

QUASE LENDA: O DESVIO LITERÁRIO DE PEPETELA

ALMOST LEGEND: THE LITERARY DEVIATION OF PEPETELA

Marcelo Brandão Mattos

Doutor, Universidade Federal Fluminense

RESUMO:

O artigo propõe uma análise do romance *O quase fim do mundo* (2008), de Pepetela, como uma narrativa que sugere a alternativa africana para o argumento cinematográfico desenvolvido no filme *Eu sou a lenda* (2007). Para tanto, desenvolve-se a ideia da adaptação cinematográfica, como pressuposto preliminar para o grande desvio literário de Pepetela.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, cinema, adaptação, polifonia, distopia.

ABSTRACT:

*The article proposes an analysis of the novel *O quase fim do mundo* (2008), by Pepetela, as a narrative that suggests the African alternative to the film argument developed in the movie *I am legend* (2007). To conclude this, we develop the idea of film adaptation, as preliminary assumption for the great literary deviation of Pepetela.*

KEYWORDS: literature, cinema, adaptation, polyphony, dystopia.

Um cinéfilo entusiasmado com as produções hollywoodianas que tiver nas mãos o romance *O quase fim do mundo* (2008), de Pepetela, poderá inadvertidamente ter a impressão, nas primeiras páginas do livro, de “já ter visto aquele filme”, aproveitando uma expressão corrente. A cena de um homem solitário, um médico, a se perceber como o último sobrevivente na grande cidade em que vive, talvez no mundo, é uma intencional retomada daquilo que propõe, como mote de enredo, o filme *Eu sou a lenda* (2007), de Francis Lawrence, produzido pela Warner Bros. Na película, Will Smith interpreta um médico sobrevivente de uma epidemia global que deixou o mundo (quase) desabitado. Em plena Nova Iorque, ele transita solitário por ruas desocupadas, em busca de solução para o que parece ser o extermínio da humanidade. Seu fim promete ser trágico ou heroico, o que vier primeiro. No livro angolano, o médico Simba Ukolo parece ser, a princípio, uma reprodução do personagem fílmico, na medida em que vive experiência similar, na fictícia cidade africana de Calpe. A continuidade da leitura, no entanto, revelará que o

romance não pode ser enquadrado como uma “adaptação literária” do filme, ainda que notadamente tenha dele se valido naquilo que na linguagem cinematográfica se chama “argumento cinematográfico” – uma sugestão narrativa que permite um desenrolar de enredo.

A adaptação de uma obra literária para cinema ou de peça fílmica para a literatura, afinal, é uma transposição de linguagens, na medida em que uma estrutura narrativa é traduzida para ser “lida” por meio de outros recursos (áudio)visuais. O teórico inglês James Naremore sugere que “a adaptação é parte de uma teoria geral da repetição, já que narrativas são de fato repetidas de diversas maneiras e em meios artísticos ou culturais distintos” (NAREMORE, 2000, p. 44). Ora, aquilo que Pepetela produz como trama narrativa é diferente do que se vê na obra cinematográfica referida. Pode-se até afirmar que o romance aponta à ideia inicial geradora do filme uma saída à esquerda, um desvio por onde a história segue um rumo diverso daquele impresso na película, tendo ainda o mesmo ponto de partida. Ou seja, qualquer vinculação do romance ao filme deve desconsiderar o sentido da *adaptação*, para pensar o possível viés naquilo que seria um mero fenômeno de intertextualidade.

