

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-graduação em Letras

IMAGENS DOS TEMPOS:

**figurações do novo na escrita literária de Luandino Vieira
da fase colonial**

Giulianna Souza Pereira

Belo Horizonte

2009

Giulianna Souza Pereira

**IMAGENS DOS TEMPOS:
figurações do novo na escrita literária de Luandino Vieira
da fase colonial**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras - Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Terezinha Taborda Moreira

Belo Horizonte

2009

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

P436i Pereira, Giulianna Souza
Imagens dos tempos: figurações do novo na escrita literária de Luandino Vieira da fase colonial / Giulianna Souza Pereira. Belo Horizonte, 2009.
118f.

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

1. Literatura angolana (Português). 2. Literatura africana (Português).
3. Análise do discurso literário. 4. Crianças na literatura. I. Moreira, Terezinha Taborda. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(673)

Giulianna Souza Pereira

**IMAGENS DOS TEMPOS:
figurações do novo na escrita literária de Luandino Vieira
da fase colonial**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Letras da Pontifícia Universidade
Católica de Minas Gerais.

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)

Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC Minas)

Profa. Dra. Terezinha Taborda Moreira (Orientadora - PUC Minas)

Belo Horizonte, 07 de julho de 2009

Ao Rocco, com carinho.

AGRADECIMENTOS

À Terezinha, pela generosidade, competência, confiança, dedicação e amizade com que tem acompanhado o meu caminhar.

Ao professor Alexandre Veloso de Abreu, pela valorosa contribuição para a concretização deste trabalho.

À bibliotecária Ana Lúcia de Oliveira Coelho, pela prontidão e atenção de sempre.

À minha família, mestres e amigos, pelo apoio incondicional.

A Deus, por colocar em meu caminho seres tão especiais.

À espiritualidade, que me inspira a prosseguir pelos caminhos do conhecimento.

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise da escrita literária do escritor angolano José Luandino Vieira, produzida na fase colonial de Angola. A partir de uma seleção de textos escritos nos anos sessenta, nos propomos a estudar o processo de construção textual por meio do qual o autor promove com sua escrita o desnudamento das mazelas sociais a que a população dos musseques angolanos estava exposta na época colonial, revelando uma visão crítica e de resistência em relação ao colonialismo. Nesse processo, a literatura de Luandino Vieira se revela de cunho libertário e nela a construção do personagem jovem pode ser tomada como metáfora da proposta de construção de um projeto de nação imaginada, revelado por meio de uma escrita transgressora. Ao se propor conferir uma face nacional à escrita literária de uma Angola que ainda vive sob um regime colonial, o autor promove a desconstrução do cânone literário ocidental e mistura o português, língua oficial imposta pela metrópole, com o kimbundu, uma das línguas locais angolanas, criando um português kimbundizado que confere autenticidade à sua escrita. Esse processo faz parte de um projeto político-literário que, no romance *Nosso musseque*, por exemplo, coincide com os movimentos promovidos pela intelectualidade angolana em busca da independência, estabelecendo um diálogo entre o texto histórico e o texto ficcional, que, por meio do resgate da memória, recria um período de resistência ao poder colonial que culminaria na guerra pela independência. Nesse período, a imprensa e a literatura, como meios de disseminação da informação, constituem importantes instrumentos de conscientização no contexto sócio-histórico-cultural em questão.

Palavras-chave: Literatura angolana; Literatura nacional; Escrita literária; Literatura menor; Personagem jovem.

ABSTRACT

This thesis analyzes the literary work done by the Angolan writer Luandino Vieira, written during the colonial period of his country. Based on a selection of narratives done in the sixties, the main focus concerns the social problems in the *musseques*, revealing a critical view towards colonialism and a strong feeling of resistance. Vieira's literature is a claim for freedom and the young characters can be seen as a metaphor of an ideal free nation. This is also achieved by a transgressional writing, which suggests a national identity of Angola still during the colonial period, mixing the major dialect "Kimbundu" with the Portuguese Language. One of the major points of authenticity is exactly the subversion of Western canonical structures, very present in Vieira's stories. Such political and literary processes can be observed in the novel *Nosso musseque* coincidentally reflecting the ideas of the Angolan intellectuality about independence at the time and establishing a direct dialogue between historical and fictional narratives. During this period, the local press and creative writers contributed immensely for the propagation of a political and national conscience in Angola.

Key-words: Angolan literature; National literature; Literary writing; Maioner literature; Young person.

SUMÁRIO

1. PUXANDO O FIO DA NARRATIVA	9
2. “VAMOS DESCOBRIR ANGOLA”	14
2.1 Uma poética política	17
2.2 Uma escrita da diferença	24
3. A QUINDA E A MISSANGA	36
3.1 Vozes da memória escrevendo o futuro	36
3.2 Cenas da vida colonial	51
3.2.1 <i>Uma caricatura do sistema colonial</i>	57
3.2.2 <i>Um tipo especial no projeto nacional</i>	63
4. NOS TRILHOS DA INDEPENDÊNCIA	69
4.1 Tradição, modernidade	69
4.2 A formação da consciência crítica	81
4.2.1 <i>Escrita literária e crítica social</i>	82
4.2.2 <i>A imprensa, a voz dos intelectuais</i>	92
4.3 Imagens de guerra em sonhos de liberdade	98
5. CONCRETIZANDO SONHOS	105
REFERÊNCIAS	111

1. PUXANDO O FIO DA NARRATIVA

O nosso primeiro contato com a obra literária do escritor José Luandino Vieira ocorreu no ano de 2004, com a leitura da obra *Luuanda*. Naquele momento, fomos seduzidas pela perspicácia de dois garotos, os miúdos Beto e Xico, personagens do conto “Estória da galinha e do ovo”, cuja ação é determinante para o desfecho da narrativa.

A conduta dos jovens personagens se mostra instigante e, movidas pelo desejo de reencontrá-los em algum outro lugar, buscamos um contato maior com a obra do escritor. Nessa busca, pudemos observar que Beto e Xico representam o perfil idealizado pelo autor para toda a juventude angolana dos anos finais do período colonial e, por isso mesmo, podem ser encontrados em várias obras escritas na época colonial.

Isso porque, na escrita da fase colonial de Luandino Vieira, a construção do personagem jovem às vezes se confunde com a construção de um projeto de nação cujo esboço se apresenta em cada narrativa.

Assim, a seleção das obras a serem analisadas se deu em virtude da presença dos personagens jovens, encontrados com muita frequência na produção literária do escritor, sobretudo naquela da fase colonial de Angola.

Dessa forma, selecionamos para análise os contos “Cardoso Kamukolo, sapateiro” e “Zito Makoa, da 4ª classe”, ambos escritos em 1962 e publicados na obra *Vidas Novas*, de 1975, e o conto “Estória da galinha e do ovo”, escrito em 1963 e publicado na obra *Luuanda*, em 1964.

A análise que nos propomos fazer dessas narrativas estabelece um diálogo com o romance *Nosso musseque*, escrito entre os meses de dezembro de 1961 e abril de 1962, e publicado apenas em 2003. Nesse romance, o autor nos apresenta uma narrativa povoada de personagens jovens, cuja ação se mostra fundamental para o desenrolar da história encenada.

O termo “encenada”, nesse contexto, refere-se ao modo particular como essas histórias são narradas. A escrita de Luandino Vieira recupera a oralidade do

modo tradicional de contar histórias e, ao trazer à cena uma juventude transgressora, promove um resgate da cultura tradicional, proporcionando um diálogo profícuo entre oralidade e escrita.

Nesse diálogo, a escrita do autor encena o embate entre a tradição e a modernidade, ambas percebidas como necessárias à implantação de um projeto de nação imaginada proposto por Luandino Vieira. Esse projeto demonstra a postura crítica do autor, revelada por meio da criação de personagens que oferecem, cada um a seu modo, a resistência necessária para a conquista da independência política e econômica da Angola colonial.

A crítica ao colonialismo e a luta pela libertação nacional constituem o objetivo final de uma escrita que, embora revele o seu engajamento com as causas político-sociais, prima pela construção estética.

Esse primor se faz notar por meio da transgressão às normas canônicas ocidentais. Dessa forma, Luandino assume, sem medo, o risco de inovar, por meio de um desarranjo intencional tanto no nível da linguagem, com o emprego de um português Kimbundizado, quanto no nível da estrutura narrativa, quando ele se propõe a escrever um romance que assume formas variáveis.

A “quimbundice” confere uma autenticidade a seus textos, que o emprego exclusivo da língua portuguesa, idioma oficial imposto pela metrópole portuguesa na então Angola colonial da época dessa escrita, não seria capaz de conferir. Assim, no romance *Nosso musseque*, por exemplo, os jovens escolarizados dividem espaço com os mais velhos, que pouco a pouco vão partilhando seu lugar de detentores da palavra e guardiães de segredos com os mais jovens.

A convivência diária lhes permite criar uma língua local híbrida que, na escrita literária de Luandino Vieira da fase colonial de Angola, será fundamental para a proposição de um projeto de construção de uma identidade nacional angolana.

A luta contra o colonialismo está nas entrelinhas da sua escrita. Dessa forma, o projeto literário de Luandino Vieira, dessa fase, revela-se libertário a partir do momento em que propõe uma conscientização política que intenta conduzir o jovem ao comando da jovem nação imaginada por ele.

Se para Benedict Anderson (1989), referindo-se às nações ocidentais independentes, toda nação é uma “comunidade política imaginada”, à medida que é impossível a qualquer cidadão conhecer todos os seus habitantes, a escrita literária de Luandino Vieira da fase colonial revela uma problemática ainda maior, pois estamos lidando com uma escrita produzida em uma colônia que ainda pretende construir a sua independência.

Dessa forma, a escrita do autor esboça um projeto de nação cuja concretização é colocada nas mãos dos jovens, a quem compete lutar com perspicácia, sem, no entanto, desrespeitar a sabedoria dos mais velhos.

A criação de uma dicção que busca resgatar a oralidade angolana, por meio, por exemplo, da criação de neologismos e da utilização de provérbios, demonstra a valorização do velho e, conseqüentemente, da tradição.

Recorremos, aqui, à definição de Cascudo (1984) e Bornheim (1987), para quem a tradição é entendida como um entregar, transmitir, passar adiante o conhecimento oral ou escrito, de geração a geração. Dessa forma, Luandino propõe, por meio da sua escrita, o resgate da tradição oral, achatada pelos longos anos de colonialismo. Isso se dá, sobretudo, pelo estilo de escrita adotado, uma narração performática, segundo Moreira (2005), que encena enquanto conta.

A temática abordada, o espaço em que as narrativas se desenvolvem e o perfil dos personagens são características comuns a todas as obras que compõem o *corpus* dessa pesquisa, apesar das especificidades de cada uma. Isso nos permite ler o conjunto do *corpus* a partir da metáfora do colar de missangas a que se refere o narrador personagem Juvêncio Plínio do Amaral, o João Vêncio, da obra *João Vêncio: os seus amores*, escrita em 1968 e publicada em 1979.

Isso se torna possível quando tomamos cada uma das obras selecionadas ou, ainda, cada uma das “estórias” encenadas, como uma missanga que, presa a um fio - o fio da narrativa -, com sua temática impreterivelmente anti-colonialista, integra o todo. Dessa forma, esse conjunto de histórias, com suas especificidades, diferenças e semelhanças, compõe o que denominamos aqui um colar de missangas, que é o *corpus* analisado.

É importante ressaltarmos que João Vêncio, ao se propor a narrar a sua história por meio da rememoração, afirma que:

Tem a quinda, tem a missanga. Veja: solta, mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria. Por isso aceito sua ajuda. Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga - adiantamos fazer nosso colar de cores amigadas. (VIEIRA, 1987a, p.13)

Dessa forma, o narrador personagem, embora aceite a ajuda do seu interlocutor, posiciona-se como o dono do fio, ou seja, é ele quem determina o modo como o colar será composto.

É assim que se nos apresenta a obra de Luandino Vieira selecionada como objeto de estudo, na qual o fio da narrativa, com sua temática anti-colonialista, apresenta-se por meio de um elaborado trabalho de criação, com a beleza das cores locais, representadas pelas missangas - as histórias narradas - que compõem esse “colar missangânico” (VIEIRA, 1987a, p.41).

É nessa perspectiva que nos propomos a analisar os textos referidos desse autor, os quais elegem os musseques, que constituem a periferia de Luanda, a capital angolana, como cenário privilegiado para as narrativas.

Nesses musseques, os personagens de Luandino ganham vida e, através da encenação de minúcias da sua vida diária, o autor desnuda, por meio da sua escrita literária, a realidade sócio-histórico-cultural de uma Angola colonial que, embora estivesse sob domínio da metrópole portuguesa, revela toda a sua riqueza natural e cultural.

Dessa forma, a análise comparada do *corpus* buscará desvelar o trabalho minucioso de criação de textos ficcionais que revelam, nas suas entrelinhas, a proposta de uma reação da população local contra o poder colonial instituído, aliada a um projeto de nação que coincide com a criação dos personagens jovens que transitam pela sua escrita.

Essa reação proposta por Luandino, e revelada no modo de agir de seus personagens, sobretudo no romance *Nosso musseque*, permite-nos reconstituir uma fase da história recente da Angola colonial, a saber a da formação da consciência

crítica local e da intelectualidade angolana em sua luta incansável pelo fim da colonização.

Assim, o romance recria um período conturbado da história de Angola, no qual a intelectualidade em formação lança mão da imprensa e da literatura, apesar da precariedade desses instrumentos, para se fazer ouvir, promovendo a conscientização da população local.

Os movimentos revolucionários criados pela intelectualidade, dentre eles o “Vamos descobrir Angola”, de 1948, ao despertarem a população local para a problemática advinda do colonialismo, foram os responsáveis pela conquista da independência de Angola, em 1975, como mostra a obra *Origens do nacionalismo africano*, do estudioso Mário Pinto de Andrade (1997).

