a alegoria é extensa. Ainda assim, cf. *Allegoresis: the craft of allegory in Medieval literature*, J. Stephen Russell (org.), Garland, New York, 1988; *Allegory old and new in Literature, the Fine Arts, Music and Theatre, and its Continuity in Culture*, Marlies Kronegger e Anna-Teresa Tymieniecka (ed.), Dordrecht/Boston/London, Kluwer Academic Publishers, 1994; *Allegory revisited: ideals of mankind*, Anna Teresa Tymieniecka (or.), Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1994; Jorge Luís Borges, «Das alegorias aos romances», in *Obras Completas 1952-1972*, s.l., Teorema, 1998, vol. II, pp. 118-120; Georges Couton, *Écritures codées: essai sur l'allégorie au XVII^e siècle*, Paris, Ed. Aux Amateurs de Livre, 1991; Peter Crisp, «Allegory: Conceptual Metaphor in History», *Language and Literature*, London, 10 (1), 2001, pp. 5-19; *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*, Jon Whitman (ed.), Leiden/Boston/Köln, Brill, 2000, pp. 383-421; João Adolfo Hansen, *Alegoria. construção e interpretação da metáfora*, São Paulo, Atual Editora, 1986; Michel Hochmann, «Allégorie et Poésie», in *A travers l'image. lecture iconographique et sens de l'œuvre*, Sylvie Deswarte-Rosa (ed.), Paris, Klincksieck, 1994, pp. 99-121; Fabienne Pomel, *Les voies de l'au-delà et*

l'essor de l'allégorie au Moyen Âge, Paris, Honoré Champion, 2001; Jon Whitman, *Allegory: the dynamics of an ancient and medieval technique*, Clarendon Press, Oxford, 1987; Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «A Poética da Alegoria e o Barroco», in *D. Francisco Manuel de Melo e o Barroco Peninsular*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa/Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, pp. 85-108.

No que diz respeito à ficção alegórica portuguesa cf. Sara Augusto, *A Alegoria na ficção romanesca do Maneirismo e do Barroco*, Lisboa, F. Calouste Gulbenkian/FCT, 2010.

6 Angus Fletcher, *Allegory: the Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1982.

7 Michel Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, pp. 205-207.

8 J. Kristeva, *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.

9 Matias de Andrade, *Guerra Interior*, ms., fls. 12-12v.

10 *Guerra Interior*, fl. 12v.

11 Eugénio Francisco dos Santos, «A crise de consciência em Portugal no século XVIII: uma tentativa de análise e superação. A obra do P.e Matias de Andrade (1680-1747)», *Revista de História*, Porto, INIC/Centro de História da Universidade do Porto, 1978, pp. 245-280, e *O Oratório no Norte de Portugal: contribuição para o estudo da história religiosa e social*, Porto, INIC, 1982.

12 Pepetela, *Muana Puó*, 2º ed., Lisboa, Dom Quixote, 1995.

13 Pepetela, *A Montanha da Água Lilás*, Lisboa, Dom Quixote, 2000.

14 Pepetela, *Parábola do Cágado Velho*, Lisboa, Dom Quixote, 1996.

15 *Muana Puó*, p. 21.

16 *Muana Puó*, p. 99.

17 *Muana Puó*, p. 41.

18 O «Soneto sonhado», com o verso «O que há melhor no amor é a iluminação», foi publicado originalmente em *Estrela da Tarde*, de 1960; Manuel Bandeira, *Estrela da Vida Inteira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p. 246.

19 *Muana Puó*, p. 116.

20 *Muana Puó*, pp. 11 e 12.

21 Agostinho Neto, *Sagrada Esperança: poemas*, Lisboa, Sá da Costa Editora / União dos Escritores Angolanos, 1974, obra que reúne poemas escritos

entre as décadas de 40 e 60. Cf. «Noite», p. 56: «São bairros de escravos / mundos de miséria / bairros escuros. / Onde as vontades se diluíram / e os homens se confundiram / com as coisas».

22 Tópico antigo e conhecido, de que um dos exemplos mais afortunados é o sexto verso do soneto camoniano com o incipit «Amor é fogo que arde sem se ver»: «É solitário andar por entre a gente».

23 *Muana Puó*, p. 166

24 Noémia de Sousa, *Sangue Negro*, s.l., Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001, pp. 49-50.

25 Sara Augusto, *A Alegoria na ficção romanesca do Maneirismo e do Barroco*, e Angus Fletcher, *Allegory: the Theory of a Symbolic Mode*.

26 *Parábola do Cágado Velho*, pp. 12-13.

27 *Parábola do Cágado Velho*, pp. 179-180.

28 *Parábola do Cágado Velho*, p. 162.

29 *Guerra Interior*, fl. 9: “Por isso os Filósofos da Antiguidade, que melhor discorreram, puseram por primeiro princípio e preliminar de toda a sabedoria este documento: *Nosce te ipsum*, conhece-te a ti mesmo. Este alto preceito e o mais necessário mandaram colocar no frontespício do Templo de Apolo em Delfos porque, como aquela gentilidade atribuía a Apolo o ser deus da ciência, quiseram dar a entender que aquele, que houvesse de entrar ao Templo da Sabedoria, havia de ser por esta porta do próprio conhecimento e que debalde se cansaria em querer aprender tudo o mais quem não principiasse pelo conhecimento próprio, pois nunca chegaria a ser sábio. E que digo eu sábio? Atrevo-me a afirmar que não só o não será quem se não conhecer a si, ainda que saiba tudo o mais, senão que degenerará de homem em bruto só por falta deste conhecimento”.

Português

No conjunto da produção de Pepetela, um dos mais considerados romancistas das literaturas lusófonas, a alegoria tornou-se um procedimento com algum significado. Além da presença da alegoria temática, que resulta de uma interpretação fundada do romance, algumas das obras assumem uma vocação didáctica e um aprofundamento da reflexão social e política. Colocada a intriga num tempo e num espaço de suficiente indeterminação, com um tratamento específico das personagens e uma orientação da acção para um determinado fim, a estas narrativas, que exigem uma dupla leitura, Pe-

petela chamou fábula e parábola. Neste estudo, partindo da narrativa *A parábola do Cágado Velho* (1996), pretendemos mostrar como esta narrativa configura uma reinterpretação de alegorias clássicas da literatura, presente também na *Guerra Interior*, do Padre Matias de Andrade (1743).

Palavras chaves

literatura barroca, alegoria, psicomquia, Matias de Andrade, guerra interior, pepetela, Parábola do Cágado Velho

Sara Augusto

Investigadora Doutorada

Centro de Literatura Portuguesa Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

sara.augusto@fl.uc.pt