Evidentemente, não se está aqui a pensar na *adaptação* como simples transferência ou tradução da obra “ao pé da letra”, pois há que se considerar o tempo e as condições da produção fílmica/ literária. Nas palavras de Derrida (*Apud*: NAREMORE, 2000, p. 45), “a adaptação cinematográfica não é uma simples imitação de uma obra autêntica original, é uma ‘citação’ enxertada em um novo contexto e, por isso, inevitavelmente ressignificada”¹ Deve-se entender, nesse sentido, como afirma Ismail Xavier, que:

Livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro. (XAVIER, 2003, p. 62)

Para se refletir sobre essa liberdade criativa nos termos de uma adaptação, pode-se até ir à própria produção norte-americana referida. Muito embora o filme de 2007 tenha-se projetado como obra independente, com destaque na mídia internacional muito acima do que recebeu o texto escrito

anterior, ele é uma transposição para o cinema do livro homônimo (1981) de Richard Matheson, escrito em 1954. Aliás, antes desse filme, outros dois, não tão bem sucedidos no mercado ou aos olhos da crítica, já haviam sido feitos a partir do mesmo livro: *The Last Man on Earth* (1964) e *The Omega Man* (1971). Adaptando a narrativa, os filmes encenam a trajetória solitária de Neville contra vampiros-zumbis assustadores, tornados assim por infecção viral, a transitarem no ambiente sombrio que se tornou o mundo.

O filme de 64 foi a adaptação mais similar ao livro original e teve o próprio autor como roteirista. Nesse filme, assim como narrado no conto, a epidemia que matou grande parte da humanidade e transformou alguns humanos em vampiros era fruto de um misterioso fenômeno espontâneo. A humanidade era vítima de uma maldição que se espalhava, como tantos outros vírus surgidos nas últimas décadas. Na adaptação seguinte, o contexto tenso da guerra fria fez com que a culpa científica fosse atribuída aos soviéticos, cujos investimentos na corrida armamentista acabaram por produzir um vírus que destruiu a população terrestre. Ambas as produções, seguindo a trilha do texto original, se apresentaram como exemplares do gênero terror, o que provavelmente fez com que não repercutissem como obras merecedoras de uma avaliação crítica nos parâmetros de um “filme de arte”. Toda a situação dramática presente em seus roteiros é mero pretexto para os efeitos sonoros e visuais que produzem sustos e arrepios na plateia.

Eu sou a lenda, o filme, se diferencia dos seus antecessores, na medida em que pretende, a partir da situação-problema narrada no livro, relatar as angústias e a solidão do (aparentemente) último ser humano vivo no planeta. A adaptação a partir do original, neste caso, é o melhor exemplo do sentido proposto por Derrida (1995) de uma releitura segundo novas circunstâncias. O grande vilão agora é o homem. Os vampiros que o perseguem já não se mostram tão assustadores, embora horrendos, se comparados ao drama humano de sentir-se só e impotente. O fato gerador do vírus *vampirizante* é a falha humana. Cientistas, na busca pela cura do câncer, através da manipulação genética, acidentalmente criaram uma praga que se alastra com rapidez, porque seus agentes infecciosos se propagam pelo ar. Ao “homem lenda” caberá uma dupla missão heroica: sobreviver frente aos zumbis infectados e, na qualidade de cientista, descobrir o antídoto que pode salvar a

humanidade. Misto de atirador de elite e herói planetário, então, Dr. Neville é a personificação do império americano autorreferido.

O homem solitário de Pepetela e a sua ficcional tragédia do fim do mundo não poderiam corresponder a esse modelo apocalíptico, cujos parâmetros se apoiam numa mentalidade hegemônica. Dr. Neville, por exemplo, nunca se preocupou em saber se haveria sobreviventes nos países do hemisfério sul. Se a metrópole norte-americana fora infectada, então, lhe parecia óbvio que a epidemia era global. Também o seu isolamento, tanto na autodefesa, quanto nos investimentos científicos em busca da salvação humanitária, é emblemático como retrato de uma nação que controla a força bélica mundial e os centros internacionais de pesquisa, muitas vezes promovendo testes de laboratório em lugares menosprezados do globo. Enfim, ainda que seja vítima das circunstâncias, o médico do filme estadunidense é um ícone do imperialismo mundial.