Ao se propor a criar um romance que resgata esse capítulo da história recente de Angola, sobretudo dos últimos anos anteriores à independência, Luandino Vieira promove um resgate da memória coletiva, trabalhada por meio da imaginação, instrumento de criação do texto literário. Segundo Meneses (2004), é nisso que consiste a literatura, que, ao atingir o intelecto e a sensibilidade ao mesmo tempo, promove a aliança do cognitivo e do lúdico de forma inextricável. E é justamente isso que nos permite perceber o trabalho criativo de Luandino Vieira, que, no processo de construção das suas narrativas, demonstra toda a sua sensibilidade, lidando, de forma muitas vezes lírica, com as mais diversas questões, por mais sérias ou corriqueiras que elas nos possam parecer.

2. “VAMOS DESCOBRIR ANGOLA”

A escrita literária de José Luandino Vieira, produzida no período colonial de Angola, evidencia a postura sempre crítica de um autor em cujas obras revela-se a desigualdade social, decorrente dos longos anos de colonialismo, predominante no território dominado, política e economicamente, pela metrópole portuguesa.

É justamente o questionamento consciente dessa condição de desigualdade a que está sujeita a população angolana, representada em suas obras literárias por meio da criação de personagens que são, na sua grande maioria, moradores dos musseques, que constituem a periferia da capital, a cidade de Luanda, que embasa a sua escrita, dando corpo a um projeto literário muito bem delineado.

Como afirma Rita Chaves (1999):

[em Angola] o projeto literário procurou definir-se como um ato de suplência, chamando para si a missão de conferir unidade a um mundo cortado por fendas de todas as ordens. Assim, caberia, e em certa medida coube, aos escritores, enquanto legítimos representantes da elite intelectual, o papel de gerir um capital simbólico que pudesse recobrir as marcas da cisão e da descontinuidade impostas ao longo do tempo. (p.31)

Assim, o projeto literário de Luandino Vieira revela a opção do autor por uma escrita que evidencia, nas suas entrelinhas, a existência de um sonho libertário. Ainda segundo a autora, “o conjunto composto pelos textos de muitos escritores revela esse intuito de imaginar uma nação objetivando a afirmação de um projeto capaz de conduzir à liberdade.” (CHAVES, 1999, p.21-22)

Em Luandino Vieira a concretização desse sonho de conquista da liberdade nacional parece se configurar como o objetivo final de uma escrita que vai se construindo por meio da valorização da luta diária pela sobrevivência, engendrada por cada personagem.

É justamente nas minúcias do dia a dia que se revela a força de uma população que, mesmo exposta à opressão política e à desigualdade econômica e

social comuns no colonialismo, demonstra, através dos seus atos de resistência, a esperança de construção de um futuro mais justo para si.

O sonho utópico de conquista da liberdade e da independência nacional passa pela idéia da construção de uma nação nova. Isso está implícito na escrita literária de Luandino Vieira do período colonial, que nos propomos a analisar, por meio da qual o autor encena as mais diversas questões da vida cotidiana nos musseques de Luanda, por mais irrelevante que, a princípio, elas possam nos parecer.

Por meio da valorização dos pequenos detalhes da vida dos personagens, são revelados os diversos problemas enfrentados pela população local, evidenciando-se a postura de resistência de cada um, sobretudo daqueles personagens mais jovens, que, no contexto dessa produção literária, podem ser tomados como uma metáfora dessa nação nova.

Por nação nova entendemos, aqui, uma “nação imaginada”, livre, portanto, das imposições do colonialismo em vigor nas ex-colônias portuguesas na África até meados dos anos setenta. Dessa forma, pensaremos a nação a partir do conceito de Benedict Anderson (1989), para quem a nação é “uma comunidade política imaginada - e imaginada como implicitamente limitada e soberana” (p.14).

Para o estudioso ela assume um sentido de comunidade gerado a partir de um sentimento de pertencimento, por meio do qual cada cidadão imagina-se parte integrante de um conjunto imaginado de sujeitos unidos, de alguma forma, por desejos comuns.

A idéia de nação, portanto, não tem necessariamente a ver com seu limite espacial e geográfico. Ela está no nível do imaginário social. Daí a necessidade de tomá-la como uma nação imaginada:

Ela é *imaginada* porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão. (ANDERSON, 1989, p.14; grifo do autor)

Se a identidade de cada cidadão da nação não pode ser conhecida, isso não impede que exista um movimento coletivo embasado, sobretudo, na idéia de comunhão, que faz com que o sujeito se perceba como parte integrante de um todo, ou seja, de uma comunidade imaginada.

Benedict Anderson (1989) nos mostra que, nas nações imaginadas, os sujeitos estão ligados, de alguma forma, por meio de algo que vai além da fatalidade do nascimento em determinado território ou do domínio de uma determinada língua. O que parece uni-los, de fato, é um sentimento afetivo de comunhão mútua que, no entanto, não homogeneiza a sociedade, mas ressalta as particularidades de cada nação e a individualidade de cada cidadão.

Bhabha (2001) questiona a idéia do povo como homogêneo e afirma que o problema “não é simplesmente a *individualidade* da nação em oposição à alteridade de outras nações” (p.209). Para ele, estamos “diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população.” (p.209 - grifos do autor)

Ressaltamos que, embora esses autores lidem com uma idéia de nações independentes, é perfeitamente possível estabelecer um diálogo entre seus pensamentos e a escrita literária que Luandino Vieira produz ainda no período colonial, a partir do momento em que ela nos revela um projeto de nação imaginada, construído por meio da crítica e da consciência de que os problemas enfrentados diariamente pelos seus personagens são frutos do colonialismo português.

A visão dos teóricos aos quais nos referimos nos revela a postura centralizadora assumida historicamente pelos governantes dos nacionalismos oficiais, ao imporem ao colonizado a sua língua, através do sistema oficial de ensino. Para esses governantes essa atitude arbitrária garantiria, a partir de um processo de aculturação, que pretendia unificar metrópoles e colônias por meio da imposição da língua e da cultura metropolitana, o domínio colonial sobre determinados povos subjugados.

Contra-pondo-se a esse ideário colonialista, a construção da comunidade imaginada por Luandino Vieira passa, sobretudo, pelo trabalho de resgate dos costumes e, nesse sentido, configura-se como algo cultural. É um certo sentimento

de solidariedade cultural, apontado por Anderson (1989), que parece embasar os movimentos populares nacionalistas, inclusive os movimentos políticos de luta pela libertação nacional, como o Movimento Popular para a Libertação de Angola - MPLA, do qual Luandino Vieira era militante e cujos fundamentos se revelam em sua escrita literária da fase colonial, ela própria de cunho libertário.

Segundo Rita Chaves, a obra de Luandino Vieira, “escrita fundamentalmente nos anos 60, é tributária das décadas que a antecederam” (CHAVES, 2005, p.26) e o grito “Vamos descobrir Angola”, convertido em palavra de ordem, “permanecia orientando os militantes que, para a atividade artística, traziam o desejo nucleador e a vontade de resistir ao processo de diluição da identidade” (CHAVES, 2005, p.26).

Homi K. Bhabha, por sua vez, afirma que a construção cultural da nacionalidade acontece na articulação de diferenças e identificações culturais, como podemos verificar no trecho a seguir:

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performativo. É através desse processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade se torna o lugar de *escrever a nação*. (BHABHA, 2001, p. 207)

Ao se propor a narrar as questões do cotidiano da vida nos musseques na fase colonial, a escrita de Luandino Vieira aponta para a heterogeneidade revelada, sobretudo, por meio de dois aspectos: a escolha da temática a ser abordada, que se mostra comum em todas as narrativas que compõem o *corpus* desta pesquisa, e o processo de escrita em si, que se mostra muito particular.

2.1 Uma poética política

A escrita literária de Luandino Vieira busca evidenciar a problemática do colonialismo e revela a posição consciente do autor de desnudar, por meio do seu discurso, a realidade sócio-histórico-cultural da Angola colonial.

Ao se utilizar da linguagem literária para promover, a seu modo, a conscientização da população sobre a necessidade de transformar a realidade imediata, fato que só seria possível com a descolonização de Angola, Luandino Vieira transforma a sua escrita literária em discurso político.

Segundo Pires Laranjeira (1985), toda a escrita de Luandino Vieira se rebela “contra a discursividade retórica da metrópole colonizadora” (p.24). O estudioso afirma, ainda, que:

A literatura angolana luta primeiro pela acentuação do seu regionalismo, numa intenção declaradamente política, talvez restringindo o seu universalismo, mas consciente da opção: tratava-se de erguer uma literatura onde não havia país. A literatura angolana torna-se independente linguisticamente, quando rejeita os arquétipos culturais luso-europeus e passa a incluir traços ou a basear-se em esquemas de culturas africanas. (LARANJEIRA, 1985, p. 45)

Nesse processo, Luandino Vieira foi um dos pioneiros, forjando uma nova estética. Daí a afirmação de Pires Laranjeira:

Luandino Vieira não tem parceiro nas literaturas das ex-colónias portuguesas. Nenhum escritor produziu textos simultaneamente tão prazenteiros e agressivos. O triplo caráter de *ruptura* com a linguagem metropolitana, de *afirmação* de uma mensagem progressista e de *renovação* do gosto, corta com a tradição de toda a produção literária anterior, embora, obviamente, aproveite as suas melhores ideias.” (LARANJEIRA, 1985, p.74 - grifos do autor)

A obra de Luandino, portanto, revela a ideologia de um homem que acreditava na possibilidade de promover, através da literatura, uma conscientização da população angolana, que culminaria na libertação de um povo sujeitado a séculos de dominação e repressão.

Recorremos, aqui, a Bakhtin (1995), para quem a palavra “é o fenômeno ideológico por excelência” (p.36). Para esse autor:

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. (BAKHTIN, 1995, p. 41 - grifo do autor)

A escrita literária de Luandino Vieira exemplifica bem a idéia defendida por Bakhtin de que todo discurso é ideológico e, conseqüentemente, social. Segundo esse autor, “não pode entrar no domínio da ideologia, tomar forma e aí deitar raízes senão aquilo que adquiriu um valor social.” (BAKHTIN, 1995, p. 45)

Se, nos dizeres de Bakhtin (1995), a palavra “está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial” (p. 95), na escrita de Luandino esse sentido ideológico se forma a partir do apreço demonstrado pelos personagens marginais, os excluídos pelo poder político-econômico vigente, que habitam os musseques dos arredores de Luanda.

É por essa população que Luandino trava, por meio de sua escrita, uma luta contra o poder colonial. Isso se revela na forma crítica pela qual o autor aborda as mais diversas questões que afligem os moradores dos musseques angolanos submetidos ao poder colonial, destacando-se, dentre elas, a desigualdade social que impera nesse ambiente.

Ao assumir uma postura crítica diante das questões sociais decorrentes do colonialismo, evidenciadas em suas obras, Luandino revela, portanto, a sua postura política. Esta sua intenção de promover uma transformação na realidade imediata se inicia com o rompimento do cânon literário.

Jacques Rancière (1995), para quem “a poética é, logo de saída, política” (p.107), afirma que “os velhos cânones, aqueles que distinguiam os gêneros poéticos, suas regras próprias e sua dignidade respectiva, eram claramente políticos” (RANCIÈRE, 1995, p.105).

Esse autor afirma, ainda, que “a revolução poética moderna experimenta seu parentesco com o transporte político e sente a tensão de um desvio necessário. Experimenta a necessidade de recortar, de retraçar a linha de passagem que separa e reúne as palavras e as coisas” (RANCIÈRE, 1995, p. 110).

A escrita literária de Luandino Vieira é reveladora de um trabalho de criação textual em que o autor, embora assuma seu engajamento em um projeto de libertação nacional, não permite que o seu posicionamento político se sobreponha ao processo de criação. Dessa forma, a sua literatura, por meio de um elaborado trabalho estético, apresenta uma fluidez que acaba por recuperar toda a movimentação da vida diária nos musseques, revelando o que eles têm de melhor para oferecer aos seus moradores, os quais, no universo literário proposto, retribuem, demonstrando todo o seu amor e cuidado na defesa da terra.

Assim, a escrita literária de Luandino Vieira apresenta nuances de um aspecto importante da literatura africana e, particularmente da literatura angolana, a partir do princípio da década de 50, como revela Pires Laranjeira (1985), que é a abundância em invocações à Mãe-Terra.

Os personagens criados por Luandino Vieira, no *corpus* analisado, revelam uma nítida consciência da riqueza natural de uma Angola que eles lamentam estar em poder da metrópole portuguesa. A postura demonstrada por eles, no entanto, não é de passividade diante da situação, mas de questionamento e resistência perante os desafios que se lhes apresentam diariamente.

É o que podemos verificar no romance *Nosso musseque*, no qual o autor nos apresenta o mestre de barco de cabotagem Bento de Jesus Abano, personagem responsável pela criação do jornal produzido pelos garotos do musseque, sempre a lhes ensinar “o amor da nossa terra” (VIEIRA, 2003, p.161).

Nesse ponto, o romance parece assumir um tom autobiográfico, na medida em que o processo de criação do jornal assemelha-se muito ao vivido por Luandino em sua juventude, no musseque Makulusu, e narrado em entrevista a Laban (1980), na qual o escritor, nascido em 1935, revela como o escritor António Jacinto, em 1945, meteu-lhe “o veneno dos jornais” (p.14).

Nessa entrevista, Luandino afirma que logo após entrar para o liceu, juntamente com outras crianças, António Jacinto pergunta-lhes: “Porque é que vocês não compram folhas de papel de trinta e cinco linhas ou de vinte e cinco linhas e não fazem o jornal manuscrito?” (LABAN, 1980, p.14). A partir de então, iniciou-se a produção de um jornal, manuscrito a muitas mãos, como acontece também na narrativa do romance *Nosso musseque*.

Dessa forma, no romance o personagem mestre Abano, como era chamado, apresenta uma postura semelhante à de António Jacinto ao incentivar os garotos do musseque a escreverem o seu próprio jornal.

