



O LEITOR COMO MEDIADOR DE DIÁLOGOS: O ENTRETECER DE FIOS TEXTUAIS A PARTIR DE *SE O PASSADO NÃO TIVESSE ASAS*, DE PEPETELA

THE READER AS MEDIATOR OF DIALOGUES: THE INTERWEAVING OF NARRATIVE
THREADS FROM PEPETELA'S *SE O PASSADO NÃO TIVESSE ASAS*

BEATRIZ DE JESUS SANTOS LANZIERO¹

Resumo: Neste artigo, realizaremos leitura crítica do romance *Se o passado não tivesse asas*, de Pepetela, explicitando diálogos intertextuais desenvolvidos ora com alteridades discursivas, ora com outras obras do autor. Flagraremos conversas entre textos literários e entre literatura e cinema. Inauguraremos a reflexão apresentando sucintamente a narrativa estudada e sinalizando enredar de fios, na duplicação dos sujeitos ficcionais como exercício de jogos de espelhos. Também sublinharemos a convocação da recepção ao jogo dialógico na inter-relação entre planos narrativos e no instaurar da dialogia no confronto de vozes estruturador do debate por meio da interdiscursividade e da intertextualidade também concebida como “efeito de leitura”. Seguiremos, em uma primeira instância, problematizando tecedura de rede dialógica entre o romance em questão e outras obras literárias. Em um segundo momento, exploraremos o diálogo entre literatura e cinema, relevando mais uma rede de relações.

Palavras-chave: Pepetela; leitura; intertextualidade; literatura; cinema.

Abstract: In this article, we will critically read Pepetela's novel *Se o passado não tivesse asas*, explaining intertextual dialogues with other discourses and with other works by the author. We will work with conversations between literary texts and between literature and cinema. The reflection will be introduced by presenting the studied narrative and pointing out the entanglement of threads, in the duplication of fictional subjects as an exercise of mirror games. We will also highlight the invitation to the reader to the dialogic game in the interrelation between narrative plans and in the establishment of the dialogic in the confrontation of voices, structuring the debate through interdiscursivity and intertextuality also conceived as “reading effect”. We will follow, in a first instance, problematizing the dialogic network weaving between the novel in question and other literary works. In a second instance, we will explore the dialogue between literature and cinema, revealing yet another network of relationships.

Keywords: Pepetela; reading; intertextuality; literature; cinema.

¹ ISERJ - Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro.

Primeiras palavras: preparando os fios

Ler um texto corresponde a acionar os rastros da história de leitura de seu autor, levantar marcas, perscrutar vestígios da construção do leitor que ele é, inclusive de sua obra. Esse processo lança-nos em dupla demanda: atentar para a prefiguração da recepção e, paralelamente, refletir sobre a impulsão aplicada a uma perspectiva enraizada na obra, movimentando-se, no entanto, para além dela: o ponto de vista movente do leitor².

Neste artigo, propomos leitura crítica do romance *Se o passado não tivesse asas*, de Pepetela, renomado escritor angolano, sublinhando o papel de mediação ao qual o leitor é incitado a exercitar ao configurar uma compreensão responsiva e explicitando diálogos intertextuais desenvolvidos ora com alteridades discursivas, ora com outras obras do autor. Flagramos conversas entre livros e livros e entre literatura e cinema. Antes, porém, façamos algumas considerações sobre a narrativa estudada.

O romance em questão entretece as histórias de Himba e Sofia, o mesmo sujeito com duas diferentes faces. Dois planos narrativos são estabelecidos. No plano de Himba, narra-se a trajetória de menina órfã no contexto da guerra civil angolana. Perdida da família depois de um ataque sofrido na estrada a caminho de Luanda, a jovem de treze anos inicia itinerância marcada pela falta, em jornada de descobertas e autodescoberta, redundando em denegação do passado. Essa caminhada demanda aprendizagem e se relaciona inversamente a outra paradigmática para a literatura angolana: a perambulação de Ngunga. Himba desloca-se do Huambo a Luanda. Já nos primeiros espaços percorridos, notamos a agressividade da paisagem ao redor da menina. Na cidade, amplia-se a hostilidade. Luanda aparece como local sedutor e voraz. Aqui Himba conhece Kassule, companheiro de travessia. Juntos partem para a Ilha de Luanda. Esta poderia ser exclusivamente lida como topografia ligada simbolicamente à condição de orfandade das crianças que o habitam, não fosse o delinear da esfera do “quase”. A Ilha é, na verdade, uma península: do *latim* *pæne*, ‘quase’, e *insula*, ‘ilha’, formação geológica cercada de água por quase todos os lados, com exceção da porção de terra que a liga ao continente.

Esse lugar replica a desagregação e carência dos demais espaços: há fome e todo tipo de violência. Grupos de crianças vivem na praia, entre a areia e a floresta, em guerra pela sobrevivência junto aos contentores, disputando sobras. A luta pelos restos e pelo poder espelha em pequena escala a guerra civil do macroespaço. Himba responde à dor com alheamento e silêncio. É violentada por um grupo de meninos e perde as sandálias, privação que é símbolo da fragilidade e

² Referência ao conceito *perspectiva nômade*, ao papel do leitor em *implicitude* como articulador dos pontos de vista textuais, lacuna oferecida ao preenchimento. Ver ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. Vol. 1 e 2. São Paulo: Ed. 34, 1996.

da desorientação dominantes. A Ilha, todavia, também é local de laços fraternais. Lá Himba e Kassule conhecem Isabel, “a moça boa das trancinhas”, e Noé; desenvolvem relação de companheirismo e cumplicidade com Luemba, menina ainda mais nova e perdida pelas ruas; juntam-se a Tobias, líder de um grupo de meninos, todos sobreviventes unidos em afetos. Entretanto, a vivência dos efeitos da guerra, mesmo depois, já em tempos de paz, provoca em Himba ânsia de apagamento de rastros. Na certeza da impossibilidade do resgate dos vínculos do passado, a menina muda de identidade e se integra à sociedade. “Progride” em consonância com a “metrópole imensa”³ “onde só o dinheiro era dono e senhor”⁴.

Torna-se Sofia. Aprende a jogar, angaria bens materiais, alcança certa posição social. Aposto em desconexão com a terra de origem e com pai, representação da geração anterior, a quem é atribuída responsabilidade pela guerra. A mudança passa pelo renomear-se, na tentativa de rasurar o passado como escolha historicamente marcada. Afasta-se das pessoas da Ilha e do lar que a abrigara, em sintonia com essa ruptura. Consegue independência financeira, rompe com pressupostos éticos, encanta-se com o universo das altas cifras delineado pela lógica do capital.

Enquanto Himba se juntara aos órfãos da guerra, Sofia reúne-se com os filhos diletos do mesmo conflito. Os dois grupos se encontram, dado o movimento de asas do passado que a literatura de Pepetela não cessa de provocar. A relação de Sofia com jovens ricos, clientela do restaurante que gerencia e de que será proprietária, faz emergir ligação desigual entre duas facetas geradas a partir da guerra civil. Moradores de espaços extremamente luxuosos (condomínios em Luanda-Sul ou Luanda-Sudeste), os frequentadores do restaurante pagavam com cartões de crédito cujos nomes impressos não correspondiam aos dos usuários. Gastavam sem sequer fazer contas. Sofia não se importa com os nomes falsos. Só recebe os pagamentos daqueles que “deviam ser acarinhados, satisfeitos em tudo” e para os quais “o mundo do trabalho era absolutamente estranho”⁵.

Tal representação denuncia a existência de uma classe social predadora, repleta de luxos, propriedades e poder, filhos privilegiados da guerra. Formam a classe dirigente a serviço do grande capital, cuja atuação remete à atualização do denominado “colonialismo interno”⁶. Essa categoria, segundo Pablo González Casanova, está ligada à história de territórios antes colonizados, cujos povos, “minorias ou povos colonizados pelo Estado-nação”⁷, vivenciam, depois da independência,

³ PEPETELA. *Se o passado não tivesse asas*. São Paulo: Leya, 2016. p.23.

⁴ Ibidem, p.22.

⁵ Ibidem, p.51.

⁶ A definição de “*colonialismo interno*” está originalmente ligada a alguns textos de José Carlos Mariátegui. Este autor foi o primeiro, nos anos 1920-1930, a falar em colonialidade, subalternidade: MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1928.

⁷ CASANOVA, Pablo González. *Colonialismo interno*. [Una redefinición]. In: BORON, Atilio A., AMADEO, Javier;

seja ela formal ou resultado de luta pela libertação, condições semelhantes às que caracterizam o colonialismo ou neocolonialismo internacional. Os exploradores nativos substituem os anteriores e associam-se às forças internacionais e transnacionais. Dão-se, no interior de uma mesma nação, relações do tipo colonial, na medida em que “há nela (na nação) uma heterogeneidade étnica, em que determinadas etnias se ligam aos grupos e classes dominantes, e outras aos dominados”⁸.

Nesse outro plano, Kassule passa a se chamar Diego. A parceria dos tempos das ruas persiste até que contraste entre os irmãos eleitos agora renomeados se estabelece a ponto de delinear vias de sentidos opostos, talvez irreconciliáveis, mas que, sobretudo, importam pelo debate instaurado. A relação entre Sofia e os “nossos príncipes de musseque, nossa realeza subdesenvolvida”, na caracterização de Diego, constitui-se como um dos motivos centrais para rompimento observado no desfecho da narrativa.