Por esse motivo, a se considerar *O quase fim do mundo* como uma “derivação” do filme *Eu sou a lenda*², não se pode pensar no romance como uma adaptação do roteiro, mesmo considerando a liberdade criativa de toda peça adaptada em relação ao seu original. Aquilo que o autor propõe como enredo é uma guinada, um escape em relação à narrativa original, a partir do princípio da história, ou do argumento cinematográfico, conforme já dito. Ficcionalizando a situação criativa do texto literário, é como se o escritor angolano, saído do cinema, pensasse: “Se a descoberta do *estar só no mundo* ocorresse a/com um africano, a história tomaria um rumo completamente diferente”. O romancista, então, reescreve a hipótese de um médico sobrevivente no mundo sem humanos, segundo uma realidade sociopolítica e ambiental africana; ou seja, distinta daquela que produziu, no norte, o homem lenda.

Na trama de Pepetela, não há espaço para heroísmos solitários. Aliás, não há sequer espaço para solidões. A partir da imagem andarilha de Simba Ukolo, nas primeiras páginas do livro, revelar-se-á um grupo restante no mundo a estabelecer diálogos e relações interpessoais que serão cruciais para que se entenda a sobrevivência na África. Em outras palavras, no romance, o indivíduo que se apresenta como o último homem vivo não poderia estar sozinho, pois não seria capaz de reproduzir a multiplicidade étnico-cultural que

caracteriza o espaço social angolano/africano (grande expoente da periferia global). Além disso, sua localização em uma cidade fictícia, “entre a nascente do Nilo, a qual por vezes ainda é discutida, a do Congo e a do Zambeze” (PEPETELA, 2008, p. 54-55) – junto a personagens que estão em trânsito, deslocados de um suposto espaço de origem –, representa bem um continente que questiona a geografia imposta pelo esquadro europeu (e as esquadras europeias), contra uma realidade étnico-social pré-existente.

Um a um, os sobreviventes a surgirem na cena do romance apresentam-se, asseguram-se como vozes ouvidas no “pós-apocalipse” proposto como marco inicial da história narrada e demarcam, querendo ou não, a presença de sua bagagem étnico-cultural no tempero da nova humanidade a ser (re)construída. O médico Simba Ukolo é a primeira presença no livro de Pepetela. Durante um período (convertido em algumas páginas, no sentido físico no livro), o médico será a única voz audível (ou legível). Em gesto engenhoso, o autor fá-lo-á assumir a função narrativa inicial, não apenas como estratégia discursiva da representação solitária, mas como parte de um jogo em que a primeira pedra de um quebra-cabeças é encaixada – evidentemente, como toda boa armadilha lúdica, sem qualquer advertência prévia ao aventureiro leitor. Aquele que se apresenta como o narrador será apenas o primeiro de uma mesclada e maleável malha *polifônica*, pensando na terminologia de Bakhtin (2008).

Ao final do primeiro capítulo, Simba encontra Dona Geny – mulher de meia-idade, fanática religiosa da seita dos Paladinos da Coroa Sagrada – e a quebra de seu isolamento será o passo decisivo para a dança de narradores que o autor proporá em seguida. Finda a primeira parte do livro, ao virar a página, o leitor perceberá não ser mais Simba Ukolo “aquele que narra”:

Os habitantes de Calpe, depois da ‘coisa’, eram de fato quatro: os nossos já conhecidos Simba Ukolo e Geny, o homem que fora avistado a correr atrás de um cão e se chamava Kiari [...]; e a menina Jude, de dezasseis anos de idade, aparentemente tímida e chorona (o que era perfeitamente normal nas actuais circunstâncias) (PEPETELA, 2008, p.26).

Fornecida a pista fundamental para que se possa percorrer, com alguma consciência, o tortuoso e fragmentado caminho proposto como arquitetura textual, caberá ao leitor a missão de tentar localizar os donos das vozes

emaranhadas na narrativa, ousar destrinchá-las, ou simplesmente – o que será lhe mais conveniente, tanto em relação ao prazer da leitura, quanto ao acesso mais preciso às ideias semeadas pela mão autoral – aceitar a multiplicidade como nova semântica da subjetividade. A estratégia polifônica, adotada pelo autor, é mais do que uma escolha puramente estética; é, na verdade, um procedimento formal a espelhar, reproduzir, mimetizar a realidade representada. Ninguém pode, sozinho, contar aquela história, porque a solidão narrativa sugere uma autoridade, impõe – como verdade absoluta – uma versão sobre as outras, determina a subjetividade como algo singular. Se aceitarmos, como define Nietzsche(1983, p.48), que a verdade é “uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias”, precisaremos, seguindo a proposta de Pepetela, pluralizar o discurso a fim de propagar o múltiplo como um texto mais próximo do que seja uma verdade socialmente aceitável.