O personagem mestre Abano demonstra seu amor e respeito às coisas da terra, revelando uma consciência crítica de que o que ela possui e/ou produz pertence à população angolana, como podemos observar, através da fala do narrador, na passagem a seguir:

Capitão Bento segurava o leme na mão esquerda, apontava o mar do outro lado da ponte, azul de vidro, se via quase no fundo os bandos de peixes a nadarem com o caíque, fazendo corrida.
– Tainhas! Milhares! É assim o nosso mar! ... (VIEIRA, 2003, p.166)

Nessa obra, Luandino recupera um período muito conturbado da história de Angola, que é o período imediatamente anterior à revolução. A forma como o romance foi escrito parece recriar os movimentos literários iniciados em fins da década de 40, sobretudo o movimento “Vamos descobrir Angola”, através do qual a intelectualidade mostrava seu engajamento político. Esse engajamento teve uma importância fundamental para a conquista da independência, em 1975.

Rita Chaves (1999) ressalta que “a consciência política materializada nos movimentos para a libertação e a elaboração literária realizada na obra de Luandino marcariam o rumo da história e das letras em Angola.” (p.162) Isso demonstra a relevância da escrita desse autor, reveladora de uma postura sempre crítica e consciente, para a literatura angolana.

Como mostra Mário Pinto de Andrade, a formação de uma consciência crítica em Angola inicia-se com a intelectualidade quando, sobretudo a partir de 1948, com a “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, a proclamação de que a lei é

igual para todos” (ANDRADE, 1997, p.32), os primeiros escritores utilizam-se da imprensa e da literatura para difundir suas idéias. Essas idéias, por sua vez, são políticas, o que torna inseparáveis política, imprensa e literatura em um período em que a intelectualidade local inicia sua luta para se constituir e se fazer ouvir.

Nas colônias, a circulação das informações por meio da imprensa é problemática. Dentre os problemas enfrentados pelos órgãos de imprensa, destaca-se a censura política, como nos mostra Mário Pinto de Andrade:

Uma apreensão mais abrangente da prática sociopolítica requer a análise paralela dos órgãos de imprensa que se editavam, então, nas colônias. A sua periodicidade é, porém, problemática, sobretudo em São Tomé, na Guiné e em Angola onde os jornais aparecem de um modo descontínuo, quer em virtude da censura e das sucessivas proibições que os atingiam ou pelas dificuldades materiais e financeiras para mantê-los. (ANDRADE, 1997, p.107)

Isso faz com que as informações circulem predominantemente de maneira informal, o que propicia o surgimento dos boatos, como o que dava conta, no romance *Nosso musseque*, do início da guerra. O boato se espalhava rapidamente entre os musseques, como podemos observar através da fala do narrador, no trecho a seguir:

Aquele sábado anoiteceu com depressa parecia o tempo tinha medo da raiva calada que, por toda a parte, as pessoas escondiam nos olhos. E não era quente o ar no fim das chuvas, mas o suor corria de todos os corpos, quando começaram falar essas histórias das confusões nos musseques, uns dizendo os soldados não respeitavam, provocavam as pelejas; os brancos arreganhando que faziam muito bem, esses negros já andavam abusar. Mas vinham detrás as conversas. (...) E falavam o caso dum mais-velho, do Terra-Nova, saiu para defender a filha e lhe deram uma surra de cinturão, fugindo depois pelos capins, ninguém mais lhes viu. Mesmo mais para baixo, Ingombota e Bungo, mães preocupadas e homens inquietos, olhavam os soldados passar, aos grupos, mirando e rindo, ameaçando. (VIEIRA, 2003, p.168-169)

Nesse contexto, a luta por uma sociedade mais justa, que seria conseguida com a independência nacional, revela-se por meio de uma escrita literária crítica e consciente da situação sócio-histórico-cultural, com todas as suas implicações na vida diária de cada cidadão. Segundo Rancière (1995), o “próprio da política

democrática é a medida constante da diferença entre o texto igualitário e os fatos de desigualdade, entre a igualdade cidadã e a desigualdade do trabalho, entre a promessa de inclusão e a realidade da exclusão” (p.233).

Através da sua escrita literária, Luandino Vieira traz à tona questões sociais que revelam a realidade de exclusão que caracteriza a Angola colonial. Dessa forma, sua obra se transforma em instrumento de conscientização e, conseqüentemente, de promoção das mudanças necessárias para a transformação da realidade imediata.

A sua escrita literária, no entanto, aponta para uma transformação a ser alcançada através das ações dos seus personagens, representantes da população local. Isso explicaria, a nosso ver, o grande número de personagens jovens presentes no *corpus* dessa pesquisa.

A presença recorrente desses personagens jovens parece estar diretamente ligada ao resgate de um momento histórico iniciado em 1948, ano em que, nos dizeres de Laura Cavalcante Padilha (1995), os “Novos Intelectuais” lançaram o grito “Vamos descobrir Angola”, convocando todos à redescoberta do corpo fragmentado da nação angolana.

Segundo Rita Chaves, com a eclosão do movimento dos “Novos Intelectuais de Angola”, no final da década de 40,

a vida cultural em Luanda é sacudida por uma série de atividades (concursos literários, lançamento de jornais e revista, fundação de cineclubes etc.) cuja finalidade era aglutinar pessoas e mobilizar as discussões sobre a situação colonial, alimentando a consciência da necessidade de pôr fim à ordem em vigor (CHAVES, 2005, p.20).

Os personagens jovens então criados por Luandino, parece-nos, representam essa juventude engajada, que oferecia resistência ao poder imposto pela metrópole, para que, ao ser atingido o objetivo maior, que era a libertação, pudesse assumir um lugar que era seu por direito na condução política e econômica da nova nação.

Nesse processo, tanto a criação dos personagens, na sua maioria, moradores dos musseques dos arredores de Luanda, quanto a escolha do espaço social e geográfico por eles ocupado, revelam uma intencionalidade do autor de, por meio do discurso literário, revelar a voz daqueles que o poder oficial português cuidou de manter calados durante os longos anos de colonialismo.

2.2 Uma escrita da diferença

Ao se propor a revelar a voz dos excluídos pelo poder colonial oficial, a escrita literária de Luandino Vieira configura-se como uma literatura menor, de acordo com o conceito de Deleuze e Guattari (1997), para quem uma “literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior.” (p.25).

Nesse processo, o autor assume uma postura transgressora ao evidenciar, por meio da sua escrita, seja da fase colonial e mesmo daquela que lhe é posterior, as particularidades da vida de uma parcela da população que, embora colocada à margem pelos poderes oficiais, colonial e pós-colonial, constitui a base da identidade cultural da nação angolana imaginada.

Recorremos, mais uma vez, a Rita Chaves, para quem “a rebeldia do escritor materializa-se nas rupturas que impõe à língua imposta pelo colonizador.” (CHAVES, 2005, p.35). Segundo a autora, modificar essa língua

ampliando o léxico e alterando-lhe a sintaxe, é, sem dúvida, uma maneira de apropriar-se dela. O padrão normativo identificado com o colonizador é rejeitado e em seu lugar emerge uma língua transformada, revigorada pela circulação dos elementos da terra, revitalizada pela aproximação com as línguas nacionais, num processo de apropriação capaz de converter um objeto do dominador num signo da angolanidade que se quer aprofundar. Desse modo, o legado compulsório torna-se objeto de uma conquista. (CHAVES, 2005, p.35-36)

O que observamos na produção literária de Luandino Vieira, é uma forma de escrita muito singular, uma vez que ele utiliza-se de uma língua maior, o português –

língua oficial de Angola –, para desconstruí-lo, subvertê-lo, misturando-o ao Kimbundu, uma das línguas mais faladas pelos nativos, sobretudo na região de Luanda.

A valorização do Kimbundu remete, como revela Mário Pinto de Andrade (1997), ao longínquo período de 1870 a 1890 em que, em Angola, José Fontes Pereira, um escrivão da administração do conselho e advogado prisional, dedica-se à atividade de polemista através dos semanários então publicados em Luanda e de alguns jornais de Lisboa e Porto.

Segundo Mário Pinto de Andrade, Fontes Pereira, com sua “concepção autonomista para Angola, pensada como um todo espacial” (ANDRADE, 1997, p.51), aventou que os “filhos da terra” deveriam unir-se para discutir o que chamou de “nacionalidade angolana”. Essa idéia foi retomada por seus sucessores, dentre eles Carlos da Silva, fundador do jornal *Arauto Africano*, no qual sobreleva “entre outras formas de expressão, a afirmação e valorização de um idioma - o kimbundu - na sua dupla funcionalidade: signo (ou referente) de reconhecimento e de comunicação” (ANDRADE, 1997, p.52).

Mário Pinto de Andrade (1997) ressalta, ainda, o trabalho desenvolvido pelo estudioso Joaquim Dias Cordeiro da Matta, que com seus estudos do kimbundu e das tradições angolenses “protagonizou incontestavelmente a defesa e ilustração de uma língua angolense” (p.52) e reiteradamente exortou “os seus patrícios a consagrarem-se à ‘fundação da literatura pátria’”(p.52).

Dessa forma, a escrita literária de Luandino Viera, ao criar um “português kimbundizado”, através do qual o autor traz à tona a realidade social de uma grande parcela da população angolana, representada pelos habitantes dos musseques, está, na verdade, resgatando os ideais da intelectualidade angolana, cuja voz se fez ouvir por meio da imprensa, primeiramente, e depois da literatura, como aponta Mário Pinto de Andrade (1997).

Segundo Rita Chaves, no campo da elaboração da linguagem, Luandino

foge à convenção do colonizador e estabelece um padrão novo de escrita, centrada primordialmente numa estética irreverente, guiada pela insubmissão

aos procedimentos gramaticais consagrados. Em lugar da imitação dos modelos cunhados na metrópole, ergue-se uma fala “libertina” que faz lembrar as propostas dos modernistas brasileiros encantados com a criativa coloquialidade da língua utilizada pela gente comum de nossa terra. (CHAVES, 1999, p.167)

Dessa forma, na escrita de Luandino Vieira, a criação de uma nova linguagem literária, que vai conferir à literatura produzida na colônia uma face nacional, passa pela valorização da língua local e, nesse processo, vale até mesmo brincar com a linguagem dos animais, como acontece na obra *Luuanda*, no conto “Estória da galinha e do ovo”. Nesse conto, Beto e Xico, “meninos amigos de todos os bichos e conhecedores das vozes e verdades deles” (VIEIRA, 1997b, p.130-131), conversam com a galinha Cabíri, como podemos observar na passagem destacada a seguir:

– Beto, venha cá! Estás rir ainda, não é? Querem-te roubar o ovo na sua mãe e você ri, não é?
O miúdo esquivou para não lhe puxarem as orelhas ou porem chapada, mas Xico defendeu-lhe:
– Não é, vavó! É a galinha, está falar conversa dela!
– Oh! Já sei os bichos falam com os malucos. E que é que está dizer?... Está dizer quem é o dono do ovo?..
– Cadavez, vavó!... Sô Petelu é que percebe bem, ele m’ensinou!
Vavó Bebeca sorriu; os seus olhos brilharam e, para afastar um pouco essa zanga que estava em todas as caras, continuou provocar o mona:
– Então, está dizer é o quê? Se calhar está falar o ovo...
Aí Beto saiu do esconderijo da mandioqueira e nem deixou Xico começar, ele é que adiantou:
– A galinha fala assim, vavó:
Ngëxile kua ngana Zefa
Ngala ngó ku kakela
Ka...ka...ka...kakela, kakela...
E então Xico, voz dele parecia era caniço, juntou no amigo e os dois começaram cantar imitando mesmo a Cabíri, a galinha estava burra, mexendo a cabeça, ouvindo assim a sua igual a falar mas nada que via.
...ngëjile kua ngana Bina
Ala Kía ku kuata
kua...kua...kua...kuata, kuata! (VIEIRA, 1997b, p.135)

Vale lembrar que, ao conferir voz à Cabíri, “uma gorda galinha de pequenas penas brancas e pretas” (VIEIRA, 1997b, p.126), em torno da qual se desenvolve toda a história, ao expressar sua voz em Kimbundu, a língua falada pelos habitantes locais e, ainda, ao traduzi-la pela voz dos meninos, o autor demonstra uma opção consciente pela transgressão ao modelo canônico e pela valorização de elementos da cultura nacional.

Segundo Rita Chaves (1999) a transgressão da norma culta representa “a afirmação de um grau de autonomia essencial à conquista da identidade nacional.” (p.167)

Se nesse contexto sócio-histórico, em que as obras literárias que compõem o *corpus* desse estudo são escritas, a nação independente é um sonho que ainda está sendo construído, a produção de uma literatura de face nacional também está em processo de gestação. Dessa forma, os valores culturais angolanos, sobretudo a língua materna, são resgatados por Luandino Vieira ao dar vida a personagens que transitam entre dois mundos: o da tradição e o da modernidade.

Habitando esse lugar de transição, encontramos os personagens jovens criados pelo autor. Eles funcionam como elos de ligação entre dois tempos distintos, o passado da tradição e o futuro da modernidade, em um tempo presente no qual o futuro se constrói passo a passo nas narrativas desse autor.

E se a escrita literária está, ela própria, em processo de gestação, nada melhor que a metáfora do ovo, figura embrionária, bem como da gravidez de Bina, para representar o nascimento de uma nação livre: “Diante de toda a gente e nos olhos admirados e monandengues de miúdo Xico, a barriga redonda e rija de nga Bina, debaixo do vestido, parecia era um ovo grande, grande...” (VIEIRA, 1997b, p.152-153)

Nesse conto, a narrativa recria uma *maka*¹, forma de narrativa tradicional em Angola, como explica Laura Cavalcante Padilha. A autora destaca, dentro do quadro da tradição oral autóctone, duas formas de narrativas opostas na origem: o *missosso* e a *maka*. O *missosso* seria “aquela forma narrativa percebida pelo natural como sendo totalmente ficcional, no sentido em que vê nela um produto apenas do imaginário, algo não acontecido no real empírico, pois pertencente apenas à ordem da fantasia” (PADILHA, 1995, p.19). A *maka*, por sua vez, “relatava um acontecimento representado como vivido, ou pelo contador, ou por alguém de sua intimidade, ou por pessoas de que ouviu falar” (PADILHA, 1995, p.19).