O romance enreda esses fios, duplica sujeitos em jogos de espelhamento que ora refletem, ora refratam o que se julgava conhecido e sabido. Nessa dinâmica, convoca a recepção ao jogo dialógico na inter-relação entre planos narrativos. Instaura a dialogia no confronto de vozes estruturador do debate por meio da interdiscursividade⁹ e da intertextualidade. Estes dois últimos conceitos se articulam à ideia de papel produtivo da recepção, ao acionar repertório e memória cultural do leitor. Ademais, tais processos implicam compartilhamento de imagens literárias que problematizam a memória e evocam o passado. Traçando trilhas interdiscursivas e intertextuais, o texto apresenta-se como ficção, coloca-se no mesmo plano dos interlocutores textuais eleitos, tanto por evidenciar pertença à tradição cultural e literária, quanto por explicitar seu caráter de resultado laborioso de arquitetura verbal, construção de universos ficcionais metalinguisticamente referenciada.

Tecendo redes de leitura: diálogos literários

Ao refletir sobre a confluência de imagens vinculadas à estrutura política e socioeconômica dominante no Estado angolano no período pós-independência, a do polvo e da buganvília, em *A geração da utopia* e *O cão e os caluandas*, respectivamente, Benjamin Abdala Júnior afirma que esses elementos “constituem recursividades do movimento dialético que embalam o conjunto da

GONZÁLES, Sabrina (comp.). *Teoría marxista hoy*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO, 2006. p. 410.

⁸ Ibidem, p.415. Trecho original: “hay en ella una heterogeneidad étnica, en que se ligan determinadas etnias con los grupos y clases dominantes, y otras con los dominados”.

⁹ Denomina-se interdiscursividade a relação dialógica não manifesta por outro texto. Além dessa forma de dialogismo, o romance se tece por meio da intertextualidade, processo de relação dialógica não somente entre “duas posturas de sentido”, mas também entre duas “materialidades linguísticas”. Ver: FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Contexto, 2108. p.184.

obra literária de Pepetela”¹⁰. A efetivação constante de tais *recursividades* corresponde à potencialização da participação do leitor, prefigurando-o como sujeito agenciador de biblioteca e, simultaneamente, alçando a obra pepeteliana a esta última condição.

Além disso, o estabelecimento do diálogo intertextual pode ser observado como *efeito de leitura*¹¹. Desse ponto de vista, mais do que considerar a intenção de quem escreve, vislumbra-se o encontro de discursos, problemáticas e dicções no âmbito da leitura, instigado que é o leitor por produções dialogantes.

A partir dessas considerações, inauguramos esta reflexão percebendo certa convergência de vozes como ideia fixa. Não conseguimos perspectivar os protagonistas, crianças andarilhas das ruas da capital ou das areias da praia de Ilha de Luanda representadas no romance, sem ouvir o eco das palavras de Paula Tavares, lentes poéticas de ampliação de sensibilidade e leitura, em “*November without water*”, texto inserto no livro *O lago da lua*, de 1999.

O título em inglês, língua de poder e amplo trânsito, contraria o horizonte de expectativa do leitor, chamando atenção e, ao mesmo tempo, dilatando o caráter de denúncia. A falta anunciada no título traduz-se em abundância paradoxalmente reveladora de extrema precariedade. A referência a novembro faz repercutir a memória da independência de Angola, tempo de promessas de mudanças, seguido, no entanto, da guerra civil, desencadeando a instância para a qual o eu lírico nos convoca: “Olha-me p’ra estas crianças de vidro/cheias de água até as lágrimas/enchendo a cidade de estilhaços/procurando a vida/nos caixotes de lixo”¹². Saltam aos olhos a abundância de água, hipérbole do padecimento, e a fragilidade lacerante da matéria-prima da infância: “crianças de vidro”. O apelo ao olhar persiste e acentua a dor deflagrada pela paisagem mirada e vista: os miúdos, para quem se projeta o futuro, transportam agonia. Em périplo, “carregam a morte nos ombros” e “despejam-se no tempo”, lotam a cidade, muitos que são, de estilhaços. Afetados por esse diálogo, razão e sensibilidade acordadas, lemos *Se o passado não tivesse asas*. Fosse o passado fixo, a dor seria menos pungente. A vida, entretanto, menos intensa.

Pelo viés da intertextualidade, o romance pode ser considerado extensão e desenvolvimento de uma crônica intitulada “Meninos da rua”, do livro *Crônicas com fundo de guerra* (2011), composto por textos publicados no jornal *Público*, entre 1992 e 1995. Nessa crônica, Pepetela debate grave problema social potencializado pela guerra civil. Joana, a protagonista, carrega as marcas físicas da fome e sente a queimadura do asfalto quente nos pés descalços. Devido aos

¹⁰ JUNIOR, Benjamin Abdala. Os (a)braços da buganvília. In: *Metamorfoses*, n.7. Lisboa: Rio de Janeiro: Editorial Caminho: Cátedra Jorge de Sena, 2006. p.39.

¹¹ Fazemos referência ao conceito de *efeito de leitura* a partir de Riffaterre, citado por Samoyault, como “percepção do leitor de relações entre uma obra e outras que a precederam ou seguiram” (SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2006.p.28).

¹² TAVARES, Ana Paula. *Amargos como frutos*. Poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. p.95.

ruidosos rumores da guerra, parte com os pais da Gabela em direção a Luanda. No percurso, a camioneta, por meio da qual viajam, sofre uma emboscada. Depois de explosões, a menina, atordoada, atende a comando de sujeito indeterminado: “foge, foge”. Perde-se dos familiares e encontra a cidade grande. Caminha pelas ruas, alimenta-se dos contentores de lixo, dorme debaixo das arcadas da Marginal, até conhecer Kapuepue, menino sem uma perna, dilacerada na explosão de uma mina. O novo companheiro sugere deslocamento para a Ilha de Luanda com a oferta de praia para se banhar e “restos mais suculentos que os da cidade miserável”¹³. A esperança de vida menos árdua é logo desfeita. São muitos os grupos a disputar os restos, os mais fortes submetem os demais, nem a fome é igualmente repartida; a polícia, a pretexto de reprimir os assaltos aos banhistas, espanca e rouba o pouco que alguma criança tenha. Logo Joana sofre a primeira violação e isso se torna rotineiro. Se apresentasse contestação, era fisicamente agredida, sob a lógica patriarcal também exercida nas ruas: “As mulheres só têm que obedecer, diziam”¹⁴. Adquirindo “a experiência dos adultos muito sábios”¹⁵ ou “com voz de quem sabe muito e com a resignação dos velhos dos Kimbos”¹⁶, consente em ter relações sexuais para sobreviver junto a Kapuepue: recebendo parte do ganho dos mais fortes ou sua proteção. Na praia, também testemunha a morte de um miúdo e aprende a raiva e a necessidade de silenciar para subsistir:

Ela calou mesmo quando veio a polícia e prendeu uma porção de miúdos, deixando o assassino de fora. Ela sabia, esse era mau e a polícia devia levá-lo. Mas tinha aprendido que nesta terra o melhor é ficar calado, para sobreviver. Engoliu a verdade, [...].¹⁷

Esse pequeno recorte do cotidiano de Joana, encerra-se com o destaque à solidariedade da menina ao companheiro de percurso: não rouba sandálias para aliviar as queimaduras dos pés para não expor Kapuepue, que teria dificuldades para fugir. Para além disso, colocando-se em primeira pessoa como interlocutor de Joana, o narrador pergunta à menina o que pensa em fazer pelo país quando for grande. À falta de resposta, procura ler nos olhos da criança algum texto possível para questionamento julgado estúpido e se depara com nova interrogação: “e que fez o País de mim?”. Essa questão nos insere no universo de *Se o passado não tivesse asas* e na polêmica entre Diego e Sofia observada no final desta última obra. A crônica semeia o romance, rede de muitos fios.

Segundo Sílvio de Almeida Carvalho Filho (2013), Pepetela cedo se aproxima da literatura brasileira. Seu tio Fernando Amaral fornece-lhe o primeiro livro lido de Jorge Amado, cujo título, rememorando o regalo, o autor julga ser *Capitães da Areia*, obra de destacável valor afetivo. Inicia-

¹³ PEPETELA. *Crônicas com fundo de guerra*. Lisboa: Edições Nelson de Matos, 2011. p.92.

¹⁴ Ibidem, p. 93.

¹⁵ Ibidem, p.93.

¹⁶ Ibidem, p.95.

¹⁷ Ibidem, p.95.

se assim diálogo com vários literatos brasileiros, interlocução também comum, desde fins da década de 1940, a outros intelectuais angolanos, “pois a literatura brasileira tornou-se, em língua portuguesa, o mais importante padrão estético e linguístico alternativo àquele produzido pela metrópole”¹⁸.

Para o leitor de *Se o passado não tivesse asas*, esse voo literário em forma de diálogo intertextual fica evidente. A descrição filtrada pelo olhar da personagem Sem Pernas logo no início do romance de Jorge Amado aproxima a realidade representada pelas duas obras:

Ali estavam mais ou menos cinquenta crianças, sem pai, sem mãe, sem mestre. Tinham de si apenas a liberdade de correr as ruas. Levavam vida nem sempre fácil, arranjando o que comer e o que vestir, ora carregando uma mala, ora furtando carteiras e chapéus, ora ameaçando homens, por vezes pedindo esmola. E o grupo era de mais de cem crianças, pois muitas outras não dormiam no trapiche. Se espalhavam nas portas dos arranha-céus, nas pontes, nos barcos virados na areia do Porto da Lenha. Nenhuma delas reclamava. Por vezes morria um de moléstia que ninguém sabia tratar. Quando calhava vir o padre José Pedro, ou a mãe-de-santo Don'Aninha ou também o Querido-de-Deus, o doente tinha algum remédio.¹⁹

Há também similaridade na representação da vivência do espaço. As ruas da capital baiana, a despeito da beleza das luzes noturnas, não acolhem, oferecem indiferença, cansaço e perigo. Dora, menina órfã que se junta aos Capitães, percebe a cidade como inimiga: “As luzes se acenderam e ela achou a princípio muito bonito. Mas logo depois sentiu que a cidade era sua inimiga, que apenas queimara os seus pés e a cansara. Aquelas casas bonitas não a quiseram. Voltou curvada, afastando com as costas das mãos as lágrimas”²⁰.