A múltipla discursividade, em *O quase fim do mundo*, será – portanto – o retrato das diferenças próprias de cada personagem no embate que visa à formação de uma nova sociedade e o texto que ela produzirá como seu produto coletivo. As vozes dos personagens, somadas à voz de um supranarrador (por assim dizer), mais do que simplesmente revezarem-se na função narrativa, concorrem no sentido de impor a sua subjetividade como parte da construção do discurso e, conseqüentemente, da realidade por ele projetada. Isso porque o emaranhado polifônico “se trata da combinação de discursos plenos das personagens acerca de si mesmas e do mundo, discursos que são provocados pelo enredo mas não cabem no enredo” (Bakhtin, 2008, p. 313). Evidentemente, se é certo dizer que ninguém pode contar isoladamente uma história, também será sustentável a ideia de que não se poderá contar a história de todos, de modo que o texto polifônico assumir-se-á como um fragmento, algo incompleto, um recorte, um roteiro editado com muitas participações, sem que seja possível reproduzir todas as imagens e vozes que permanecem vivas (mas ocultas) além do “filme exibido”. Mais uma vez, restará ao leitor a aceitação da incompletude, a sublimação do desejo de saber o que não se mostra nas linhas do romance, mas se supõe haver, pelas arestas necessariamente mal-acabadas que a engenharia polifônica produzirá.

Os personagens de *O quase fim do mundo* são, nesse sentido, complexos, porque se apresentam incompletos. Pouco se sabe do seu passado e suas ações contraditórias não permitem uma definição clara dos arquétipos que, de um modo geral, suas presenças sugerem. Ainda assim, são representativos de realidades visíveis e distintas que não podem ser desprezadas na reconstrução do mundo a ser reiniciado em África. Ukolo é um cientista, mas também um humanista; parece ligado à própria terra e declara “sou africano”; mas aparece descrito, às vezes, como um homem europeizado. Dona Geny é religiosa, porém capaz de se armar e saquear um banco, diante do desespero do holocausto. Jade é apenas uma menina, e pode parecer ingênua e assustada; no entanto, será a única mulher a encarar a pilotagem de um avião e se mostrará uma obstinada sedutora diante da concorrência para a formação de pares. Kiari, o louco, é a própria representação do sujeito indefinido; seu nome não é confirmado, sua identidade não é revelada e ele vagueia por caminhos desconhecidos durante praticamente todo o período delimitado no romance. Os outros personagens, a adentrar a cena sucessivamente, não terão caracterizações menos difusas.

Formado o grupo de sobreviventes do romance – antes que, “no futuro do livro”, se encontrem os habitantes da floresta –, estarão expostas as manifestações de identificação e rejeição, componentes de todo conjunto populacional, que serão determinantes na microcós mica (re)construção social. O ponto de contato, crucial para a identidade coletiva, se faz na linguagem: a língua suahili, amplamente difundida no território africano, é criteriosamente escolhida como código vigente pelo astuto autor, peça-chave de sua narrativa. Afinal, se há algo significativo na(s) história(s) africana(s) é a problematização da língua, ora como ameaçado símbolo autóctone, ora como polêmica herança refabricada dos colonizadores. A criação de uma língua africana como novo sistema linguístico de comunicação – logo (veremos adiante), de poder – soa como poética provocação de um autor angolano a destruir e recriar toda a humanidade, algo como uma “desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2008, p.287) no cânone da literatura mundial(izada).