¹ A Expressão “*maka*” utilizada por Laura Cavalcante Padilha (1995) refere-se ao gênero textual. Já a expressão “*maca*”, amplamente utilizada na escrita literária de Luandino Vieira, será entendida aqui como referindo-se às confusões diárias vividas pelos seus personagens.

O que Luandino promove nesse conto é o que a estudiosa denomina de “revitalização” da maka. A autora afirma, ainda, que, nas narrativas angolanas, os velhos “são configurados como elementos ativos de cuja ação depende, algumas vezes, a solução para o conflito narrativo.” (PADILHA, 1995, p.9) Dessa forma, na maka encenada, vavó Bebeca, a matriarca da família de nga Zefa, é chamada para solucionar o conflito: “- Então, vavó?! Fala então, a senhora é que é nossa mais-velha...” (VIEIRA, 1997b, p.132). A velha, então, demonstrando toda a sua sabedoria, abre a sua fala com um provérbio por meio do qual demonstra a gravidade daquela situação: “- Minhas amigas, a cobra enrolou no muringue! Se pego o muringue, cobra morde; se mato a cobra, o muringue parte!...” (VIEIRA, 1997b, p.132)

Segundo Cascudo (1984), as frases-feitas, dentre elas os provérbios, constituem “a sabedoria popular” (p.75). E, se a escrita de Luandino Vieira se propõe a resgatar e revitalizar essa forma tradicional da contar histórias, cabe ressaltarmos a relevância do emprego dos provérbios “que são muito populares em Angola, como em toda a África, sendo a peça de resistência pela qual se sedimenta o edifício da sabedoria angolana” (PADILHA, 1995, p.20).

A disputa pela propriedade do ovo botado pela galinha de Nga Zefa, no quintal de Bina, a vizinha grávida, que, a princípio, parecia ser uma questão simples, mostra-se de difícil solução e acaba envolvendo diversos moradores do musseque, chamados por vavó Bebeca a darem suas opiniões. Isso provoca um grande tumulto no local. É interessante notarmos, no entanto, que o desfecho da maca recriada aponta para vitórias distintas. O ovo, por exemplo, ficou para Bina, com o consentimento de Zefa:

Vavó Bebeca sorriu também. Segurando o ovo na mão dela, seca e cheia dos riscos dos anos, entregou para Bina.

– Posso, Zefa?...

Envergonhada ainda, a mãe de Beto não queria soltar o sorriso que rebentava na cara dela. Para disfarçar começou dizer só:

– É, sim, vavó! É a gravidez. Essas fomes eu sei... E depois o mona na barriga reclama!... (VIEIRA, 1997b, p.152)

Nesse caso a vitória foi do bebê que ela estava gerando e que precisava ser nutrido. A proteção ao novo, metáfora da nação nova, faz-se presente como forma de garantir o seu futuro e, por conseguinte, da nação independente projetada pela

escrita literária de Luandino Vieira da fase colonial. Nesse sentido, a gestação de Bina pode ser lida como a gestação da nação imaginada.

A fuga espetacular da galinha, por sua vez, pode ser lida como a vitória de toda a população do musseque, representação metonímica da população angolana, contra o poder instituído pelo estado colonial, representado pelo sargento, de cujas garras o animal consegue se livrar. O seu vôo também é metafórico, como podemos observar na passagem a seguir:

E como cinco e meia já eram, e o céu azul não tinha nem uma nuvem daquele lado sobre o mar, também no vôo dela na direção do sol só viram, de repente, o bicho ficar um corpo preto no meio, vermelho dos lados e, depois, desaparecer na fogueira dos raios do sol... (VIEIRA, 1997b, p. 151-152)

A transformação da galinha é algo que deve ser considerado, no contexto sócio-histórico-cultural em que a obra é produzida - a Angola colonial dos anos sessenta, pois o seu corpo gordo, antes coberto por pequenas penas pretas e brancas, de repente se transforma em um corpo preto e vermelho.

Pires Laranjeira (1985) afirma que o pôr do sol pode simbolizar, através dos tons vermelhos, “o alvorecer de uma nova ordem revolucionária.” (p.90) Dessa forma, o vôo da galinha em direção ao sol, “fonte da luz, do calor e da vida” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p.836), adquire um sentido metafórico.

Se tomarmos o sol como um princípio ativo, estabelecemos um diálogo com a escrita literária da fase colonial de Luandino Vieira, uma vez que o autor delinea por meio dela um projeto de nação imaginada que vai permitir a construção de uma nação liberta da opressão - a nação imaginada por Luandino, que se faz presente nas entrelinhas de seu texto.

Isso evidencia as marcas de um projeto literário através do qual o autor confere à sua escrita uma subjetividade tal que sua grandeza está justamente nas minúcias e nos pequenos detalhes que dão vida às narrativas.

Ao se propor a produzir uma literatura de face nacional angolana, Luandino cria um texto literário através do qual os personagens se movem com total

naturalidade pelos musseques, espaço ocupado pela gente simples, tão bem representada pelos personagens que protagonizam as suas obras.

Assim, os textos literários produzidos pelo autor revelam uma sintonia tal entre os personagens e os musseques por eles habitados que o próprio musseque se transforma em personagem, ganhando vida à medida que as histórias vão sendo narradas. Dessa forma, Luandino revela a seu leitor a importância histórica do espaço dos musseques não somente para a vida dos seus habitantes, mas também para a constituição do espaço angolano pós-independente.

Os problemas inerentes à realidade sócio-histórico-cultural em que os seus personagens estão inseridos são abordados pelo autor com uma fluidez que confere grande naturalidade às falas dos personagens. Essa fluidez pode ser percebida na grande extensão de alguns parágrafos. Além disso, o ritmo da escrita parece ser definido pelo ritmo da fala, recuperando a sua fluidez natural. É o que percebemos no trecho destacado a seguir, no qual o narrador explica como se dá uma brincadeira infantil:

Quigozas é divertimento de menino do musseque, brincadeira de miúdo sem brinquedo. Joga-se de dia, quando a gente não quer mais bilha, se o sol é muito para rede-e-rede com atacação ou grande desafio mesmo. Quando já passou o tempo dos papagaios de papel e nem interessa mais brincar de chofer com os nossos carros de papelão. É assim: cada qual arranja um burgau grande, ou redondo ou achatado, você é que sabe sua técnica. E aí, cada um quer ser o último a jogar. Passa peleja por causa disso mas um pé descalço faz risco na areia e sempre tem os primeiros, desse sítio atiram seus burgaus. Para você quigozar nesse que já atirou, não custa: atira o seu burgau para bater no dele. Acertou? Ele tem que arrotar contigo nas costas, desde o sítio onde você está até no sítio onde parou teu burgau... Jogam quantos querem. Só que os fracos, na hora de arrotar, fogem com as desculpas de batota e depois levam chapadas da cara e vão queixar nas mães. Chamamos jogar de quigozas porque quando a gente ainda não tinha este jogo, nossa brincadeira era pendurar nas carrinhas e camionetas que passavam no musseque e deixar-se ir a gozar, a quigozar como nós chamamos. Agora, que arranjámos nosso jogo, quigosamos (*sic*) uns nos outros. (VIEIRA, 2003, p.139-140)

Essa naturalidade conferida ao texto, no nível da linguagem, revelada na obra do autor, sobretudo, através do uso do kimbundu, faz parte de um projeto maior que é a criação de uma literatura de face nacional, apta a denunciar as questões mais relevantes que envolvem a população da Angola colonial.

Luandino, ao se propor a criar essa literatura, rompe com o cânon literário e promove um desarranjo intencional da linguagem, através de um processo de desconstrução da norma culta padrão da língua portuguesa. Apropriando-se dessa língua, ele introduz em suas obras literárias um português Kimbundizado, revelador da percepção crítica de um autor que faz da língua do colonizador uma arma do colonizado para promover o seu discurso pela libertação nacional.

Dessa forma, como afirma Rita Chaves (2005), “o escritor não hesita em ‘apanhar carona’ nas mudanças promovidas pelos usuários da língua” (p.34), em virtude de uma imposição ao uso da língua portuguesa que “não se fez acompanhar por medidas que, de fato, pudessem torná-la acessível às várias camadas da população” (p.34). A autora afirma, ainda, que:

Desse modo, podemos compreender que as modificações perpetradas pelos falantes, por um lado, derivam de sua necessidade de usar aquilo que não conhecem a fundo; por outro lado, traduzem a vivacidade de quem percebe certa incongruência entre a língua e o mundo que ela deveria exprimir. A “imperfeição” no uso se redimensiona e vira selo de apropriação. As “limitações” e as “complementações” no texto literário devem ser interpretadas como uma forma de sancionar esse uso “imperfeito” da língua em lugar de aderir à norma padrão do idioma de fora trazido. (CHAVES, 2005, p.35)

Ao dar estatuto literário a marcas da transgressão, Luandino cria uma linguagem com dicção própria, na qual o kimbundu divide espaço com o português, e parece encontrar um caminho que lhe permite promover, por meio do discurso literário, uma forma bastante sutil de resistência ao cânone e ao poder colonial instituído. Assim, ele assume uma posição de questionamento de uma realidade imediata, posição essa revelada nas suas obras por meio da recriação do ambiente dos musseques, cenários privilegiados para as histórias contadas, e da encenação das macas tão freqüentes.

Isso pode ser observado na passagem a seguir, retirada do romance *Nosso musseque*, em que o diálogo dos garotos, sobre a maca envolvendo a personagem Albertina, revela a dicção própria da população dos musseques angolanos, com a utilização de expressões e construções típicas da oralidade.

E miúdo Xoxombo batia com o pé descalço para mostrar no Biquinho, ele não queria lhe acreditar. É verdade sô Américo era mesmo um tropa, mas um homem de verdade não pode fazer isso.
 – Te digo. Parece é ela já tinha o filho dele na barriga e ele não queria...
 – Ená! Mas estava toda nua? - perguntou, rindo os dentes todos, o Zito.
 – Sukuama! Sempre a pensar as coisas podres! Cala-te a boca, mas é!
 (VIEIRA, 2003, p. 33)

Assim, a criação do texto literário por meio de um português kimbundizado representa mais do que um ato de resistência ao poder colonial. Sua escrita representa, também, uma tentativa de se produzir um texto que, ao valorizar elementos da cultura local, a começar pela língua, rompe com o cânon literário, cujo centro é a Europa.

Dessa forma, a literatura produzida por Luandino Vieira endossa o ponto de vista de Derrida (2002), que defende o abandono de uma referência ou centro e, dessa forma, critica o discurso etnocêntrico dos grandes centros, afirmando que não se pode opor margem e centro. Partindo desse princípio, torna-se possível promover a valorização das literaturas produzidas pelos países periféricos, que, pela escrita de seus autores, mostram-se em sua diferença.

Assim, Luandino assume, sem medo, o discurso da diferença. Essa diferença resulta, por um lado, da estrutura narrativa - como no conto “Estória da galinha e do ovo”, por exemplo, que recria uma maka e com isso, resgata a forma tradicional de contar histórias - e, por outro lado, da produção de um texto que valoriza elementos da cultura local.

Segundo Cascudo (1984), com “as mãos amarradas não há criatura vivente para contar uma história” (p.16). Padilha (1995), por sua vez, resgata a tradição angolana, de fala e gestualidade, “já que a cena oral vai, na África, além da voz, fazendo-se corpo e gesto e interseccionando, assim, narrativa (...) e drama.” (p.2)

A escrita literária de Luandino Vieira revela essa busca pelo resgate da tradição oral, apresentando um narrador que se mostra como um contador de histórias.

No contexto da escrita, no entanto, o contador/narrador se vê tolhido da possibilidade de usar as mãos, o corpo e a sua gestualidade para narrar as histórias apresentadas.

Daí a necessidade de recorrermos ao estudo desenvolvido por Terezinha Taborda Moreira (2005). Embora os textos literários selecionados como objeto da sua análise sejam de origem moçambicana, ela ressalta que as noções trabalhadas se aplicam à literatura africana como um todo, o que nos permite pensar a escrita de Luandino Vieira a partir de suas reflexões.

Baseando-nos nos estudos do modo de narrar da literatura moçambicana, trabalhado pela estudiosa a partir das noções de narrador performático e narrativa performática, podemos aprofundar a idéia de revitalização da *maka*, apresentada por Laura Padilha (1995), e propor que a narrativa de Luandino Vieira “recria” a *maka*, por meio de sua encenação na escrita.

Segundo Moreira (2005), as noções de narrador performático e de narrativa performática estão associadas a três categorias: a voz, a letra e o gesto, conforme proposto por Paul Zumthor. É a articulação dessas categorias que vai lhe permitir propor a noção de performance como instrumento para a abordagem do texto escrito em Moçambique e, por extensão, nos países africanos de língua portuguesa.