Além das referências antes citadas, a ficção fornece, sob o olhar de Himba, caracterização da personagem Kassule tangenciando outras duas do romance *Capitães da Areia*: o Professor, ávido leitor e artista plástico, e Sem Pernas, menino audaz, de espírito irreverente, portador de deficiência física. Observando Kassule, Himba reflete: “Um lutador o mano Kassule. E artista. Onde tinha ela conhecido um personagem assim? Num livro? Devia ser, porque tinha visto muito poucos filmes”²¹. O leitor agencia a resposta, indo além da intertextualidade como *efeito de leitura*. A biblioteca é acionada. O trapiche próximo às areias da praia e as ruas da Bahia aproximam-se das ruas da capital angolana e da praia da Ilha de Luanda, reforçando a contiguidade também criada pelo movimento das águas do oceano Atlântico.

Percebemos o talento e o domínio das artes plásticas como elementos comuns a Professor e Kassule. Além disso, ambos lançam mão da arte para dar visibilidade a identidades marginalizadas

¹⁸ FILHO, Sílvio de Almeida Carvalho. Pepetela: fragmentos de uma trajetória. *Boletim do tempo presente*, Pernambuco, n.6, p.1–16, setembro de 2013. Disponível em: |<http://www.seer.ufs.br/index.php/tempopresente>. p.8.

¹⁹ AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.44.

²⁰ Ibidem, p.167.

²¹ PEPETELA. *Se o passado não tivesse asas*. São Paulo: Leya, 2016. p.301.

e relegadas ao silenciamento. Quanto ao diálogo com Sem Pernas, para além das similaridades, assinalamos as diferenças. A personagem de Amado é movida pelo ódio em irreconciliável movimento entre passado e presente. A angústia provocada pelo abandono, o desamor, a violência e a humilhação potencializa aquele sentimento que, por sua vez, impulsiona o menino à morte. Perseguida pela polícia, a personagem se lança no vazio como um “trapezista de circo que não tivesse alcançado o outro trapézio”, imagem corporificadora da impossibilidade total de trânsito entre Sem-Pernas e os demais:

Sem-Pernas os odeia como odeia a todo mundo, porque nunca pôde ter um carinho. E no dia que o teve foi obrigado ao abandonar porque a vida já o tinha marcado demais. Nunca tivera uma alegria de criança. Se fizera homem antes dos dez anos para lutar pela mais miserável das vidas: a vida de criança abandonada. [...] Quando os corações das demais crianças ainda estão puros de sentimentos, o do Sem-Pernas já estava cheio de ódio. Odiava a cidade, a vida, os homens. Amava unicamente o seu ódio, sentimento que o fazia forte e corajoso apesar do defeito físico. [...] Nunca, porém, o tinham amado pelo que ele era, menino abandonado, aleijado e triste. Muita gente tinha odiado. E ele odiara a todos. Apanhara na polícia, um homem ria quando o surravam. [...] Se o levarem, o homem rirá novo. Não o levarão. Vêm em seus calcanhares, mas não o levarão. [...] Mas Sem-Pernas não pára. Sobe para o pequeno muro, volve o rosto para os guardas que ainda correm, ri com toda a força do seu ódio, cospe na cara de um que se aproxima estendendo os braços, se atira de costas no espaço como se fosse um trapezista de circo.²²

A personagem de Pepetela aprende com o movimento das águas marinhas a necessidade do exercício dialético do lembrar/esquecer. O mar calmo da Ilha, comparado à máscara de Muana Puó, também toca e enforma o olhar do artista, apurando-lhe a visão para a construção de linguagem elaborada por alma sensível. Em parágrafo dialogante²³, resgatando a justificativa (e explicitação de *efeito de leitura*) de Kassule/Diego acerca de demorada contemplação da fotografia de Muana Puó, o cotejo se faz:

Não sei explicar, só sinto, esta máscara faz-me vibrar, é o mundo, olha, olha para o meu braço, a pele está toda arrepiada, assim fico quando tenho vontade de chorar, chorar de alegria, de prazer.
Por vezes acontecia a ver o mar calmo da Ilha.²⁴

Não lhe falta senso crítico, mas o ódio não lhe impede o trânsito em relação à arte, ao outro, a ele próprio. Se a perda da perna impossibilita os movimentos necessários à prática do futebol, Kassule se autodenomina Diego em identificação com Maradona, grande nome daquele esporte. Kassule/Diego portam a semente da resistência e da reinvenção, do ressurgir outro transformado

²² AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.242-243.

²³ Denominamos parágrafo dialogante a estrutura composicional frequentemente encontrada no romance *Se o passado não tivesse asas* e analisada no último capítulo de tese sobre a obra narrativa de Pepetela. Ver: LANZIERO, Beatriz de Jesus Santos. *AGORA SOU EU QUE FALO, EU, O LEITOR: uma poética da leitura em Pepetela*. Orientadora: Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020, 323 p. Tese (doutorado em Letras Vernáculas). p. 269-275.

²⁴ PEPETELA. *Se o passado não tivesse asas*. São Paulo: Leya, 2016. p.323.

pela vida.

Outro ponto de contato entre *Se o passado não tivesse asas* e *Capitães da Areia* consiste na leitura social construída acerca dos meninos de rua e representada nas obras. Boa parte dos habitantes e frequentadores da Ilha de Luanda desconfia “por dever de história”, como afirma o narrador em contundente ironia textual. Reclamam com a polícia, amedrontados com os bandos de rapazes que proliferam na areia, reivindicando que sejam mandados aos musseques ou a “campos de concentração”, espaços “cercados com arame farpado no mato”²⁵. De modo parecido, os Capitães da Areia são repudiados por diversos segmentos da sociedade ligados à esfera do poder político, econômico e religioso. A serviço da classe dominante, o Estado os persegue e pune, lançando mão da polícia como violento agente de repressão. A delegacia, o reformatório e o orfanato, além de outros espaços, constituem-se como lugares de aprisionamento e tortura. Em relação ao reformatório, na ocasião da prisão de Pedro Bala, líder dos Capitães, o narrador afirma: “Castigos... Castigos... É a palavra que Pedro Bala mais ouve no reformatório. Por qualquer coisa são espancados, por um nada são castigados. O ódio se acumula dentro de todos eles”²⁶.

Se parte expressiva da sociedade representada age com desconfiança e repúdio em relação às crianças, outras personagens com eles se solidarizam e os acolhem, desenvolvendo cooperação possibilitadora da sobrevivência em condições espaciotemporais tão adversas. Assim procedem Querido-de-Deus, Don’Aninha e Padre José Pedro. O primeiro transmite aos Capitães o conhecimento da capoeira, instrumento de luta e resistência cultural; a segunda constitui vinculação com religião de matriz cultural africana, ofertando apoio emocional, refúgio e cuidados de toda ordem; o terceiro compromete-se e auxilia o grupo de crianças de várias formas, dedicando-se, em especial, a Pirulito, um dos Capitães, apoiando o menino em sua vocação eclesiástica. O envolvimento do padre com as crianças de rua traz-lhe problemas com a comunidade religiosa e seus superiores. Em *Se o passado não tivesse asas*, deparamo-nos com personagens similares a estas últimas. Isabel, cujo marido é “morto pela guerra” em meio a tiroteio entre o “partido do governo e a oposição armada”, alimenta, acolhe e protege Himba, Kassule e Luemba. Noé, companheiro mais velho nas lutas cotidianas das ruas, demonstra solidariedade com as crianças e oferece proteção até a “mobilização obrigatória”, que o afasta do grupo. Padre Adão aparece em parceria com o arquiteto Radamel, à frente do lar que acolhe Himba e Kassule. Conhecemos essas personagens por meio de recíprocas leituras elaboradas, uma em relação à outra, em dialogismo constante, levando o narrador retratá-las como almas muito próximas. Ambos apresentam suas preocupações voltadas para questões sociais, sobretudo no que diz respeito à construção de

²⁵ Ibidem, p.85.

²⁶ AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.208.

habitações comunitárias com aproveitamento de produtos locais. Quando Adão e Radamel se conhecem, o arquiteto identifica-se com o jovem padre devido ao potencial herético deste último. Adão sonhava ser transferido para a igreja de Nossa Senhora da Muxima, do outro lado do rio Kwanza. Sentia-se atraído pela devoção daquele lugar, segundo ele explicada por alusões ao *malunga*, figurinhas de madeira ou pedra, fincadas em troncos ou rochedos no fundo do rio, para a defesa das terras e das famílias. Esse interesse por um “passado mítico e profético com figuras representando forças da natureza e da história faziam aparecer o padre aos olhos de Radamel como um candidato a dissidente, um herético em potência, um ser capaz de cavalgar a liberdade de pensamento”²⁷. A dissidência também irmana esses homens. Tornaram-se amigos, embora divergissem mais que convergissem nas discussões. No debate acerca de compra de aparelho de televisão para o lar, por exemplo, devido à posição negativa do padre, Radamel diverte-se ao apontar o caráter paradoxal de Adão: conservador e socialista, ao mesmo tempo. Reacionário em termos morais; revolucionário em termos político-sociais.