A unidade do pequeno grupo não se fará, contudo, apenas pelo compartilhamento da linguagem, obviedade em terras onde nem sempre “a pátria é a minha língua”. Os “locais” revelam a existência de “grupos” cindidos

na sociedade calpeana, ficcionalidade de Pepetela a representar as fraturas étnicas da sociedade angolana e de tantos povos em África ou outras partes do mundo. Dona Geny é quem sinaliza a questão, até então silenciada, quando diz a Ukolo: “Só te preocupas com os do teu grupo” (PEPETELA, 2008, p.218). A partir daí, a questão sectária será assumida pelos habitantes da cidade, para em seguida ser relevada no novo contexto vivido. Dirá Simba a Riek:

Certamente sabes que aqui se passaram muitas guerras e massacres, Riek. Uns grupos contra os outros. O que os distinguia era fácil de descobrir, mas muitas explicações foram dadas durante os tempos. [...] o fato é que ainda somos capazes de discriminar, (PEPETELA, 2008, pp. 222-3).

A resposta de Riek dará uma dimensão ampla e humanista ao comentário local: “Alguns povos muito parecidos também se mataram uns aos outros na minha região – disse Riek”. (PEPETELA, 2008, p. 223).

A questão étnica, entretanto, não se mostra o único traço distintivo (e atrativo) do grupo. A questão racial, sutilmente colocada, também dá as cartas no jogo de arranjos e combinações possíveis. Existe uma cumplicidade entre os acadêmicos, por exemplo, revelada no encantamento de Ukolo com Ísis, em detrimento ao desinteresse que o médico tem pela menina Jude, de simples formação. Há, de outro modo, a atritada relação entre a medicina e a religião, personificadas em Simba e Geny, respectivamente. Inversamente, nota-se uma respeitosa convivência entre o doutor da medicina formal, seu saber científico, e o “médico do povo”, o curandeiro Riek e sua sabedoria da terra. A cumplicidade feminina é, da mesma forma, ressaltada, quando os homens chamam atenção à necessidade de procriação para a perpetuação da espécie, o que obrigaria as mulheres a se colocarem como “parideiras” da nova geração. Também se destaca a união dos mais-velhos, ao optarem por permanecer na África, ao invés de partirem com o grupo para a Europa. São muitos, portanto, os nós cerzidos e desfeitos na intrincada malha de relações humanas proposta no enredo.

A discussão sobre a multiplicidade identitária se amplifica, ou ganha novos contornos, quando os sobreviventes resolvem ir “procurar outras pessoas para norte, até à Europa” (*ibidem*, p.269). A curiosidade sobre a existência do fenômeno no centro político-econômico mundial, bem como a

irônica possibilidade, aventada pelos personagens, de entrar no velho (?) continente “sem precisar de pedir visto” (*ibidem*, p.269), ou de “repovoar a Europa” (PEPETELA, 2008, p.318), incrementa a discussão que o voo de Pepetela evoca sobre a atritada-mas-intrincada relação entre Europa e África. Os sobreviventes de Calpe em trânsito, na “ponte-aérea” afro-europeia, vão materializar o fluxo cultural bilateral que une os dois terrenos e descobrirão que “lá e cá” já não são (se é que um dia foram) territórios intactos e excludentes.

A proximidade entre África e Europa, no entanto, restringe-se ao aspecto simbólico do complexo conceito de cultura. Do ponto de vista político, no articulado jogo de poderes que remonta à ideia de uma comunidade internacional, a distância persiste e se condensa, na cena do romance, em um momento crucial do enredo: a descoberta do plano que deu fim (ou quase fim) ao mundo. O motivo extremo desse plano já se destaca. A ideia do grupo fundamentalista político-religioso que o concebeu era “*purificar a Europa dos lixos árabes, judeus, ciganos e africanos que cada vez mais contaminam as populações brancas*” (PEPETELA, 2008, p. 340). O discurso de tom neonazista reproduz a ideologia que fundamentou os esforços coloniais nos séculos passados e que persiste, em alta medida, na comunidade europeia e outras regiões do mundo, ao menos para determinados grupos sociais. O desprezo pela África será reiterado, na sequência do texto, quando o ficcional autor de uma carta encontrada, réu confesso do crime mundial, demonstrar preocupação com a eficácia das armas radioativas, ao afirmar: “Penso que se menosprezou uma região limitada entre a África Central, a Oriental e a Austral” (PEPETELA, 2008, p. 344). De acordo com sua criminosa análise,