A narração performática é compreendida como “um processo de substituição ao ato de contar histórias das sociedades tradicionais e, simultaneamente, como ato de inscrição, no texto escrito, de um certo ‘jeito de contar’ que se coloca como um traço de oralidade.” (MOREIRA, 2005, p.24)

O jeito de contar proposto por Luandino evidencia-se em uma escrita que encena o que conta. Isso confere a seu texto um aspecto imagético, que permite ao leitor visualizar o que está sendo narrado. É o que podemos observar na *maka* recriada no conto “Estória da Galinha e do Ovo”:

Passou luta de arranhar, segurar cabelos, insultos de ladrona, cabra, feiticeira. Xico e Beto esquivaram num canto e só quando as vizinhas desapartaram é que saíram. A Cabíri estava tapada pelo cesto grande mas lhe deixava ver parecia era um preso no meio das grades. Olhava todas as pessoas ali juntas a falar, os olhos pequenos, redondos e quietos, o bico já fechado. Perto dela, em cima de capim posto de propósito, um bonito ovo branco brilhava parecia ainda estava quente, metia raiva em nga Zefa. A discussão não parava mais. As vizinhas tinham separado as lutadoras e, agora, no meio da roda das pessoas que Xico e Beto, teimosos e curiosos, queriam furar, discutiam os casos. Nga Zefa, as mãos na cintura, estendia o corpo magro, cheio de ossos, os olhos brilhavam assanhados, para falar:

– Você pensa que eu não te conheço, Bina? Pensas? Com essa cara assim, pareces é uma sonesa, mas a gente sabe!... Ladrona é o que você é!
 A vizinha, nova e gorda, esfregava a mão larga na barriga inchada, a cara abria num sorriso, dizia, calma, nas outras:
 – Ai, vejam só! Está-me disparatar ainda! Vieste na minha casa, entraste no meu quintal, quiseste pelejar mesmo! Não tens respeito, então, assim com a barriga, nada?! (VIEIRA, 1997b, p.128)

Esse processo de narração performática demonstra toda uma preocupação do autor em recriar o que está sendo narrado. Desse modo, a encenação da maca nos seus mínimos detalhes permite que o leitor crie uma imagem virtual de cada cena, como se estivesse diante de um contador de histórias tradicional, com toda a sua gestualidade. Assim, a narração performática possibilita a virtualização da palavra, como pode ser observado na passagem a seguir, na qual o narrador revela toda a malandragem da personagem Bina:

Virou-lhe o mataco, pôs uma chapada e com o indicador puxou depois a pálpebra do olho esquerdo, rindo, malandra, para a vizinha que já estava outra vez no meio da roda para mostrar a galinha assustada atrás das grades do cesto velho. (VIEIRA, 1997b, p.130)

A estudiosa ressalta que, nos textos escritos, a performance cria condições de percepção da forma de transmissão da cultura oral “objetificada na cena ritual da contação de histórias, revelando-a para o leitor, que passa a vê-la como evento, em seu acontecimento, embora ela não esteja presente em sua manifestação viva” (MOREIRA, 2005, p.52).

Ao produzir um texto voltado para a valorização do ato de contar histórias, Luandino utiliza-se de uma narração performática como forma de garantir a sobrevivência de uma memória cultural e de uma cultura nacional achatada pelo poder de uma metrópole preocupada em fazer valer os seus valores culturais por meio da imposição.

Segundo Moreira (2005), ao “restaurar ações da memória cultural, a performance insere o passado no presente, inscrevendo um comportamento do passado na contemporaneidade dessa cultura e garantindo a sua sobrevivência” (p.69).

A autora trabalha, ainda, com a idéia de ato performático, que, segundo ela, é o ato de substituição através do qual a cena ritual da performance oral das narrativas tradicionais é recriada no texto ficcional. Assim, “o ato performático vai figurar, na e pela escrita, o corpo cultural do contador de histórias” (MOREIRA, 2005, p.70).

Ler os textos literários produzidos por Luandino Vieira a partir da perspectiva da narração performática torna possível identificarmos a sua especificidade, que resulta de um trabalho estético empenhado em revelar, através da escrita, o que Angola tem de mais autêntico.

A escrita literária de Luandino Vieira, portanto, revela a necessidade do autor de romper com o cânone literário, tanto no nível da linguagem quanto no nível estrutural do seu texto. Isso é efetivado a partir de um processo de desconstrução e reconstrução por meio do qual o autor reinventa uma escrita, criando uma literatura que traz as marcas da diferença e da alteridade angolanas. Essas marcas saltam aos olhos do leitor, causando um estranhamento que logo se transforma em um questionamento, primeiro passo para se promover a ação que conduz à tão almejada transformação.

As marcas da desigualdade, tão evidenciadas em sua produção literária, deverão ser tomadas como peças fundamentais para uma proposta de construção da identidade nacional que se inicia ainda na fase colonial. Essa identidade, por sua vez, constrói-se por meio de uma escrita literária que demonstra o compromisso social do autor com a valorização da cultura angolana.

3. A QUINDA E A MISSANGA

A análise que nos propomos fazer da escrita literária de Luandino Vieira, produzida na fase colonial, exige uma atenção especial quanto aos passos dados pelo autor rumo à concretização de um projeto de escrita que coincide com um ideal libertário cujo fim seria, certamente, a almejada independência da colônia angolana.

Desse modo, nos propomos a analisar o processo de construção textual por meio do qual o autor, com sua escrita sempre crítica e consciente, vai abrindo caminhos para a crítica que se propõe fazer ao colonialismo e ao poder exercido pelo governo português em relação à colônia angolana, ao mesmo tempo em que parece compor um colar de missangas, no qual cada história apresenta-se como uma missanga.

Nesse percurso, vale a pena analisarmos também o processo de construção dos personagens, no qual, por meio de uma escrita autêntica, politizada e inovadora, no contexto colonial da época em que se insere, o autor revela toda a sua rebeldia.

Essa rebeldia como já afirmamos anteriormente, revela-se tanto no nível da linguagem quanto no da estrutura narrativa e, nesse processo, o perfil atribuído aos personagens, sobretudo aos mais jovens, mostra-se determinante para o rumo que toma cada história encenada.

3.1 Vozes da memória escrevendo o futuro

Analisar o processo de construção textual na obra do escritor José Luandino Vieira, produzida no período colonial de Angola, requer uma atenção muito especial quanto à estrutura narrativa, seja no que se refere à microestrutura, seja quanto à macroestrutura textual.

Se no nível da linguagem o autor transgride, introduzindo em suas obras um português kimbundizado, através do qual revela-se a posição de resistência a uma

tradição literária que aponta para a necessidade de se produzir uma literatura escrita na língua oficial padrão - o português imposto à colônia pela metrópole portuguesa –, no romance *Nosso musseque* o escritor José Luandino Vieira transgride mais uma vez ao produzir um romance que assume, em sua macroestrutura, formas variáveis.

Embora não tenhamos a intenção de estudar a sua escrita literária na perspectiva dos gêneros, entendemos que o modo como foi construído o romance deve ser ressaltado, pois esse processo de construção textual constitui uma marca importante do projeto literário do autor e revela a sua intenção de transgredir por meio do rompimento com o cânone literário e com as formas fixas que ele propõe.

O modo como Luandino constrói o romance *Nosso musseque* é bastante singular. O texto vai se construindo e ganhando vida à medida que os fatos são relembrados pelo narrador. Considerar esse trabalho de resgate da memória, promovido pelo autor, é fundamental para que se consiga entender o encadeamento dos fatos narrados, ou mesmo a aparente falta de encadeamento entre eles.

De acordo com Maurice Halbwachs (1990), não existe memória individual. Toda memória é, por definição, “coletiva”. Ele afirma que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (p.51). Isso nos permite considerar, então, que o narrador do romance *Nosso musseque*, ao se propor a resgatar as memórias da sua juventude, está, na verdade, resgatando a memória coletiva de um determinado período sócio-histórico-cultural de Angola.

Esse período, a fase colonial de Angola, coincide com o período identificado por Mário Pinto de Andrade (1997) como o das origens do nacionalismo africano.

Dessa forma, Luandino Vieira cria um romance que recria, ficcionalmente, esse período por meio do resgate da memória dos seus personagens, o que confere a seu texto uma ficcionalidade que, por vezes, pode ser confundida com a própria história da nação angolana.

Nesse processo, Luandino Vieira resgata, por via da memória, resquícios de uma realidade sobre a qual ele pretende agir por meio do seu trabalho criador de elaboração do texto fictício, no qual ele exercita a responsabilidade de promover a conscientização necessária para a transformação da realidade imediata.

Nesse trabalho criador, “memória, observação e imaginação se combinam em graus variáveis” (CANDIDO, 2005, p.74). Dessa combinação surge o romance, resultado material de um processo de criação, que, em Luandino Vieira, ganha formas variáveis e se apresenta ao leitor com uma estrutura que, a princípio, causa um certo estranhamento.

Essa estrutura, no entanto, parece ser resultado de um processo de escrita que tem como instrumento principal o resgate da memória coletiva de um período conturbado da história oficial angolana.

Faz-se necessário considerarmos, aqui, que “[a] memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado” (POLLAK, 1992, p.203). Portanto, a memória deve ser vista como (re)construção. Essa (re)construção, por sua vez, se dá a partir de fatos marcantes da vida de cada personagem, que não obedecem necessariamente uma ordem cronológica dos acontecimentos.

Adélia Bezerra de Meneses nos mostra que lidar com a memória remete-nos, inevitavelmente, à ficção. Para a estudiosa, o rememorar e o inventar andam juntos, pois “as coisas que são objeto da memória dependem da imaginação” (MENESES, 2004, p.137).

Isso acontece porque a memória é lacunar, nem tudo é passível de memorização. Por isso o processo de rememoração exige o preenchimento de certas lacunas, e é aí que entra a imaginação do autor. É aí, portanto, que se instala a literatura.

No romance *Nosso musseque*, o narrador em primeira pessoa, ao se propor a escrever um jornal, promove um resgate da memória que lhe permite contar episódios de um passado recente da Angola colonial. Dessa forma, há um exercício consciente de rememoração, por meio do qual as idéias vão surgindo de forma vaga, involuntária, fogem e tornam a surgir, adquirindo sentido lentamente, esboçando uma história.

Assim, a escrita se torna uma aventura, cheia de emendas e alterações exigidas pelo esquecimento, que deixa lacunas a serem preenchidas a todo instante pela imaginação, em um trabalho constante de (re)construção.

É interessante ressaltarmos que, nesse romance, a memória resgatada pelos personagens não se mostra como uma memória involuntária, mas como “um processo voluntário, consciente, de anamnese: um ato de reminiscência” (MENESES, 2004, p.156). Há, aqui, um processo de esforço consciente de rememoração. O texto literário, por isso, apresenta uma escrita subjetiva que permite ao narrador brincar com as memórias narradas, interferindo nelas com sua sensibilidade. Dessa forma, ainda que o romance se aproxime muito dos fatos apresentados e discutidos por Mário Pinto de Andrade (1997), é necessário considerarmos que a escrita literária é uma encenação. Nela os fatos são modificados, mediatizados, passando pelo processo da mimese. É nesse sentido que devemos tomar, para análise, a produção literária de Luandino Vieira.

Em *Nosso musseque*, o narrador se permite brincar com a imaginação, e o tempo ganha uma especificidade que explicaria, em parte, o fato de a narrativa se desenvolver de maneira a permitir uma leitura de suas partes isoladas do todo do romance.

Isso acontece porque o romance parece ter sido construído a partir da união quase que aleatória de textos menores, o que nos permite recorrer à metáfora de um colar de missangas, cuja construção se dá a partir da diversidade das missangas que, unidas por um fio, o fio da narrativa, compõem um todo perfeito. Dessa forma, cada uma das três partes que o compõem – “Zeca Bunéu e outros”; “A verdade acerca do Zito”; e “Carminzinha e eu” – podem ser tomadas, isoladamente, como três novelas. Isso desobriga o leitor de começar a sua leitura pela primeira parte.

Cada parte, por sua vez, encena a performance oral das histórias tradicionais. Assim, o narrador, ao contar uma determinada história, vai abrindo parênteses para inserir outras histórias na primeira. Essas histórias menores, por sua vez, também poderiam ser tomadas de forma isolada, constituindo-se em contos.

Em sua macroestrutura textual, *Nosso Musseque* se aproxima, portanto, do que Todorov (2006) denomina narrativa de encaixe. Segundo esse autor, o encaixe ocorre quando “uma história segunda é englobada na primeira.” (TODOROV, 2006, p.123)

O romance, no entanto, não se limita a encaixar as histórias de forma linear. Elas são narradas seguindo não um tempo cronológico, mas sim um tempo psicológico, à medida que vão aflorando na memória do narrador, como um “redemoinho” (CHAVES, 2005, p.23).

O narrador personagem parece brincar com as histórias narradas, como brincam os personagens jovens da narrativa. Ao contar uma determinada história, é como se esse narrador nos dissesse: “e por falar nisso...” e encaixasse, logo em seguida, uma segunda história dentro da primeira.

Assim, passado e presente se fundem e, no decorrer da narração de uma determinada história, outras histórias vão ganhando vida e relevância, sendo contadas com riqueza de detalhes, de acordo com a percepção que o narrador tem da vida movimentada dos musseques angolanos.

A forma como essas histórias são encaixadas umas nas outras nos remete a um grande mosaico. É como se o narrador retirasse, de sua memória revisitada, as histórias – missangas – que lhe permitem compor o seu colar – o romance –, cuja singularidade está justamente na diversidade do material com que é construído.

Se na sua macroestrutura a transgressão ao modelo literário canônico de escrita de um romance está presente, na microestrutura a grande extensão de alguns períodos, por exemplo, mostra o quanto a escrita é articulada pela oralidade.

Subindo o Casuno, Zeca e Xoxombo chegaram no Largo do Palácio. Aí, uma multidão empurrava-se até na estátua, mexendo parecia é o mar com a calema, na direção das grades verdes do grande jardim. Meninos e meninas das escolas e colégios da Baixa, com suas fardas caqui-verdes ou batas brancas bem engomadas, esperavam, impacientes, na forma. As professoras, o suor a correr parecia era chuva, abanando-se com o jornal tomavam conta. Às vezes corriam no fim da fila para puxar as orelhas ou pôr chapada naqueles que saíam da fila para descansar na sombra ou para falar nos miúdos atrevidos. O sol malandro não tinha vestido nuvens nesse dia e sorria, arreganhando na cabeça de todos. Assim o Keko, filho do sô Laureano da Câmara, desmaiou e lhe levaram na torneira do jardim, para molhar a cabeça. E, pelo meio das filas, uma quantidade de miúdos desordenados que tinham vindo sozinhos, corriam, brincavam, davam pinhões nos outros e as suas gargalhadas e insultos perturbavam as sérias professoras que falavam não havia direito deixarem vir assim a malandragem dos musseques para o meio dos meninos educados. (VIEIRA, 2003, p.54)

A construção “mexendo *parecia* é [grifo nosso] o mar com a calema” apresenta a coexistência de dois tempos verbais – pretérito imperfeito e presente do indicativo –, quando a norma culta do português padrão exige o emprego do mesmo tempo verbal, como se vê em “o suor a correr parecia era chuva”, em que os verbos aparecem, ambos, no pretérito. A conjunção *que* ocultada - parecia [que] era chuva – também é relevante, pois revela a intenção do autor de conferir ao seu texto uma dicção própria.