O arquiteto, ex-seminarista e de origem burguesa, ao entrar na universidade, transforma-se em revolucionário e ateu. A leitura da história e a reflexão sobre a guerra civil espanhola o aproximam dos republicanos e dos escritores André Malraux e Ernest Hemingway²⁸, engajados na luta contra o fascismo e na transformação da guerra em emoção estética. É extremamente significativa a referência àqueles autores. Em mais um diálogo intertextual, o romance de Pepetela também narra momento de explosiva tensão histórica, transforma a palavra em arma de denúncia e corporifica o ponto de vista dos órfãos de uma guerra fratricida, em momento de difícil estabelecimento de polaridade e sob a contumaz omissão do Ocidente novamente “a fazer contas às moedas que ia juntando”²⁹.

Radamel foi para Angola depois de se formar, seguindo a trilha imaginada por Che Guevara e empreendida pelos cubanos na esteira da operação Carlota³⁰. Novamente, os elos entre Cuba e Angola são referidos em uma obra de Pepetela³¹. Em palestra à Associação Cultural José Martí da Baixada Santista, o próprio autor rememora tais relações transatlânticas e a história de Angola desde

²⁷ PEPETELA. *Se o passado não tivesse asas*. São Paulo: Leya, 2016. p.261.

²⁸ O romance de Pepetela faz referência às obras *L'espoir* (1937) e *For whom the bell tolls* (1941), de Malraux e Hemingway, respectivamente.

²⁹ PEPETELA. *Se o passado não tivesse asas*. São Paulo: Leya, 2016. p.262.

³⁰ Campanha militar cubana realizada em sigilo em apoio ao governo de Agostinho Neto em 1975. O auxílio militar tornou-se intervenção em larga escala, durando aproximadamente 16 anos.

³¹ *O planalto e a estepe* também problematiza os vínculos entre Angola e Cuba. Antes de viajar a Cuba, ao encontro do grande amor, o protagonista recorda-se de deslocamento feito pelos cubanos, no sentido contrário, para ajudar “um povo atolado em gravíssimos problemas de sobrevivência” (PEPETELA, 2009, p.151). Nessa obra, a ilha ganha *status* de *cronotopo* de afeto e reencontro. Como afirma Júlio, narrador personagem, Cuba não o trai e traz-lhe sorte (PEPETELA. *O planalto e a estepe*. São Paulo: Leya, 2009. p.171), é a ilha do vento do norte, do mar bravio e, paradoxalmente, da reconciliação amorosa.

a fundação do MPLA (1956) até o Acordo de Paz que pôs fim à guerra civil em 2002, explicitando a vinculação afetiva entre os países. Alcançada a independência em 1975, logo é deflagrada a guerra civil. Nesse contexto, em que a liberdade e a paz se desencontram, os três movimentos pela libertação enfrentam-se, em meio à Guerra Fria, momento em que os blocos socialista e capitalista disputavam a hegemonia do mundo. Pepetela destaca o apoio cubano a Angola a despeito da contrariedade apresentada pela URSS:

A União Soviética era contra a intervenção cubana em Angola. Não recebemos desde 1973 uma só bala da União Soviética, porque queriam nos obrigar a algumas condições, como fusão com a FNLA. Havia um pacto entre Estados Unidos e União Soviética sobre a África. (...) Houve esforço enorme de Cuba e o exército cubano ficou em Angola até 1989. Mas não só o exército, mas sim milhares de professores, médicos, enfermeiros e técnicos de outras áreas, a troco de muito pouco. Se houve internacionalismo, foi de Cuba. Falo com emoção sempre porque vivi, não porque me contaram.³²

Essa fala emocionada, no remontar da memória do vivido, revela o laço afetivo entre as nações e concorre para explicar a presença dos cubanos no imaginário angolano. A cooperação cubana, durante a guerra, principalmente suprindo quadros no plano civil, deixou vestígios indelévels.

Alinhando leitura da estória a da história, é em Angola que Radamel conhece uma “estória que a história tece”. Nesse ponto, o texto literário, leitor dos processos históricos, releva, imprimindo em seu corpo uma espécie de tatuagem (em itálico entre colchetes), dados da biografia de um angolano ilustre: Inocêncio da Câmara Pires³³. E, outra vez, o espaço romanesco corresponde a palco de encontro de combatentes, aproximando a guerra civil espanhola, a guerra pela libertação de Angola e a guerra civil angolana.

O arquiteto se apaixona pela terra e por Sara Conceição, “membro de uma família considerada e com passado de luta emancipadora”³⁴. Sara parte e desaparece pelo mundo. Não se agarra à terra nem a Radamel. Entretanto, marca o arquiteto e a ele ensina lição sobre os angolanos muito cara à estética do movimento observada na obra de Pepetela, a vocação à itinerância impulsionadora de diferentes perspectivas, de variadas leituras: “a tia Sara sumiu de vez, já nem tentamos procurar por ela, só sabemos que se formou, talvez ande pelo Tibete ou o Nepal, sabes,

³² PEPETELA. Trechos de palestra proferida na Associação Cultural José Martí da Baixada Santista. In: *Bloco*. O blogue da José Martí. “Como Cuba ajudou na independência de Angola”. São Paulo, 22 dez. 2016. Disponível em: <http://www.josemarticultural.org/bloco/como-cuba-ajudou-na-independencia-de-angola>. Acesso em: 09 jan. 2017.

³³ Nascido em Luanda em 1898, médico e intelectual anarquista, participa da Federação Anarquista Regional Portuguesa e da Federação Anarquista Ibérica. Apoiou os republicanos na guerra civil espanhola, no envio de mantimentos à Espanha e na disseminação das ideias favoráveis ao grupo em território francês. Terminada a guerra civil espanhola, nos anos 40, apoiou o movimento anarquista na capital brasileira. Nos anos 50, de volta a Paris, alinha-se aos movimentos independentistas africanos. Sua casa abriga reuniões do Movimento Popular para a Libertação de Angola. Ver verbete biográfico disponível em <https://sites.google.com/site/remigre2013/Biografias>.

³⁴ PEPETELA. *Se o passado não tivesse asas*. São Paulo: Leya, 2016. p.262.

Radamel, os angolanos usam caminhar, como canta o nosso Carlos Burity”³⁵.

No curto espaço de duas páginas, o texto solicita o repertório do leitor, desafiando-o a consultar ou ampliar sua biblioteca, estratégia sistematicamente atualizada. Esse convite ao entrelaçamento de textos desperta na recepção a vontade de “cavalgar a liberdade”, transferindo-lhe o potencial herético vislumbrado por Radamel em Adão. O texto prefigura leitor habilitado a caminhar em labirinto de diálogos de vários matizes em intenso trabalho semiótico, como que ecoando, e dividindo com a recepção, desafio similar àquele emblemático proposto à produção nos versos de Drummond: “Chega mais perto e contempla as palavras./Cada uma/tem mil faces secretas sob a face neutra/e te pergunta, sem interesse pela resposta,/pobre ou terrível, que lhe deres:/Trouxeste a chave?”³⁶.

No movimento intertextual ora observado, ainda destacamos o contraste entre os protagonistas de Pepetela e Jorge Amado. Em *Capitães da Areia*, temos Pedro Bala, cujo heroísmo só se deixa arranhar por episódio de violência sexual contra uma menina nas areias da praia. Valente e destemido, encarna a maturidade precoce na exigência do comportamento viril e guerreiro no contexto de uma sociedade violenta, desigual, patriarcal e machista. De líder do grupo de meninos de rua, atendendo ao ditame de literatura engajada e vinculada à ideologia socialista, Bala passa a militante proletário, perseguido pela polícia, dirigente de partidos ilegais e personagem principal dos jornais impressos em tipografias clandestinas. O protagonista recupera o passado e segue os passos do pai, líder dos estivadores, assassinado devido à sua atuação em movimento grevista. A personagem Dora, companheira de Bala, embora sua representação destoe do paradigma social e do exercido pelos Capitães, ainda é construída sob a égide de valores tradicionalmente atribuídos à mulher naquela sociedade: o de irmã, amiga, mãe e esposa. Quanto a *Se o passado não tivesse asas*, em contraponto, o protagonismo é atribuído à Himba/Sofia. Esta, como já observamos, denega seu passado, abjura suas origens, renega o próprio nome. Atualiza o processo de eclipse ou ocaso completo do herói na representação das personagens, quando “sobrepõe-se atmosfera de perecimento e perda dos antigos ideais”³⁷, como assinala Robson Dutra. Não se submete a amarras afetivas e efetua o que Salomé, personagem integrante do grupo de frequentadores ricos do restaurante de Sofia, denominou o “tentar a própria jogada”, palavras que conduzem quem as enuncia à “Teoria dos Jogos”. Aplicada às sociedades humanas, esta última consiste em estudo das estratégias, da ação de cada jogador para obter um resultado conveniente, tendo por esteio a lógica da linguagem matemática. No caminhar de Sofia, observamos forte inclinação à satisfação do

³⁵ Ibidem, p.263.

³⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992. p.97.

³⁷ DUTRA, Robson Lacerda. *Pepetela e a elipse do herói*. Orientadora: Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco. Rio de Janeiro, UFRJ, 2007, 209 p. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). p.122.

interesse individual em detrimento do coletivo. A personagem se vale de arcabouço estratégico para resolver conflitos, tendo em vista seu próprio êxito. Agindo assim, distancia-se do *ethos* do herói. Comporta-se como um jogador tentando maximizar suas chances. Estrategista, Sofia lança os dados para obter algum sucesso sem, no entanto, livrar-se do desassossego comum às criaturas complexas, nascidas à beira dos abismos.