Talvez pela pouca importância que sempre se deu à África, é possível que aí o impacto não seja o suficiente e que alguns seres vivos possam sobreviver, sobretudo se não estiverem em contato com superfícies metálicas, as quais aumentam a potência do feixe de luz (PEPETELA, 2008, p. 344).

O comentário da americana Janet, em diálogo com Simba, reforçará a ideia contida na carta:

– [...] Uma parte de África escapou... escapou não, pois quase tudo desapareceu... mas, enfim, ficou alguma vida por causa do imenso desprezo com que eles encaravam o vosso continente.

– Ironia? – disse Simba. – O mais desprezado dos sítios, África, é o que acaba por guardar vida? (PEPETELA, 2008, p. 349).

Descoberto o mistério sobre o desaparecimento quase total da vida na Terra, restará aos sobreviventes a decisão sobre o local onde fixarão residência para a reconstrução do mundo. Mais uma vez, saborosamente – para nós, leitores –, o debate entre permanecer ou partir, travado pelos personagens, revelará o pulverizado jogo de aproximações e distanciamentos que constitui as identidades componentes do grupo. Pepetela nos presenteia com escolhas que revelam os múltiplos sujeitos de sua composição. O sul-africano Jan, descendente de holandeses, quer retornar a Calpe e diz: “Lá é o nosso sítio”. A norte-americana Janet também decide voltar a viver na África. A somali Ísis, que estudava o império Lunda, deseja permanecer em Paris e diz, em trecho adiante: “O meu filho vai nascer em Paris. Vai ser o primeiro europeu desta nova humanidade” (PEPETELA, 2008, p.372). Kiboro, por amor, viverá com ela na Europa.

De volta à África, os demais sobreviventes, além de reverem os três mais-velhos que permaneceram em Calpe, encontrar-se-ão com “os aldeãos” (PEPETELA, 2008, p.282) que haviam sido avistados do avião, antes ainda da viagem, e com os quais já haviam feito um contato rápido. Na época, constatou-se que não falavam o suahili. “Julius disse para Jude, temos o suahili, senão haveria dificuldades entre nós. Imagina agora com eles que não conhecem o suahili e sempre viveram na floresta” (PEPETELA, 2008, p. 282). Dona Geny, que recepciona os retornados amigos, reforça o problema de comunicação com os novos sobreviventes: “Falamos uma língua estranha, da floresta” (PEPETELA, 2008, p.376), diz a religiosa. O conflito linguístico será simbólico no sentido de metaforizar (ou metonimizar) uma alteridade que se revela no novo mundo em reconstrução. As próprias designações da população encontrada na floresta: os “camponeses”, os “aldeãos” ou a “população das matas” (PEPETELA, 2008, pp. 282-3), deflagram a diferença. Assim como, nas palavras de Mignolo (2008, p. 289), “não havia índios nos continentes americanos até a chegada dos espanhóis; e não havia negros até o começo do comércio massivo de escravos no Atlântico”, os homens encontrados nas regiões rurais próximas a Calpe “nascem” com as novas designações da alteridade que lhes foram conferidas. E a diferença não se

limitará à nomeação. A nova sociedade também terá suas castas, na medida em que aceitam com facilidade que sempre haverá mandantes e mandatários nas relações humanas coletivizadas. O seguinte diálogo entre os integrantes do grupo não deixa dúvidas quanto a isso:

– É bom mesmo que Riek convença as pessoas a virem – disse Julius. – Para produzirem comida...

– Enquanto nós mandamos e comemos – disse Janet, em voz sumida.