Rita Chaves (2005), ao estudar a linguagem literária de Luandino Vieira, afirma que:

É fato que não se pode contar até o momento com pesquisas de fundo que permitam conhecer com verticalidade a realidade lingüística de Angola, o que torna difícil estabelecer com exatidão os limites entre a simples incorporação do registro coloquial dos falantes e o que é produto da criatividade do escritor. (CHAVES, 2005, p.34)

O exemplo citado da elipse da conjunção *que*, constitui uma exceção a esse postulado. Nesse caso especificamente podemos afirmar, com certeza, que se trata de uma marca da oralidade, pois o próprio Luandino Vieira, em entrevista concedida a Laban (1980), afirma que a construção “parecia era”, recorrente em sua escrita, “não é pessoal, é mesmo modo de dizer popular” (p.60)

Dessa forma, a linguagem utilizada pelos personagens de *Nosso musseque* aponta para um movimento de nacionalização da língua, como mostra Rita Chaves:

Nesse movimento que é também de nacionalização da língua, o autor segue em duas direções: lança mão de modificações presentes na variante angolana do português, incorporando usos que os falantes da terra criaram e dá asas a seu próprio processo criativo, inventando caminhos para fazer com que a língua exprima o universo de seus personagens. (CHAVES, 2005, p.43)

Nesse processo, assim como acontece com os tempos verbais que se misturam, as vozes presentes no texto também se confundem. Dessa forma, em “as sérias professoras que falavam não havia direito deixarem vir assim a malandragem dos musseques para o meio dos meninos educados” (VIEIRA, 2003, p.54), a voz

das professoras está atravessando a voz do narrador sem que haja uma marca explícita desse processo, como, por exemplo, o uso do discurso direto livre.

Bakhtin (1997), ao estudar as obras de Dostoiévski, aponta essa polifonia como marca do romance. Assim, a escrita literária permite que a voz do narrador seja atravessada pelas vozes dos personagens. Esse processo narrativo, que permite cruzar tempos e vozes com tamanha naturalidade, confere ao texto essa fluidez que é própria da oralidade e que, na escrita literária de Luandino Vieira, revela-se sobretudo por meio de uma narração que encena, performaticamente, a fala cotidiana da gente simples dos musseques angolanos.

O ambiente de pobreza do musseque, no qual os personagens estão inseridos, não impede, no entanto, que o texto assuma uma tonalidade bem lírica em muitos momentos, o que faz do lirismo outra marca textual importante, como podemos observar na passagem a seguir:

Uma paz que vinha de tempos antigos, que nem eu nem os outros miúdos do musseque lembrávamos, mas as mães e os homens, nas portas, à noite, conversavam agora, manteve amigas e vizinhas aquelas famílias, mesmo com as conversas e confusões e as zangas e as pazes que eram afinal essa paz de longa vizinhança e amizade...

Assim falavam o mestre de barco de cabotagem, don'Ana, Sebastião Domingos Mateus, pai do Zito, até mesmo o pai do Zeca, antigo já ali no musseque. E essa paz que não sabíamos e que vinha, no cacimbo, com as manhãs orvalhadas e no calor com o sumo dos cajus em Dezembro, que voava em bandos de gungos e januários e nos rodeava no capim das primeiras chuvas, começou a ser falada com saudade e com medo na hora que, pela Ingombota acima, telhados vermelhos de casas começaram espreitar o nosso musseque com seus olhos invejosos. (VIEIRA, 2003, p.71-72)

Nesse processo de escrita, Luandino lança mão de uma linguagem bastante sensorial que parece envolver o leitor a ponto de transportá-lo para dentro do musseque com seus cheiros, sua gente e suas histórias.

O jornal produzido pelos garotos resgata as histórias que marcaram a vida dos moradores personagens. É o caso da história da morte do menino Xoxombo, contada em duas versões, e que abre o romance com uma máxima: “Alcunha, quando a gente tem, tem por alguma razão” (VIEIRA, 2003, p.15).

O fato de a narrativa se iniciar com um provérbio, o que representa a voz do povo, já aponta para a forte presença da oralidade. O narrador, muito espertamente, vale-se desse fato para se colocar em uma posição bastante confortável, o que lhe permite demonstrar imparcialidade quanto ao fato narrado: “Mal confesso. Só falava as palavras de toda a gente: alcunha quando alguém tem, tem uma razão; e se todos referiam Xoxombo da mesma maneira, não interessava a origem ou a história da alcunha” (VIEIRA, 2003, p.16).

Se por um lado o narrador afirma não se interessar pela história da alcunha, por outro lado seu comportamento demonstra muita curiosidade em desvendar os fatos envolvendo o já falecido amigo, Xoxombo, presença constante na lembrança de todos os que conviveram com ele. Dessa forma, nas reuniões que aconteciam na casa de Sá Domingas,

Nunca que faltava a presença de Xoxombo em nossas conversas, mesmo com as lágrimas a descer na cara cheia de rugas de mamã Domingas. Carmindinha punha sempre igual sua história da alcunha do menino. E a defendia, séria. Mas Zeca Bunéu, com essa sua mania de contar as coisas como ele pensava, escolhia aquela outra, de mais malandro, que todos miúdos sabiam, aquela que servia o seu jeito de menino de musseque. Nessas conversas minha opinião não entrava. (VIEIRA, 2003, p.15-16)

O fato é que existiam duas versões para a trágica morte do menino, cuja vida foi ceifada pelas chifradas do bode de sô Viriato, em uma tarde em que levava a cabrinha Espanhola para pastar:

Assim, nessa calma do fim de tarde, com um vento fresco empurrando nuvens brancas no céu, sentindo Espanhola ali pertinho, Xoxombo deixou-se distrair nas figuras do livro.
É aqui mesmo que as histórias desencontram. (VIEIRA, 2003, p.26)

A versão de Zeca Bunéu e de outros meninos do musseque diz que “miúdo Xoxombo, nessa hora, queria fazer malandro com a cabrinha. Daí o chibo preto correu para ele e pôs-lhe umas cornadas” (VIEIRA, 2003, p.27).

Já Carmindinha e sua família tinham outra versão para o fato:

Embora triste, a menina diz sempre, com raiva, que Xoxombo era miúdo, estava querer tapar a cabra com o corpo dele para lhe escapar do bode, e por isso os cornos do velho macho lhe feriram, furando-lhe dois furos e enchendo-lhe de cornadas por todos os lados. (VIEIRA, 2003, p.27)

Ninguém no musseque era capaz de afirmar qual era a versão verdadeira, se a versão do Zeca Bunéu ou a de Carmindinha. O fato é que:

Assim nasceu a alcunha: os que estavam morar mais longe do nosso musseque, quando souberam a história, riram-se, gozavam e diziam que no nosso grupo até faziam malandro com cabras. Daí começaram referir o nosso companheiro morto como Xoxombo Trepá-na-Cabra. É esta a história. Pena que eu não tivesse posto bem. Xoxombo vai-me desculpar mas é para fazer justiça à sua memória que eu conto mesmo assim. (VIEIRA, 2003, p.29)

A existência de várias versões para a morte do garoto ilustra a seletividade da memória. Assim, cada morador tem a sua versão do fato, o que não significa que haja uma mais verdadeira ou mais falsa do que a outra. Dessa forma, cabe ao narrador, no seu trabalho de criação do jornal, produzir, a partir dessas várias versões, a versão que será contada no jornal. Além disso, há que se considerar que, como afirma Meneses (2004), memória e imaginação andam juntas, o que permite aos personagens relatar em suas versões as suas impressões pessoais sobre o fato narrado.

A forma como a narrativa do romance é iniciada já aponta para uma particularidade da construção textual. Ao recuperar a forma tradicional de contar histórias, por meio de uma narração performática, Luandino cria um narrador cuja voz filtra outras vozes. O narrador conta o que os outros contam, daí a importância de a narrativa se iniciar com o uso de um provérbio.

Para Bakhtin, o discurso sócio-interacionista revela a natureza dialógica da vida social e do homem social, pois o enunciado se constrói na interação social. Segundo o autor, como a realidade é heterogênea, o sujeito não absorve apenas uma voz social, e sim várias, em eterno estado de concordância e discordância.

Ao analisar as obras de Dostoiévski, Bakhtin (1997) aponta “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imicíveis e a autêntica polifonia de vozes

plenivalentes” (p.4) que constituem a peculiaridade dos romances de Dostoiévski. Ele observa que a expressão plenivalentes refere-se a vozes “plenas de valor”, ou seja, “que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo.” (p.4)

É o que observamos nas diversas versões da história de Xoxombo, inseridas em uma história maior, a de Zeca Bunéu, que dá título à primeira parte do romance: “Zeca Bunéu e outros”. Além disso, vemos que, ao contar a tragédia envolvendo o menino com o objetivo de defender a honra do companheiro, o narrador insere também, nessa segunda história, uma terceira: a história da discussão de Sá Domingas com o capitão Bento Abano. A mãe – Sá Domingas – queria mandar Carmindinha para estudar na Baixa, em uma escola de costura que oferecia cursos gratuitos para todos, inclusive “pretos e mulatos” (VIEIRA, 2003, p.20), e o pai – capitão Bento Abano – não aceitava.

Foi numa noite escura que passou a grande confusão.

(...) meia noite já passava, é que toda a gente começou ouvir as macas, barulho de mobília arrastando vozes falando alto, às vezes os gritos de Sá Domingas e o choro de Carmindinha, Tunica e Xoxombo na porta berrando pareciam eram cabritos. (...) Com muita gente na porta, os gritos de Sá Domingas ganharam coragem e a sua voz, quase sempre calma, ouvia-se zangada:

– É verdade, é verdade! Pode-me dar porrada, não me queixo! Pode-me matar, não me queixo! Mas essa menina vai na escola de aprender costura sim. Sou eu que digo!

Sentia-se outra vez o barulho da mobília e a voz forte de Bento cobria todos os ruídos e choros:

– Já disse, não repito. Filha minha não vai na Baixa nem que me mate! P'ra vir aí com vestido de branca, com os beiços pintados, sapatos de madeira? Nunca, enquanto existir capitão Bento Abano! (VIEIRA, 2003, p. 20-21)

A discussão foi encerrada com a inesperada chegada de Albertina, a prostituta branca que, sentindo-se dona da situação, impõe-se.

– Sukuama! Já não pode se viver neste musseque? Trabalho toda a noite, não durmo de dia, e meus vizinhos ainda me chateiam? E vocês aí fora, seus lázaros, home! Em vez de desapartarem, aí feitos burros a olhar e a rir. Xe, você seu capitão de barco de ferrugem, vai-te vestir mas é!... E com esses miúdos aqui em casa é melhor dar bons exemplos. É assim que se fala a vida da família?... Poça! Não sabem conversar como gente? Seus incivilizados! E a bater na infeliz, vejam só! Isso é de homem então?... (VIEIRA, 2003, p.23)

O comportamento de Albertina surpreende e revela a forma irônica com que ela é retratada na narrativa. A prostituta branca é aceita pela população que acata as suas palavras, apesar do lugar de exclusão que ela ocupa naquela sociedade. Ali no musseque, brancos e negros dividem o mesmo espaço e compartilham as macas que acabam por envolver toda a população.

Se o comportamento de Albertina surpreende, surpreendente mesmo é a vitória de Sá Domingas, confirmada no dia seguinte pela sua atitude, como podemos perceber no trecho destacado a seguir:

Assim ninguém que se espantou com o sucedido, no dia seguinte. Logo que Bento saiu com Xoxombo na aula da Missão, Sá Domingas, com Carmindinha muito direita no vestido feito por ela mesma, e bem penteada, desceu pelo caminho da Ingombota, direção da Baixa. (VIEIRA, 2003, p.24)

Dessa forma, o que o romance nos apresenta é uma série de interseções de várias histórias, que em algum momento se cruzam, para, em seguida, se afastarem novamente, dando-nos uma noção exata do que é a vida movimentada em um musseque, com todos os seus encontros e desencontros.

As histórias dos personagens, assim como a história de vida dos moradores dos musseques angolanos, não seguem por linhas paralelas, mas por linhas cruzadas, aproximando-se e se afastando o tempo todo, e é isso que faz com que uma história se cruze com as outras para, em seguida, afastar-se novamente, revelando o que cada uma tem de mais particular e de mais geral ao mesmo tempo.

Daí a possibilidade de, ao tomarmos o conjunto das narrativas de Luandino Vieira que nos propusemos a analisar, afirmarmos que cada história narrada é uma missanga que compõe um colar, figura metafórica que estamos utilizando para a sua obra literária.

Se uma única missanga – texto – parece não ser capaz de demonstrar a existência do fio, é na união de todas elas que o colar – a obra literária do autor – revela a sua constância. Esses textos estão unidos, sobretudo, pela temática anti-colonialista abordada em cada um, uma vez que todos remetem à situação colonial e à problemática que dela decorre.

A união dessas narrativas confere força e poder de resistência à sua obra, o que nos permite atribuir-lhe uma função que é social. Isso ocorre porque a escrita desse autor se mostra muito “interessada nos problemas sociais” (CANDIDO, 1985, p.19).