Tecendo redes de leitura: diálogos entre literatura e cinema

O olhar lançado aos órfãos de guerra também nos remete ao filme de Maria João Ganga, *Na cidade vazia* (2004). Trabalho já intertextualmente tecido, a obra filmica dialoga com *As aventuras de Ngunga*, inserindo este último texto no interior de uma tradição literária consolidada e sinalizando construção de repertório e horizonte de leitura, por meio de encenação do ato de ler. Desfolhar *Se o passado não tivesse asas* nos encaminha a *Na cidade vazia* e ao diálogo aqui estabelecido com *As aventuras*. *Efeito de leitura*, modalidade da percepção, forma de solicitar a participação ativa do leitor/espectador em trânsito em mar discursivo a se enovelar.

O filme exhibe o deslocamento de refugiados da guerra civil. Traz à cena grupo de crianças sobreviventes de conflitos no Bié. Sob o signo da morte, um avião aterrissa em Luanda. Em universo desencantado, onde prepondera dor provocada por insistente ferida, somos incitados a pensar a partir de projeção de autognose e reflexão crítica.

Para tanto, encena-se leitura de *As aventuras de Ngunga*, texto referencial para a cultura angolana. Tal diálogo intertextual dá-se como profícuo viés de leitura: a obra filmica investe na recuperação paródica, inserção irônica, da referida obra de Pepetela, autor a quem Maria João Ganga dedica o filme. Para processar-se a paródia, é preciso situar atos inscritos no texto, considerar a intenção tecida tendo em vista passos inferenciais do receptor.

A partir da leitura dos primeiros planos, observamos o menino do Bié, Ndala, cuja trajetória remete à de Ngunga, dadas certas identificações, e o menino de Luanda, Zé, que, em peça encenada no filme, representa Ngunga, “Zé, aquele que é Ngunga”, tal como observa Ndala, quando está à procura do amigo. Percebemos, logo no início, a complexidade que permeia a linguagem cinematográfica ao se apresentar como código sobre código e pelo jogo de espelhamento instaurado pela obra ao duplicar Ngunga em meio à cidade vazia.

Os percursos de Ngunga e Ndala aproximam-se em alguns pontos. Todavia, nas deambulações de aprendizagem, ambos percorrem trajetos divergentes e experienciam espaços-tempos muito diversos. Ngunga, herói de *As aventuras*, aproxima-se da guerra de libertação, no enfrentamento do medo. Suas ações se constroem no âmbito da guerra colonial, na Frente-Leste, no campo. Ndala é retirado do campo, “do mato”, do fogo aceso pela guerra civil. Perambula por Luanda, marcada pela

precariedade material e afetiva e sob o toque de recolher. Ao contrário de Ngunga, quem progressivamente vence o medo, diz, repetidas vezes, não temer andar sozinho. No cenário citadino, Zé representa teatralmente o Ngunga impossível de haver. A despeito disso, como personagem da obra filmica, sugere possibilidade de resistência, vislumbre de uma terceira margem, dado que Ndala sucumbe à voracidade da capital.

Ngunga sofre a violência do período colonial. Seguimos seus passos, em cenários distantes da cidade. O percurso da personagem se insere em contexto de violência, dor e guerra. Texto de intenção pedagógica, *As aventuras* vincula-se à utopia da revolução, à luta pela libertação nacional. As aprendizagens do menino dinamizam a tradição, projetando o novo em diálogo com o antigo (ancestral). Efetuam-se a suplantação do medo e a construção de vínculos e de afetos, por meio da superação das desconfianças. Assim, Ngunga se aproxima dos guerrilheiros Nossa Luta, Mavinga e, principalmente, União, o professor. Na compreensão dos problemas internos somada à distinção entre os seus e a alteridade exógena, violenta e opressora, Ngunga se afirma de modo heroico e exemplar, em caráter de grande abertura. Esse horizonte de expectativa delineado pelo discurso utópico do desfecho de *As aventuras* destoa do projetado pelo filme.

Quando, por exemplo, no automóvel, a Freira, personagem em constante busca por Ndala pelas ruas de Luanda, ouve do motorista que a acompanha o lamento/constatação: “Eles são tantos, irmã”. Aqui também observamos a ampliação do espectro de representação. Ndala, tal como Ngunga, pode ser muitos. Porém, tal multiplicidade é o sinal da distopia. São muitos em estado de abandono, entregues à própria sorte em espaço sem alternativas.

Ndala e Zé passam, de modos diversos entre si e em relação a Ngunga, pela experiência da guerra, da violência e da dor, no contexto da guerra civil angolana, em momento de frágil acordo de paz. A condição de trânsito, forçada pelo fogo da guerra fratricida, logo se coloca: do Bié, província central de Angola muito atingida pelo conflito, a Luanda, da Baixa a Musseque. Na capital, preponderam forças militares, toque de recolher e vestígios de um conflito longe de se extinguir. A aterrissagem de Ndala se opera em espaço de desorientação e vertigem. Na linha do regime imagem-tempo de Deleuze, dois *opsignos*³⁸ podem ser levantados: no início, a hélice em movimento; no final, a escada em espiral, observada de cima pela personagem, visão compartilhada com o espectador, espaço já percorrido por ambos, ao qual Ndala se recusa a voltar. Tais signos representam vivência em espaço-tempo desnorteante, experiência desorientadora da qual

³⁸ Segundo Deleuze, a imagem-tempo representa diretamente o tempo, rompe com o liame sensório-motor da imagem movimento. A imagem-tempo apresenta situações puramente óticas e sonoras, cinema vidente, permite a exploração do espaço-tempo pelo espectador. O cinema moderno preocupa-se com produzir reflexões, em gerar pensamentos: *sonsignos* e *opsignos*. Ver: ALVARENGA, Nilson Assunção; LIMA, Marília Xavier de. O afeto em Deleuze: o regime cristalino e o processo afetivo da imagem-tempo no cinema. *Esferas*. Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro-Oeste. Ano 1, n.1, p. 27-36, jul-dez. 2012. p.27-36.

coparticipamos. Em fuga, o menino do Bié perambula pela cidade, sente-se desenraizado e é tomado pelo desejo impossível de retorno ao seu lugar, cujo céu, supõe, pode espelhar a imagens dos seus mortos. Em diálogo com Zé, com quem recentemente se deparara, Ndala explicita essa inquietação, ao responder à expectativa do outro em tornarem-se companheiros:

- Mas eu não quero ficar aqui muito tempo! Eu quero voltar!
- Voltar? Mas lá tem guerra.
- Tenho que voltar para lhes encontrar.
- Encontrar? Mas se lhes mataram!?
- Vou encontrar todos... Eles morreram mas estão lá no céu. Sim! Foi a irmã que disse que eles estão no céu.
- Sim, eles estão, mas não os pode ver mais.
- Aqui não. *Aqui não é o céu do Bié.*³⁹

Com um saquito às costas, tal qual Ngunga, Ndala foge, caminha para uma quimera e segue sobrevivendo, destemidamente. Essa fuga gera desencontro e ambos perpassam a obra. Ngunga, ao contrário, não foge. Quando Mavinga ameaça encontrá-lo a todo custo, caso fuja da escola, o menino responde: “— Eu não fujo. (...) Quando quiser, digo que vou embora e vou mesmo. Não preciso fugir como um porco do mato”⁴⁰. Mas a cidade não é o “mato”, consiste em “selva” corrompida e corruptora. Espaço de muitas procuras, de raros e fugazes encontros, de diversos desencontros: a freira em busca constante por Ndala e este indagando por Zé nas escolas. Zé também se perde do amigo e o procura. Depois de ir algumas vezes à casa de Rosita, onde Ndala hospedara-se⁴¹, redige bilhete e o coloca por baixo da porta. O texto não é lido, ausente o leitor a quem se endereçava. Por último, sem esgotar a lista, a promessa de Ndala ao mais velho pescador a quem se ligara de retorno à praia, projeção, para este e a freira, de “um amanhã cedo”, não é inexequível. A cidade é um lugar hostil, de competição e luta pela sobrevivência, onde predominam o precário, a opressão e a violência. A guerra civil provoca o deslocamento e a perambulação por um espaço vigiado em que vínculos, embora alguns resistam, esgarçam-se. Até os microespaços, como a casa de Rosita ou o apartamento da madrinha de Zé, são desagregadores. Percebemos muito bem tal questão, ao pensarmos a representação da festa em *As aventuras*, o terreiro de *chinjanguila* para comemorar a chegada ao mundo de Kayondo, nascido no *kimbo* do Socorrista, em contraste com a que acompanhamos na casa de Rosita. Aqui as crianças estão deslocadas, à margem em ambiente nada acolhedor e integrador. Aliás, as casas não constituem espaços compartilhados de sobrevivência. Em vez de oferecer amparo, mana Rosita e a madrinha de Zé exploram seus supostos

³⁹ GANGA, Maria João. *Na cidade vazia*. Angola/Portugal, 2004, Drama, 90 min, Cor. 36’20”. Grifos nossos.

⁴⁰ PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. São Paulo: Editora Ática, 1981. p.23.

⁴¹ É necessário notarmos que da palavra *hostis* originam-se tanto a palavra *hóspes* (hóspede, amigo) como *hóstis* (inimigo). Ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009. p.20. Essa retomada da etimologia da palavra, com destaque ao seu caráter paradoxal, está em consonância com a representação de certas relações em âmbito citadino, seja *Na cidade vazia*, seja em *Se o passado não tivesse asas*.

protegidos. Zé tem casa, alimento e oportunidade de ir à escola, em troca do trabalho na execução das tarefas domésticas. Rosita permite a presença de Ndala em sua casa, sem criação laços, sem demandar cuidados ou quaisquer preocupações. Como condição para o suposto acolhimento, a criança deve vender cigarros nas ruas da cidade que a devora.