Dippenaar ouviu-a, no entanto. Apoiou com a cabeça, é isso mesmo que vai acontecer, sempre foi assim, uns trabalham, outros mandam. Ele estava bem, tinha uma profissão útil, piloto de avião. Simba também, como médico podia exigir a comida que outros produziam a troco de terapia.

– Seremos a classe dominante – disse o sul-africano. – Há dúvidas?

Tanta crueza inibiu qualquer palavra ou gesto discordante. Abaixaram as cabeças, rendidos ao inevitável (PEPETELA, 2008, p.378).

Ao final, após a notícia de que Jan havia comprado uma esposa, despertando a fúria feminista de Janet, mas a complacência do restante do grupo, o pensamento de Simba sobre a ação do sul-americano resume a discussão acerca dos “novos” valores para a reconstrução da humanidade, que estarão vigentes no futuro que escapa às páginas do livro:

Estavam a construir uma nova humanidade com a gente que havia e todos os processos valiam. A anterior humanidade também não deve ter começado melhor, se atendermos à maneira como terminou. Falando de valores morais então... (PEPETELA, 2008, pp. 380-1).

O bem e o mal, portanto, seguem em duelo, no romance e fora dele, em cada sujeito e, conseqüentemente, nos organismos sociais.

A rendição ao “inevitável” é parte de um projeto de sociedade(s) no qual a colonialidade (ou o neocolonialismo) é uma realidade constituinte. Render-se ao inevitável, neste caso, é demarcar o fim da utopia (não necessariamente do sonho, enquanto ordem do desejo) de que possa haver igualdade e justiça, no sentido mais pleno, em algum lugar ou tempo regido pela humanidade, cara lição a um angolano que dedicou parte de sua vida à libertação nacional para a construção de uma república popular. A um leitor desavisado – que esperasse, ao final, o paraíso edênico na nova África, como lição angolana que se antepusesse à noção imperialista europeia –, faz-se uma lição acadêmica: Não há, nesta tessitura romanesca, espaço para o compromisso didático, pois já

não há “um” mundo a ser construído, “o” herói a ser coroado, “a lenda”, mas verdades e sujeitos que se cruzam em uma trama de possibilidades.

Se há um *quase* fim do mundo, simbolicamente a apontar a otimista hipótese da reconstrução a partir da ruína – e a África como emblemático palco para o berço da humanidade –; há, de outro modo, a aceitação de um fim, distopia da humanidade, desfiguração do sonho africano para o *novo homem*, como sonharam Agostinho Neto, Amílcar Cabral, Mandela e tantos outros. O romance, engenhosamente, revela aí a bifurcação semântica necessária à sua leitura. Não é possível lê-lo apenas como sonho africano de reconstrução social, nem entendê-lo simplesmente como uma obra que se incorpore ao discurso universal. Sua mensagem só se traduz no atrito das antíteses que constituem a nova realidade africana (e de tantas outras partes do mundo): o eterno embate entre o universal e o local, a distopia e a utopia, o fim e o quase fim do mundo.

NOTAS:

¹ Nossa tradução do original (em inglês): “the film adaptation is not simply a faded imitation of a superior authentic original: it is a ‘citation’ grafted into a new context, and thereby inevitably refunctioned.”

² Em conversas informais, o autor angolano admitiu ter-se inspirado na película para a produção do romance.

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2008.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MATHESON, Richard. *Eu sou a lenda: mestres do horror e da fantasia*. São Paulo: Editora Novo Século, 1981.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Trad. Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, nº 34. Niterói: Instituto Letras/UFF, 2008, p. 287-324.

NAREMORE, James (org). *Film adaptation*. New Brunswick; Nova Jersey: Rutgers University Press, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”. In: _____. *Obras incompletas*. 3. ed.. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp. 43-52. (Coleção Os Pensadores)

PEPETELA. *O quase fim do mundo*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

XAVIER, Ismail. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In: PELLEGRINI, T. (et alii) *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2003.

Texto recebido em 02 de agosto de 2013 e aprovado em 30 de setembro de 2013.