No conto “Cardoso Kamukolo, sapateiro”, da obra *Vidas novas*, por exemplo, a esperança de um futuro melhor para se viver nas terras de Angola está presente na fala do narrador, que inicia a sua história demonstrando todo o seu pessimismo quanto ao presente:

Se não matarem todos os monandengues da nossa terra, eles contarão mesmo para seus filhos e seus netos dos tempos bons que vêm aí. Contarão, porque os olhos ainda pequenos e burros guardaram essas confusões e conversas, os tiros das noites ficaram sempre nos corações, o pai que não apareceu mais em casa, morto no areal, o irmão mais velho que lhe vieram buscar no jipe com porrada logo ali mesmo e insultos e asneiras e cubatas incendiadas brilhando no escuro.

Então, nessas noites calmas dos tempos novos em que as pessoas ouvem mesmo o dormir de gato dos motores eléctricos das fábricas a chegar no vento, enchendo os jardins de suas casas com música nova, ou vêem a lua grande e bonita acender o candeeiro dela por cima das lavras de milho grande, mais que um homem, a mandioca a crescer verde como nunca foi, o algodão de flores branquinhas e aquele vermelho-cereja do café pondo talvez lembranças do antigamente, mas com a mata a guardar para sempre o cheiro bom, o cheiro maluco dessas florzinhas brancas, que já foram vermelhas de sangue ou negras, queimadas nas bombas ou torcidas no fogo, eles vão contar. (VIEIRA, 1997d, p.61)

Essa demonstração de esperança quanto a um futuro mais harmonioso para se viver é recorrente nas obras que compõem o *corpus* dessa pesquisa, cuja escrita aponta para a necessidade de uma ação no tempo presente para a construção desse futuro.

A análise dos contos previamente selecionados, bem como do romance *Nosso musseque*, revela uma escrita engajada na construção do projeto de nação imaginada, que passa pelo ideal de uma nação livre e independente, governada pelos angolanos, os verdadeiros donos da terra e de todas as suas riquezas.

Isso explicaria a presença, no Conto “Zito Makoa, da 4ª classe”, também da obra *Vidas novas*, do personagem Zito, um menino negro que recebeu a alcunha de Makoa por ser “curtinho e gordo” (VIEIRA, 1997d, p.101) e que provocou a ira da

professora ao escrever, durante a lição, um bilhete com os dizeres “ANGOLA É DOS ANGOLANOS” (VIEIRA, 1997d, p.104).

A consciência política demonstrada pelo garoto revela a postura sempre crítica do autor, que promove, nas suas obras, uma verdadeira revolução, evidenciada, sobretudo, através da postura de resistência dos seus personagens e do desarranjo intencional promovido na linguagem.

A frase escrita no bilhete pelo garoto Zito é uma referência explícita ao movimento lançado pelos Novos Intelectuais de Angola que, com o lema “Vamos descobrir Angola”, promovem a sua revolução na década de 1950. Essa referência ao movimento pode ser sentida, explícita e/ou implicitamente, em todos os textos do *corpus* dessa pesquisa.

Em se tratando dos contos selecionados, o processo narrativo se assemelha ao do romance em vários pontos. Dentre eles, podemos ressaltar o fato de a narrativa ser performática e, portanto, encenar a história com uma riqueza de detalhes que recria a performance oral das narrativas. Para fazê-lo, Luandino Vieira recupera, na escrita, a gestualidade do contador de histórias tradicional, seja nas falas do narrador, seja nas falas dos personagens, como podemos observar no diálogo entre nga Zefa e Bina, personagens do conto “Estória da galinha e do ovo”, da obra *Luuanda*.

– Sukuama! O que é eu preciso dizer mais, vavó? Toda a gente já ouviu mesmo a verdade. Galinha é de Zefa não lhe quero. Mas então a galinha dela vem no meu quintal, come meu milho, debica minhas mandioqueiras, dorme na minha sombra, depois põe o ovo aí e o ovo é dela? Sukua! O ovo foi o meu milho que lhe fez, pópilas! Se não era eu dar mesmo a comida, a pobre nem que tinha força de cantar... Agora ovo é meu, ovo é meu! No olho!... Virou-lhe o mataco, pôs uma chapada e com o indicador puxou depois a pálpebra do olho esquerdo, rindo, malandra, para a vizinha que já estava outra vez no meio da roda para mostrar a galinha assustada atrás das grades do cesto velho.

– Vejam só! A galinha é minha, a ladrona mesmo é que disse. Capim está ali, ovo ali. Apalpem-lhe! Está mesmo quente ainda, ovo é meu! (VIEIRA, 1997b, p. 130)

A encenação da maca permite ao leitor criar uma imagem daquilo que está sendo narrado, resgatando a gestualidade do contador de histórias, incorporado pelo narrador. A narração performática da maca dá vida ao texto, trazendo de volta à

escrita o contador tradicional, por meio da reprodução da sua dicção e da sua gestualidade. Dessa forma, quando o narrador afirma que a personagem Bina “com o indicador puxou depois a pálpebra do olho esquerdo, rindo, malandra” o leitor consegue virtualizar a cena, vislumbrando cada detalhe.

Isso também acontece quando tomamos a fala da personagem nga Zefa: “Capim está ali, ovo ali. Apalpem-lhe! Está mesmo quente ainda, ovo é meu!” Nessa passagem, é como se pudéssemos vislumbrar claramente a personagem apontando para o local onde está o ovo, como faria o contador tradicional.

Outro ponto comum a todos os textos analisados é o espaço definido para o enredo: os musseques dos arredores de Luanda. As histórias narradas se referem obrigatoriamente a esse espaço, privilegiado pela riqueza e diversidade cultural apresentadas.

Os perfis dos personagens criados pelo autor também são comuns a todas as obras, variando seus nomes, mas não o lugar de exclusão ocupado por eles na sociedade colonial angolana.

A simplicidade desses personagens está explícita na escolha dos seus nomes, na sua grande maioria apelidos. Assim, temos, por exemplo, Beto, Xico, Azulinho, Zefa, Bina e Bebeca, na “História da galinha e do ovo” e Zito, Zeca e Chiquito, em “Zito Makoa, da 4ª classe”.

O trabalho de resgate da memória é outro ponto interessante a ser tratado. É da memória que o avô, personagem do conto “Cardoso Kamukolo, sapateiro”, da obra *Vidas Novas*, resgata a história que narra aos netos, quando as crianças pedem ao avô que conte “uma história de mais cedo, dessas que ele assistiu.” (VIEIRA, 1997d, p.63).

Dessa forma, o avô conta a história de Cardoso Kamukolo, morto quando voltava para casa, depois de um dia de trabalho, ao tentar salvar uma criança negra, indefesa, das agressões sofridas na rua em decorrência de uma brincadeira.

Ao substituir as histórias de animais pela história vivenciada, ou seja, o missosso pela maka, o personagem promove a substituição da memória tradicional

por uma memória moderna e, nesse processo, ele cria o herói negro, inexistente na história colonial.

Assim, Cardoso Kamukolo torna-se uma referência da luta pela liberdade e, conseqüentemente, da luta pela independência. Acusado equivocadamente de ser um terrorista, o personagem dá a própria vida pela criança indefesa e, com esse gesto, deixa sua história marcada na memória do narrador que, mais tarde, promove o seu resgate para transmiti-la aos netos.

O seu ato de bravura eleva-o ao posto de herói da nação imaginada projetada por Luandino Vieira através da sua escrita literária, preenchendo uma lacuna da história oficial de Luanda na sua fase colonial.

Se, de acordo com Pollak (1992), a memória é seletiva e não grava tudo o que vivenciamos, a escrita do conto revela o quanto a história narrada pelo avô foi marcante na vida do personagem. Ao narrá-la, o velho parece estar revivendo naquele momento a história do homem negro, sapateiro, defendendo o menino negro indefeso das agressões sofridas por parte da população branca em um contexto colonial em que, apesar de ocuparem o mesmo espaço, o dos musseques, a cor da pele aparecia como um diferencial. Isso explicaria, em parte, a sua emoção ao final da narrativa.

Meneses (2004) mostra, com seu estudo, que o resgate da memória deixa sempre lacunas a serem preenchidas pela imaginação. Dessa forma, o avô, com a sua sabedoria, cuida de preencher as lacunas demonstrando uma preocupação em relação à educação dos mais jovens e criando um herói nacional colonial, como podemos perceber no trecho destacado a seguir:

– Pois é, meus netos! Como Cardoso Kamukolo, muitos irmãos morreram para não deixar matar os monandengues e fazer essa vida feliz que é a nossa... Aprendam as estórias bonitas dos animais da nossa terra, mas não esqueçam, no vosso coração, esse nome de Cardoso Kamukolo! E fingiu para todos que a água que saía nos olhos dele era ainda do fumo do cachimbo. Quem sabe mesmo se aquele mona que lhe salvaram não era vavô? (VIEIRA, 1997d, p.69)

Se, conforme afirma Meneses (2004), memória e literatura andam juntas, aqui temos um exemplo do trabalho de criação do texto literário em que o narrador, ao

resgatar as memórias do personagem, elabora a sua narrativa recriando essa memória para preencher com ela uma lacuna do presente, que é a de exemplos de união dos negros que lutam pela liberdade.

Nesse ponto, as memórias narradas exemplificam o que afirma Meneses (2004), para quem é nas falhas, nos lapsos da memória que a literatura se insere, com o seu trabalho de criação.

Assim, a escrita de Luandino Vieira se mostra preocupada em retratar as questões mais relevantes para os seus personagens, moradores dos musseques, revelando uma visão libertária, o que faz com que o enredo dos contos apresente vários pontos em comum.

Ao abordar temas relevantes para a população colonizada, Luandino desenvolve um trabalho de criação textual que faz com que as histórias narradas ganhem relevância no contexto da sua produção. Assim, Luandino utiliza-se da sua escrita e de um trabalho primoroso de elaboração textual para, através dos seus textos, promover uma conscientização que transformaria a Angola colonial em uma nação independente.

Na escrita dos textos analisados, a construção de um projeto de nação passa pelo processo de construção textual. Daí a importância dos personagens jovens em sua obra, pois são eles que, rompendo com a tradição, conduzem as narrativas por caminhos muitas vezes inusitados.

3.2 Cenas da vida colonial

A análise dos textos do *corpus* dessa pesquisa aponta para a existência de alguns traços comuns ao comportamento dos personagens. As histórias encenadas se desenvolvem nos musseques angolanos, que constituem a periferia de Luanda. Esses musseques se transformam em personagens através de um processo de personificação, por meio do qual eles ganham vida e se tornam centrais em cada narrativa.

Nesse processo, os musseques funcionam como uma metonímia da Angola colonial e as narrativas de Luandino, ao privilegiar as histórias vividas pela gente simples que habita esse espaço tão singular, ganham uma proporção muito maior, pois encenam a própria Angola colonial.

Se o musseque se mostra um espaço privilegiado para revelar a diversidade cultural e social existente em Angola, a obra de Luandino, ao explorar, com minúcias, os detalhes das vidas dos seus personagens, também se torna um espaço privilegiado para o conhecimento das questões que afligem a população angolana no contexto dos anos imediatamente anteriores à conquista da independência.

Os personagens criados pelo autor são tipos comuns que habitam a periferia de Luanda e que, por isso mesmo, apresentam muitas características em comum. Dentre elas se destaca, indubitavelmente, a relação de solidariedade resultante de uma convivência amigável que se pretende duradoura, ainda que repleta de confusões diárias, as denominadas macas.

A relação de solidariedade está presente, por exemplo, em *Luuanda*, no conto “Estória da galinha e do ovo”, na qual Luandino nos apresenta a maca desencadeada com a descoberta dos garotos Beto e Xico de que a vizinha Bina havia atraído a galinha Cabíri para o seu quintal, a fim de consumir os ovos botados pelo animal, de propriedade de nga Zefa, a mãe dos miúdos.

Se a solidariedade está presente desde o início, com a aglomeração de toda a vizinhança, disposta a colaborar na solução do problema, é no desfecho que ela toma uma proporção ainda maior:

Vavó Bebeca sorriu também. Segurando o ovo na mão dela, seca e cheia de riscos dos anos, entregou para Bina.

– Posso Zefa?...

Envergonhada ainda, a mãe de Beto não queria soltar o sorriso que rebentava na cara dela. Para disfarçar começou dizer só:

– É, sim, vavó! É a gravidez. Essas fomes, eu sei... E depois o mona na barriga reclama!... (VIEIRA, 1997b, p.152)

O comportamento de nga Zefa, sentindo-se envergonhada pela confusão causada em torno da posse do ovo, e concordando que vavó Bebeca o devolva a Bina, demonstra sua compaixão pela situação da vizinha, grávida e desejosa de

comer o ovo. Além disso, há uma referência clara à sua preocupação com o bebê que está sendo gerado por Bina e que depende da satisfação do desejo para nascer tão saudável como se apresentam os filhos de nga Zefa, Beto e Xico.

Devolver o ovo, nessas condições, é mais do que uma simples questão de bom senso: é também uma demonstração de responsabilidade quanto ao futuro do bebê, o que evidencia ainda mais a relação de solidariedade existente entre os moradores daquele musseque. Ali, o comportamento de nga Zefa demonstra que cada um se sente responsável pelo bem estar de todos.

Situação muito semelhante é a que observamos no romance *Nosso Musseque*, com sua narrativa repleta de macas, provocando a aglomeração da população empenhada na busca de soluções para questões desde as mais corriqueiras, como os desentendimentos envolvendo as crianças, até as mais sérias, como o cumprimento de uma ordem oficial de despejo.