O espaço citadino assim representado configura-se como distopia. Na obra filmica, prevalece o pensamento distópico, uma vez que se perspectiva “espaço real em constante crise”, retratado “de forma crítica e desesperançada, experienciando a utopia através do pessimismo e do medo da opressão”⁴². A distopia se materializa por meio de discurso mordaz criticamente apontando as condições político-sociais de uma sociedade, desmascarando o malogro de uma utopia prometida, revelando o real como espaço “iníquo, bárbaro e cruel”⁴³.

Em *Se o passado não tivesse asas*, a cidade é frequentemente comparada à leoa em constante estado de atenção, aquieta-se, mas continua rugindo. Algumas vezes, acessamos Luanda por meio de reflexões nascidas dos olhos de Himba, personagem silente e pensativa, cujas palavras nascem, por vezes, estranhas e complexas “como as tiradas dos livros, uma frase que ninguém entende”⁴⁴:

Madia animava as conversas, sabia muitas coisas da grande cidade, aquela leoa que ficava atrás, ameaçadora. [...] Era o rugido da leoa, marcando o território, ninguém põe o pé perto dos meus filhos, eu ataco para os defender. Implacável. Quem seriam os filhos da grande cidade que ela protegia? Teria realmente filhos ou era uma leoa estéril? E os filhos consideravam-na mãe e a respeitavam, sabiam ao menos que ela os defendia?
*Defenderia mesmo alguém ou se alimentava de todos?*⁴⁵

Luanda, *Nguimbi* sem alma, no entanto, apresenta íman poderoso que suga as pessoas, ao qual “só os mais fortes resistem”⁴⁶. Ao traçar a biografia de Tobias, o texto também descreve a atração pela cidade como um chamado similar ao rugido de uma leoa ao longe, “tão fortemente que ele ouviu e veio, entre perigos e ciladas, respondendo ao apelo da leoa que tinha conhecido nos livros de estórias”⁴⁷. Deambular na cidade exige astúcia e parceria. Himba tem Kassule, portanto, “não estava sozinha na cidade voraz”⁴⁸. Outra personagem, Luemba do Lépi, ilustra a realidade das crianças e dos vínculos estabelecidos em situação de rua e abandono. No ir e vir de pessoas, em uma dentre várias analogias com o movimento do mar, Himba encontra Luemba, criança que

⁴² CASTRO, Fernanda Gonçalves de. *Utopia e distopia: testemunhar o mundo em Pepetela (estórias de cães, montanhas e predadores)*. Orientadora: Luísa Maria Soeiro Marinho Antunes Paolinelli. Ilha da Madeira, Universidade da Madeira, 2014, 192 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Culturais). p.45.

⁴³ *Ibidem*, p.46.

⁴⁴ PEPETELA. *Se o passado não tivesse asas*. São Paulo: Leya, 2016. p.83.

⁴⁵ *Ibidem*, p.83. Grifos nossos.

⁴⁶ *Ibidem*, p.129.

⁴⁷ *Ibidem*, p.200.

⁴⁸ *Ibidem*, p.285.

carrega “pesadelos nos olhos”. Alimentando a esperança de um milagre, a primeira pensa ter reencontrado uma das irmãs. Se a expectativa do milagre é logo desfeita, a poesia do momento imaginado perdura em profundo afeto do leitor:

Milagres existem. Saiu da escuridão em que tinha mergulhado, correu para a menina, raio de luz, lhe pegou no braço. Ela virou, mas afinal os milagres só valiam para os sortudos de sempre. Não a conhecia de lado nenhum. A menina aceitou a mão dela no braço, falou numa vozinha branda:
— Me ajudas a entrar no mar? Tenho medo.⁴⁹

Luemba é mais uma deslocada de guerra, trazida para Luanda por uma parenta com a promessa de uma vida melhor. Todavia, foi tratada como espécie de escrava e submetida a maus-tratos. Tal relação ecoa aquela vivenciada por Zé e Ndala, denunciando o oportunismo do mundo dos adultos. Se Ngunga percorresse a capital, constataria, sem dúvida, que “em toda a parte os homens são iguais, só pensando neles”⁵⁰. Luemba fugiu, perdeu-se pela cidade e acabou por chegar à Ilha. As trajetórias percorridas pelas crianças, sobretudo a escravidão a que são submetidas, levam a senhora das trancinhas a duvidar da inserção de Angola no mundo: “Ainda dizem que a escravatura já acabou. Mentira! Pode ter acabado no mundo, mas aqui estamos no mundo?”⁵¹.

A representação da cidade, das crianças e dos efeitos da guerra civil aproxima o filme de Ganga e *Se o passado não tivesse asas*. O diálogo com o filme conduz à complexa rede intertextual, induzindo ao cotejo pela diferença. Na cidade predadora, a necessidade de parceria se reitera, todavia, o protagonismo é outro. No centro do deslocamento, está Himba. Esta, ao contrário de Ndala, sobrevive e se fixa em uma cidade, cuja hostilidade consegue contornar. Recuperando o diálogo paródico estabelecido pela obra filmica, o romance promove novos alinhavos.

O diálogo intertextual entre *Na cidade vazia* e *As aventuras de Ngunga* ocorre, já afirmamos, por meio de inserção irônica e estabelecimento de diálogo paródico. A paródia lança mão de mecanismo retórico comum ao discurso distópico, solicitando a participação ativa do leitor, despertando-lhe a consciência. Por meio da ironia, remete-se de modo agudamente crítico ao silêncio e ao vazio aos quais o texto matriz, obra paradigmática da cultura nacional, está condenado na sociedade contemporânea.

A encenação da leitura instaura a copresença dos textos, duas materialidades linguísticas, confluência implicando a transformação do texto convocado, em duplo e paradoxal movimento de reverência e a subversão. Para Thiphonie Samoyault (2008), a paródia cita outra obra num contexto diferente, fornecendo-lhe um novo significado relacionado ao novo contexto criado. A intertextualidade paródica instaura dupla perspectiva de reflexão sobre o texto: a relacional

⁴⁹ Ibidem, p.104.

⁵⁰ PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. São Paulo: Editora Ática, 1981. p.17.

⁵¹ Idem. *Se o passado não tivesse asas*. São Paulo: Leya, 2016. p.111.

(intercâmbio entre os textos) e a transformacional (modificação recíproca dos textos nessa relação de troca). “Mesmo quando absorvida pelo texto, a citação abre-o para uma exterioridade, confronta-o com a alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão”⁵². Este movimento de “perturbação”, de nosso ponto de vista, é mútuo e pensar em intertextualidade requer considerar processo de descontinuidade.

Linda Hutcheon, outra estudiosa da paródia, observa a ubiquidade desse gênero textual na arte do século XX, como processo interartístico de autorreflexão e metadiscursividade. A insistência no gênero, para a autora, é reflexo de “uma crise em toda a noção de sujeito como fonte coerente e constante de significação”⁵³. Sendo assim, seu estudo aponta a paródia como transcontextualização que implica “inversão irônica”, “repetição com distância crítica”. A paródia estabelece relação formal entre dois textos, é uma forma de dialogia intertextual. Mas também institui relação pragmática em que se coloca amplo contexto enunciativo, envolvendo produtor, enquanto codificador inferido, e receptor de processo de codificação:

[...] usar os termos ‘produtor’ e ‘receptor’ de um texto é, pois, não falar de sujeitos individuais, mas daquilo que poderíamos chamar de posições do sujeito que não são extratextuais, mas antes fatores constitutivos essenciais do texto, e do texto paródico em particular.⁵⁴

A ironia é o mecanismo privilegiado para o discurso paródico despertar o leitor para a distância e diferença entre os textos em diálogo, usado como “estratégia que permite ao decodificador interpretar e avaliar”⁵⁵. O alvo da paródia nem sempre é o texto parodiado, pode ser o próprio contexto social no qual a paródia se insere e ao qual o texto retomado referencia. A ironia provoca o “passo inferencial” do receptor na direção da crítica. A paródia se serve da ironia como mecanismo retórico preferido, assim como o discurso distópico dela se vale, a fim de colocar as realidades questionadas sob suspeição. Tanto o gênero como o tropo combinam diferença e síntese, alteridade e incorporação: a ironia recusa a “univocalidade” semântica tal como a paródia, a “unitextualidade estrutural”. A paródia funciona intertextualmente como a ironia, intratextualmente: “ambas ecoam para marcar mais a diferença do que a semelhança”⁵⁶. Processo de “transgressão autorizada”, ao retomar o outro, conserva e reverencia, mas o faz tendo como coadjuvante a ironia. Assim, contesta e se distancia. Ironia e paródia convergem *Na (distópica) cidade vazia*, que, por sua vez, remete a Luanda de Himba.

⁵² SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2006. p.67.

⁵³ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensino das formas de arte no século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989. p.15.

⁵⁴ *Ibidem*, p.110.

⁵⁵ *Ibidem*, p.47.

⁵⁶ *Ibidem*, p.84.

Para além das identificações entre Ngunga e Ndala, no filme, observamos o diálogo paródico na confluência dos textos. Os planos de encenação da leitura atravessam a obra filmica: o ensaio do elenco na escola, o de Zé em casa, a leitura de trecho de *As aventuras* para Ndala, a representação da peça teatral promovem intenso diálogo, instauram a já mencionada copresença. Há ainda fartas referências a Ngunga como sujeito real, herói desaparecido, herói do passado. O heroísmo é a marca do menino de existência ficcional, existência muitas vezes tomada, em jogo ilusório, como real, embora o presente em que é recuperada só reforce a inverossimilhança. A sociedade em que Ndala deambula, Zé resiste e Himba se transforma em Sofia não permite a emergência de Ngunga.

Inicia-se a encenação da leitura em *Na cidade vazia*, com a emergência do plano da escola em alternância com o das ruas de Luanda onde Ndala caminha. Naquele primeiro espaço, vemos a professora tentando organizar os grupos e orientando os envolvidos em peça teatral, adaptação de *As aventuras de Ngunga*. A partir daí, o texto matriz retornará em fragmentos significativos em ecoar tenso devido à recuperação paródica. Todos querem ser Ngunga. Mas Zé, com certa vaidade e presunção, no que destoa da personagem que representa, é quem fará o cobiçado papel. O desejo de viver Ngunga talvez se explique pela assunção do protagonismo no encenar história que, no imaginário coletivo, adquiriu força épica e energia utópica, dado o heroísmo na superação do medo e a consciência ética no engajamento na luta pela libertação nacional. Todavia, a recuperação do texto matriz acontece a partir de momento de extrema humanidade do herói: Zé representa Ngunga chorando em decorrência de ferida no pé, em revelação do medo. Ressaltam-se a ferida e o temor do menino Ngunga, em contraposição à fala dos guerrilheiros: “Um homem nunca pode ter medo” ou “Um guerrilheiro é sempre corajoso, és um verdadeiro combatente”⁵⁷. Sublinhamos a preponderância da fragilidade do herói e, principalmente, o potencial metafórico da ferida. Primeiro, podemos associar esta última ao mundo do “arame farpado, dos patrões e dos criados”, à violência do universo colonial, dicotômico e cindido, contexto de onde decorre a indignação e a legitimidade do engajamento na guerrilha. No entanto, a “transcontextualização”, dentro da lógica da inversão irônica comum ao discurso distópico e paródico, ressignifica o presente ao convocar o passado. Agora, a ferida perdura aberta por guerra fratricida. A impossibilidade do diálogo, a repetição de modelos e paradigmas, “as colonialidades internas” impedem o nascimento do “homem novo”. A semente da revolução carece de ações e ternura. No mesmo contexto, Himba, tal como Joana, perde os calçados e sente a dor dos pés expostos à dureza do chão citadino. No filme, antes de encontro vinculador de planos e personagens, encerra-se o da escola com “Vamos lá! O dia

⁵⁷ GANGA, Maria João. *Na cidade vazia*. Angola/Portugal, 2004, Drama, 90 min, Cor. 6' 08”.

está a acabar e em breve será noite”⁵⁸. Em movimento interdiscursivo, no plano das ruas de Luanda, Ndala caminha e a noite cai. Antes, olhara a cidade do alto, enfrentando-a. O espaço, personificado na figura de catador de lixo a quem resta destoante colarinho no pescoço, parece suspeitar dos passos deste outro Ngunga, descalço no asfalto, em meio a carros, com seu saquinho às costas e carrinho feito por suas próprias mãos.

O texto matriz irrompe pela segunda vez por meio da representação de Zé diante do espelho, no banheiro de casa, em alternância com cenas do ensaio da peça na escola. Zé lava roupas e ensaia. Ou ensaia com o amigo na escola, recurso encontrado para inserir a fala do interlocutor. Ndala, em fuga depois de ouvir pelo rádio que estavam à sua procura, observa Zé, enquanto este atua. Paradoxalmente se distanciando de Ngunga ao representá-lo, Zé afirma, narcísica e imperativamente, diante do espelho: “Eu sou Ngunga”. No romance, o herói não se afirma de tal maneira. Suas ações fundam seu *ethos*. Em *As aventuras* é Mavinga quem o apresenta: “– Este é o Ngunga, um rapaz corajoso que quer conhecer o Mundo. Veio de longe, sozinho”⁵⁹.

A sutil contrariedade em relação à matriz nos conduz a algumas reflexões. Representa-se a construção da identidade ficcional pela mediação do espelho, intensificando a impossibilidade de inserção do sujeito no presente da enunciação. A cena se apresenta, portanto, como tentativa frustrada de afirmação identitária, avesso do intento, ilusão encenada de construção sem eco. O espelho desponta como índice de simulacro de identidade perdida na irrealização da utopia. Ngunga agia, não se vangloriava de seus atos, nem autorreflexivamente anunciava sua identidade. Como afirma Mia Couto, citando Wole Soyinka: “Quem é não precisa de proclamar o ser. Quem é, simplesmente é. Wole Soyinka diz: ‘Um tigre não precisa de proclamar a sua tigretude. Ele salta sobre a sua presa e exerce-se tigre’”⁶⁰.

A imagem de Zé no espelho não o reflete, tampouco, Ngunga. A imagem especular convertida em imagem cinematográfica aponta criticamente caricatura do heroísmo vazio. A fala ao espelho se completa com a retomada da matriz: “Eu não sou criança. Se houver um ataque, não vou chorar nem fugir”⁶¹. A seguir, no plano da escola, a cena teatral prossegue exibindo fala de Mavinga, representado por menino que lê a fala com muita dificuldade, podendo referenciar o desconhecimento das letras por parte da personagem romanesca, contrariado com a presença de Ngunga na seção: “[...] na secção não podes ficar. Andar só como fazes não é bom. Um dia vai acontecer alguma coisa má e tu não estás a aprender nada”⁶². E se completa no plano do banheiro,

⁵⁸ Ibidem, 7’ 13”.

⁵⁹ PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. São Paulo: Editora Ática, 1981. p.21.

⁶⁰ COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?* e outras intervenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p.183.

⁶¹ GANGA, Maria João. *Na cidade vazia*. Angola/Portugal, 2004, Drama, 90 min, Cor. 21’ 47”.

⁶² Ibidem, 21’ 56”.

com a resposta de Zé/Ngunga: “— Como não estou a aprender nada? Estou a ver novas terras, novos rios e a conhecer novas pessoas. Estou a aprender”⁶³. Nessa recuperação do outro textual, está patente a vitória sobre o medo, no caminhar solitário propiciador de aprendizagens. Mas o que se aprende na cidade?

Sintomaticamente, no próximo plano, Zé e Ndala se encontram, nascendo amizade rara e profunda no espaço citadino de desvínculos. Ngungas solidários entre si caminharão juntos por curto espaço de tempo. Zé domina os códigos da cidade e sua geografia. Ndala, apesar do destemor, desorienta-se e se perde. Antes da caminhada, conversam e surgem identificações, principalmente quando Ndala diz ter fugido da família, gerando certa ambiguidade só resolvida em outro momento. No primeiro contato, Zé compreende que Ndala se afastara dos familiares por vontade própria e pergunta sobre o agora, ao que o outro responde: “Vou andar. Vou só. Vou andar.” A comparação é imediata: “Assim sozinho como Ngunga? Tem sorte”, sugerindo-se a identificação na atualização do heroísmo e exercício de liberdade do pioneiro. Mas, em seguida, Zé percebe o não compartilhamento do referencial. Quando questionado, Ndala afirma não conhecer Ngunga. Também revela não ter fugido da família. Depois da conversa anterior, desenvolvida no terraço do prédio de Zé, a sós, Ndala recorda os acontecimentos vividos no Bié e que o trouxeram até Luanda. Embora desconheça Ngunga, compreende bem seu sofrimento ironicamente provocado por outra guerra. Em *flashback*, imagens brotam de lençol amarelo estendido no varal do terraço. A noite se sobrepõe. Há fogueiras, canto e dança. Enquadramento de máscara tribal releva olhos absortos em mistério, convites à contemplação. Tiros interrompem um ritual religioso. Pessoas caem mortas. O fogo se agiganta, não aquece, destrói. A escuridão e as chamas tomam a cena, cortada pelo chamado de Zé.

Em frente à Baía de Luanda, em mais um diálogo com Ndala, Zé se propõe a contar um pouco da história de Ngunga, lê fragmento por meio do qual é apontada a viagem e o motivo da deambulação do herói: subir o Quembo, saber onde nasce o rio, conhecer o mundo, confirmar se o egoísmo dos homens está em toda a parte. A essa altura, no romance, Ngunga encontra a seção de Nossa Luta, conhece Mavinga e, posteriormente, União. Mais do que o deslocamento, aqui importa sua suspensão. A escola e a convivência com o professor-guerrilheiro são de fundamental importância para o aprendizado de Ngunga. Em contraste com outros adultos, União, tal como Nossa Luta e, de certo modo, Mavinga, estabelece parceria profícua com o jovem aprendiz. Em relação a Ndala, a cidade oferece poucas possibilidades de vínculo. Além de Zé, Ndala liga-se ao mais velho pescador cuja choupana frequenta. Este acolhe o menino, alimenta seu corpo e espírito. Tanto que, tendo em vista a impossibilidade de retorno ao seu lugar e o inquieto pouso na casa de

⁶³ Ibidem, 21’ 47”.

Rosita, perpassado por descontentamentos, perdas e procuras sem êxito, o menino resolve viver na praia, lugar mais próximo do Bié. Nesse espaço, perspectiva ouvir histórias à luz da fogueira, conhecer Kianda por meio da narrativa mítica prometida pelo mais velho. Em outras palavras, a relação entre o velho pescador e a criança poderia fazer aflorar a instância do aconselhamento, da transmissão de experiências pedagógicas e confortadoras. Mas, por outro lado, a cidade apresenta a Ndala companhia corruptora. Joka, homem apresentado por Zé e com quem Rosita se relaciona, seduz o menino por suposta força e conhecimentos acerca de mecânica. Constrói com Ndala um novo carrinho em sintonia com o código citadino. Quando perde os cigarros que tentava vender para justificar a permanência na casa de Rosita, Ndala não hesita em vender o carrinho trazido do Bié: Luanda o enreda. Desfaz-se do objeto artesanal portador das marcas da vivência anterior. Abrir mão do carrinho simbolicamente equivale a ceder à sedução da cidade em ilusório jogo de solidariedade. Himba/Sofia também se deixa enredar por Luanda. Diferentes referenciais dialeticamente se apresentam para os sujeitos em contrastante formação. A despeito de tantas adversidades, Ngunga e Himba vivenciam um ritual de passagem, travessia não efetuada por Ndala.

Na confluência final de *As aventuras* e *Na cidade vazia*, cujo cenário corresponde ao espaço urbano ermo e sombrio durante toque de recolher, Ndala realiza seu último périplo, envolvendo-se em assalto a apartamento de um militar. Diferentes planos são aproximados e se alternam. Acompanhamos a execução de esquema de Joka e seu comparsa, valendo-se da criança. Planeja-se um assalto. No prédio-alvo, ao subir as escadas, Joka orienta o menino a não ter medo nem fazer barulho. Na escola de Zé, paralelamente, vemos a encenação da peça teatral: o choro de Ngunga e a asserção: “Um homem nunca pode ter medo”. Retornamos ao apartamento: Ndala procura as chaves para propiciar a entrada de Joka. Certa tela, na parede, vai sendo progressivamente iluminada. No plano do prédio, no exterior, o comparsa de Joka esconde-se dos soldados. A câmera nos devolve a encenação da peça. Representa-se o ataque à escola de Ngunga. A parceria Ngunga/União contrasta com a de Ndala/Joka. No plano da escola, escutamos o apelo de União ao seu companheiro de luta, anunciando a derrota: “Ngunga, acabou tudo! Rende-te, rende-te para não te matarem”. Suspende-se aqui o diálogo intertextual. Sabemos que, n’*As aventuras*, Ngunga temporariamente se rende. Mas seu aprendizado prossegue. Preso, consegue libertar-se e superar o opressor. Para Ndala, “acabou tudo”. Este se rende. Fere o que será o seu assassino. Termina fascinado pelo mascarado da tela, agora em primeiro plano, em identificação de olhares profundamente tristes e dor. Prevalece a inversão de *Carnaval amargo*, título da tela que, gradativamente, ganha destaque. Aniquila-se a promessa do amanhã.

No desfecho de *As aventuras de Ngunga*, opera-se a projeção de um horizonte histórico de liberdade e ternura no aprendizado do herói e na ampliação do espectro da representação. Seu

caráter de abertura projeta desejo utópico de “nação imaginada” na luta contra o crivo da opressão colonial. Na obra fílmica, deparamo-nos com a impossibilidade do amanhã, metaforizada na morte de Ndala. Percebemos que o diálogo paródico insiste na referência ao choro, na exposição da ferida. Esses elementos podem ser ressignificados e vistos como símbolos da nação em cacos maltratada pela guerra, dissolvida em conflitos e contradições. A libertação conquistada e a confiança no “mel para todos” converteram-se em sofrimento intenso e morte. A inserção irônica do texto de Pepetela no de Ganga apresenta alvo claro: a sociedade em que o texto literário aparece como discurso não consubstanciado em ação, negado pela realidade. *As aventuras* ecoam no vazio, devido ao silêncio a que seu projeto é reservado ou ao reconhecimento meramente formal e institucional do seu valor. Apesar da não realização do ideal projetado pelo texto matriz, este funciona, paradoxalmente, como contraface da distopia presente, sinalizando, em eloquente silêncio, o “sonho acordado” dos inconformados. Zé teatraliza o herói ausente diante do espelho, a realidade não o reflete, a imagem especular da nação não o devolve. *As aventuras de Ngunga* constituem espelho em que o corpo social não se reconhece. O filme também funciona como espelho para a sociedade angolana, como “lisa, funda lâmina, em seu gume frio”⁶⁴. Corta profundamente para afetar e levar a refletir.

A tela *Carnaval amargo* associada à máscara do ritual religioso surgida de lembranças de Ndala evoca Muana Puó. Esta, enquanto máscara tchokuê, simboliza rito de passagem para a vida adulta. Mesma máscara cuja contemplação afeta a sensibilidade e a linguagem de Kassule em *Se o passado não tivesse asas*. Na obra fílmica, perde-se sentido da passagem continuadora da vida, uma vez que tal processo é duplamente interrompido. No campo, no ritual religioso, por tiros. Ceifam-se vidas, famílias, culturas. Em decorrência da catástrofe, órfãos são deslocados em processo de desenraizamento. Na cidade, sob ordem da guerra, Ndala morre infante. O trânsito não se cumpre, na contramão da experiência representada por Ngunga. Para além do contexto de guerra civil, Himba caminha e se transforma em Sofia. No desfecho, o movimento é suspenso, desfeitas as parcerias estabelecidas no percurso. O prenúncio do desenredo se oblitera na contemplação dos novos oleosos e ameaçadores formados pelas ondas do mar. As realidades representadas não consubstanciam a “verdade desejada”⁶⁵, não se materializa o espaço-tempo das “promessas radiosas”⁶⁶ onde “meninos brincarão com o vento da madrugada, com ele fixando o capim à terra...”⁶⁷. No entanto, vislumbre do futuro ecoa na abertura da pergunta e não no fechamento da asserção. A resposta está em construção. No desfecho de *Se o passado tivesse asas*, interroga-se:

⁶⁴ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p.116.

⁶⁵ PEPETELA. *Muana Puó*. Lisboa: Dom Quixote, 1995. p.51.

⁶⁶ *Ibidem*, p.40.

⁶⁷ *Ibidem*, p.51.

“Diego disse mesmo, é este o nosso futuro, a ditadura da ganância?”⁶⁸.

A referência à Muana Puó também pode remeter a outro texto ficcional de Pepetela. Ler esse texto equivale a decifrar a máscara, “percorrer a narrativa passa a equivaler a conhecer a máscara e seus detalhes — narrativa e máscara compartilham uma identidade”⁶⁹. Tal como máscara/texto, *Se o passado não tivesse asas*, locus textual promotor de diálogos, apresenta-se como desafio a quem lê, consubstanciando-se em tessitura complexa pautada em crítico e produtivo jogo intertextual. Rede de intrincadas relações devolve criticamente diversos parceiros de leitura da realidade. Ao leitor fica o convite ao “cavalgamento da liberdade” em forma de tecedura crítica de diversos fios textuais.

Referências

ALVARENGA, Nilson Assunção; LIMA, Marília Xavier de. O afeto em Deleuze: o regime cristalino e o processo afetivo da imagem-tempo no cinema. *Esferas*. Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro-Oeste. Ano 1, n.1, p. 27-36, jul-dez. 2012.

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992.

CASANOVA, Pablo Gonzáles. Colonialismo interno. [Una redefinición]. In: BORON, Atilio A., AMADEO, Javier; GONZÁLES, Sabrina (comp.). *Teoría marxista hoy*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciências Sociales – CLACSO, 2006.

CASTRO, Fernanda Gonçalves de. *Utopia e distopia: testemunhar o mundo em Pepetela* (estórias de cães, montanhas e predadores). Orientadora: Luísa Maria Soeiro Marinho Antunes Paolinelli. Ilha da Madeira, Universidade da Madeira, 2014, 192 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Culturais).

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? e outras intervenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DUTRA, Robson Lacerda. *Pepetela e a elipse do herói*. Orientadora: Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco. Rio de Janeiro, UFRJ, 2007, 209 p. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas).

FILHO, Sílvio de Almeida Carvalho. Pepetela: fragmentos de uma trajetória. *Boletim do tempo presente*, Pernambuco, n.6, p.1–16, setembro de 2013. Disponível em: | <http://www.seer.ufs.br/index.php/tempopresente>.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Contexto, 2108.

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

GANGA, Maria João. *Na cidade vazia*. Angola/Portugal, 2004, Drama, 90 min, Cor.

⁶⁸ PEPETELA. *Se o passado não tivesse asas*. São Paulo: Leya, 2016. p.356.

⁶⁹ LUGARINHO, Mário César. Muana Puó: uma pequena leitura da máscara. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p.240.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensino das formas de arte no século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. Vol. 1 e 2. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JUNIOR, Benjamin Abdala. Os (a)braços da buganvília. In: *Metamorfoses*, n.7. Lisboa: Rio de Janeiro: Editorial Caminho: Cátedra Jorge de Sena, 2006. p. 37-44.

LANZIERO, Beatriz de Jesus Santos. *AGORA SOU EU QUE FALO, EU, O LEITOR*: uma poética da leitura em Pepetela. Orientadora: Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020, 323 p. Tese (doutorado em Letras Vernáculas).

LUGARINHO, Mário César. Muana Puó: uma pequena leitura da máscara. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. São Paulo: Editora Ática, 1981.

_____. *Crônicas com fundo de guerra*. Lisboa: Edições Nelson de Matos, 2011.

_____. *Muana Puó*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

_____. *O planalto e a estepe*. São Paulo: Leya, 2009.

_____. *Se o passado não tivesse asas*. São Paulo: Leya, 2016.

_____. Trechos de palestra proferida na Associação Cultural José Martí da Baixada Santista. In: *Bloco*. O blogue da José Martí. “Como Cuba ajudou na independência de Angola”. São Paulo, 22 dez. 2016. Disponível em: <http://www.josemarticultural.org/bloco/como-cuba-ajudou-na-independencia-de-angola>.

Acesso em: 09 jan. 2017.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2006.

TAVARES, Ana Paula. *Amargos como os frutos*. Poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.