Todos os problemas apontados no romance parecem unir cada vez mais os personagens em um laço de solidariedade em que todos se dispõem a apoiar aqueles que estão mais necessitados em determinado momento. É assim com as crianças, como mostra a fala do menino Zeca em “– Xoxombo! – Xoxombo! Quem te bateu? Diz já Xoxombo, diz já p’ra lhe agarrarmos!” (VIEIRA, 2003, p.60). Essa fala de Zeca leva o narrador a afirmar que “é assim o Zeca. Quando alguém está mal, ele fica logo bom pra lhe ajudar” (VIEIRA, 2003, p.60). E é assim também com os adultos, como podemos observar na atitude de Sá Domingas, don’Ana e nga Sessá, a consolarem Albertina, ameaçada de despejo por não conseguir pagar o aluguel de sua cubata ao Aníbal Manco. A fala das amigas revela a solidariedade existente entre elas: “– Deixa só, Albertina! Não chora! A gente te vai ajudar...” (VIEIRA, 2003, p.142)

Os problemas enfrentados por Albertina, uma prostituta branca, desejada pelas crianças, desde a sua misteriosa chegada no musseque, encenam, por sua vez, a solidariedade das mulheres para com a nova moradora desde quando ainda era desconhecida de todos:

Então, ninguém que podia adivinhar, sucedeu: a mulher era mesmo uma branca, meio velha já e chegaram oito horas já passavam, as mulheres e as crianças sunguilavam ainda quando os gritos ajudaram mais o mistério.

– Ená! Mal que chegou, já está lhe arrear!
 – Não é, mana! Ouve ainda bem? A pobre, se calhar, está doente.
 Mas só sentiam os passos do homem indo no quintal, entrando e saindo, barulho de panelas, canecas, gritos de dor.
 Conta capitão Abano que foi o homem mesmo que veio pedir socorro, mas a gente sabe como são as pessoas aqui no nosso musseque: se sai gritos e barulho e confusão, vão andando, chegando devagarinho, os monas agarrados nos panos das mães e então os homens, desculpando, adiantam perguntar se não precisa nada, se é assunto de doença ou desapartam se é confusão de chapada.
 Neste caso em que a mulher gemia e virava na cama, não ficando quieta nem um minuto, suando as combinações que don’Ana lhe mudava, tirando outras secas numa mala grande no canto do quarto, enquanto sá Domingas no quintal acendia um pequeno fogareiro de ferro, penso o capitão enxotou embora os miúdos nas suas brincadeiras, nem mesmo Carmindinha que deixou-lhe, e ficou conversar com o homem do fato branco falando os azares desta vida, essas doenças do mato que agarram um infeliz para lhe comer logo-logo e outras coisas assim, metade a querer dizer, metade a querer saber.
 É que, no nosso musseque, se ajuda, gosta saber porquê está a fazer e o que tem a fazer. E se não é pessoa como nós, aqui, nos conhecendo todos, então também precisa saber quem está ajudar. (VIEIRA, 2003, p.131-132)

As confusões envolvendo Albertina se tornaram uma constante no musseque, mas nada impede que ela conquiste a amizade e o respeito da vizinhança, nem mesmo a sua condição de prostituta. O fato de ser branca também não a diferencia dos demais moradores, pois a mesma ocupa o mesmo espaço de exclusão de toda uma população constituída na sua maioria por negros excluídos pelo sistema político e econômico colonial. Daí tamanha solidariedade demonstrada pelos negros em relação à mesma.

Foi um dia que nasceu com azar.
 Ainda não eram cinco horas, escuro mesmo, quando uma grande confusão começou lá no musseque. Os gritos vinham da cubata de Albertina mas ninguém que se levantou logo, os vizinhos já estavam acostumados. Cada homem que ela arranjava lhe dava porrada, era sempre o mesmo caso: depois de alguns meses de viverem lá em casa, comerem à custa da pobre, beberem à custa da pobre, uma carga de surra, maleta na mão e nunca mais ninguém lhes via. Só porque Albertina queria um filho, falava que estava se sentir muito sozinha e, sempre que pedia, tinha aquelas discussões e pancadas.
 Nesse dia, quando a manhã acordou, o barulho era maior, diferente, os gritos se prolongaram em gemidos e a vizinhança começou dar mais importância, adiantou sair, aproximando-se, curiosos e preocupados da cubata. (VIEIRA, 2003, p.32)

A solidariedade, como se vê, é uma marca do romance, revelada a partir das adversidades enfrentadas por todos. Ao menor sinal de perigo, a população se

aglomera e toma para si as questões particulares de cada um. Dessa forma, as histórias vividas por cada personagem se cruzam, o que parece os unir cada vez mais.

Talvez seja mesmo a grande afinidade criada entre as famílias, em uma relação de dependência material e afetiva, cada qual tentando suprir, da melhor forma possível, as necessidades dos outros, a responsável por essas interseções. Afinal, como afirma o narrador: “vizinhança de pessoa pobre não pode continuar zangada, é verdade mesmo.” (VIEIRA, 2003, p.19)

A situação a que estão expostos os personagens de Luandino Vieira, habitantes de uma realidade ficcional criada de modo a reproduzir, com certa fidelidade, a situação de desigualdade racial e social a que estavam expostos os habitantes dos musseques angolanos no período colonial em que as obras aqui analisadas foram escritas, parece ser determinante para a sua forma de agir. Ao se propor a reinventar uma realidade bem conhecida pela população carente da periferia de Luanda, a escrita literária de Luandino cria personagens que não apresentam grande complexidade, mas que representam tipos sociais bem definidos.

Parafraseando o romancista e crítico inglês Forster, Beth Brait (2002) afirma que os personagens podem ser classificados como tipo ou caricatura, dependendo da dimensão arquitetada pelo autor.

São classificadas como tipo aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação. (...) Quando a qualidade ou idéia única é levada ao extremo, provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira, a personagem passa a ser uma caricatura. (BRAIT, 2002, p.40-41)

Na escrita literária de Luandino os personagens se apresentam de forma cômica em determinados momentos, seja através do processo de tipificação, seja através do processo de caricaturização, ambos com uma finalidade muito clara de crítica social. Essa se dá através da criação de personagens que representam as diversas camadas sociais existentes na sociedade angolana.

Antonio Candido (1995), por sua vez, ressalta o fato de que o personagem é “um ente inventado.” (p.66). Portanto, ainda que Luandino recrie a realidade social de Angola no contexto sócio-histórico em que sua obra é produzida, os personagens criados por ele não podem ser tomados como reprodução de seres reais, mas como criação textual. Além disso, o romance “é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos” (CANDIDO, 1995, p.67). O que temos, então, é um trabalho de criação textual em que os recursos lingüísticos utilizados pelo autor determinam o perfil de cada personagem, revelando a intencionalidade da sua escrita.

Dessa forma, os personagens de Luandino Vieira são criados de modo a denunciar, através dos seus atos, ou mesmo das suas falas, a situação de desigualdade social e de opressão a que a população angolana por eles representada estava exposta no contexto sócio-histórico-cultural da Angola colonial.

Ao se propor a criar personagens que representam determinadas camadas sociais, Luandino brinca com os estereótipos para, a partir deles, desenvolver a sua crítica social. Sua escrita não tem a intenção de chocar, mas de denunciar. Assim, torna-se possível um processo de criação que espelha os musseques repletos de crianças, com as suas brincadeiras constantes, e de adultos que, diante das dificuldades, protagonizam cenas de macas que terminam sempre com a retomada da amizade abalada momentaneamente. Enfim, o que prevalece mesmo é a solidariedade, evidenciada pelo apoio mútuo que une todos os personagens.

As caricaturas e os tipos sociais criados pelo autor expõem de forma muitas vezes cômica a situação colonial, que beira o ridículo a que a sociedade angolana estava exposta. Ao recriar a sociedade angolana por meio desses processos, Luandino coloca em evidência as relações entre o colonizador e o colonizado na época colonial. Isso nos permite afirmar que os colonizados são tratados sempre como tipos e os colonizadores são sempre tratados como caricaturas.

Dessa forma, os personagens que encenam tipos comuns da sociedade angolana, como as mulheres que cumprem o seu papel de mães e de donas-de-casa e as crianças, são tratados de forma mais realista e se constituem em tipos.

Já os personagens que encenam a metrópole ou o poder colonial podem ser classificados como caricaturas, pois sofrem um processo de deformação, seja física ou moral, que evidencia a intenção do autor de denunciar a postura assumida pelos expoentes do colonialismo em relação à população dos musseques.

3.2.1 *Uma caricatura do sistema colonial*

O processo de caricaturização dos personagens, promovido pela escrita de Luandino Vieira, pode ser observado em vários momentos. Na maka “Estória da galinha e do ovo”, temos a presença dos comerciantes, encenados por “Sô Zé da quitanda”, que, chamado por vavó Bebeca para opinar sobre a confusão criada em torno do direito de propriedade sobre o ovo botado por Cabíri no quintal da vizinha, deixou logo transparecer o seu olhar capitalista. Não nos parece ser mera coincidência o fato de ele ser “zarolho” e ter um único e “bonito olho azul”. (VIEIRA, 1997b, p.132).

A encenação do personagem revela o olhar do colonizado, ou dos habitantes do musseque, sobre o colonizador, representado pelo comerciante, como podemos observar na passagem a seguir:

(...) sô Zé já estava sério, a cara dele era aquela máscara cheia de riscos e buracos feios onde só o olho azul bonito brilhava lá no fundo. Parecia estava atrás do balcão mirando com esse olho os pratos da balança quando pesava, as medidas quando media, para pesar menos, para medir menos. (VIEIRA, 1997b, p.133)

No caso desse personagem, o processo de caricaturização se dá através da deficiência física que lhe é atribuída, ou seja, o personagem era “zarolho”. Essa deficiência, por sua vez, pode ser reveladora de uma deficiência de caráter do personagem, a desonestidade com que pesava sempre para menos os produtos vendidos. Através desse processo, a escrita de Luandino Vieira faz a sua crítica à visão unilateral do colonizador em relação ao colonizado.

Juntamente com a crítica temos um alerta, pois o narrador aponta para a necessidade de a população estar sempre muito atenta, de olhos muito bem abertos, já que, apesar de ter um olho só, o comerciante se mostra muito esperto. A esperteza de sô Zé faz com que o personagem ignore os fatos apresentados a ele, chegando à conclusão de que o ovo, na verdade, era seu, uma vez que o milho comprado por Bina na sua quitanda, para tratar de Cabíri, ainda não havia sido pago.

Em *Nosso musseque*, a encenação do comportamento do comerciante sô Antunes é muito semelhante à do comportamento de sô Zé da quitanda, revelando o interesse de ambos nos lucros obtidos com os negócios, como podemos observar nessa fala do jovem narrador:

Xoxombo e Zito contavam que os pais e as mães falavam muito esses casos dos preços das coisas de comer, na quitanda de sô Antunes. Ele só dizia que era a guerra, mas não aviava o que as mães mandavam os miúdos buscar e andava ameaçar que só ia vender com dinheiro, não queria aceitar mais vale. Foi assim que, numa tarde, no caminho da escola, o Xoxombo pelejou no Antoninho. Xoxombo disse que o pai dele estava ficar gordo com a nossa fome e ele respondeu que as nossas famílias eram negros matumbos. Que o pai fazia negócio com os arcos dos barris, com as garrafas vazias, com pneus velhos, sucata e que as nossas famílias eram mangonheiros. Xoxombo não esperou dar café nem nada. Deitou a saca no chão, agarrou-lhe na capanga; o Antoninho deu-lhe um pontapé e começaram lutar, os outros é que separaram. O filho do capitão Abano contou, depois, que tinha pelejado porque, de manhã, sô Antunes lhe mandou embora sem açúcar branco nem a manteiga. A Tunica não ouviu ele dizer na mãe e começou pedir manteiga e então sá Domingas bateu-lhe na cara. Xoxombo, quando viu a Tunica chorar com a chapada e sá Domingas sair embora triste, no quintal, jurou na palma da mão que ia pelejar no Antoninho. (VIEIRA, 2003, p.51)

A imagem que Xoxombo tem de sô Antunes a ficar gordo com a fome da população, que não tinha dinheiro para pagar as compras e que, por isso mesmo, era impedida de levar as mercadorias, revela a perspicácia do menino em sua percepção das relações econômicas no musseque.

Dona Guilhermina, esposa de sô Antunes, repete o comportamento do marido e, em se tratando de negócios, logo revela toda a sua esperteza, como explicita o jovem narrador.

Sempre tínhamos nossos micondos ou doces de jinguba que ficavam um bocado queimados. Dona Guilhermina, esses não aceitava receber, só queria

pagar os bons. A mãe do Antoninho dava o açúcar, a jinguba, a farinha. E o trabalho de nga Xica, fazer aqueles doces que a gente tinha vontade de roubar na hora de arrefecer na tábua de lavar, a mãe do Biquinho recebia em coisas de comer na quitanda de sô Antunes. Dona Guilhermina tinha este negócio dos doces e arranjava muito dinheiro. Ela mesmo quem se gabava. (VIEIRA, 2003, p.66)

Outra presença marcante na maka “Estória da galinha e do ovo” é a de sô Vitalino, o velho dono das cubatas do musseque Sambizanga, a quem era devido o aluguel.

A caricatura do personagem é claramente percebida na forma como ele se porta e, principalmente, através da descrição da sua vestimenta, completamente estranha à realidade dos moradores do musseque, como podemos observar na apresentação feita pelo narrador: “O homem, nos dias do fim do mês, descia do maximbombo, vinha com a bengala dele, de castão de prata, velho fato castanho, o grosso capacete caqui, receber as rendas das cubatas que tinha ali.” (VIEIRA, 1997b, p. 138).

Sô Vitalino caminhava pela areia do musseque “arrastando os grossos sapatos, encostado na bengala” (VIEIRA, 1997b, p. 139) e ninguém ousava lhe dirigir a palavra, o que demonstra a posição de poder que ele ocupa no contexto dos musseques. Isso pode ser percebido através da fala do narrador na passagem a seguir: “sô Vitalino dono de muitas cubatas, que vivia sem trabalhar, os filhos estudavam até no liceu, só mesmo vavó é que podia por conversa de igual. Das outras não ia aceitar, com certeza disparatava-lhes.” (VIEIRA, 1997b, p.140)

O velho pode ser visto como uma metáfora da especulação imobiliária: “E nada que perdoava, mesmo que dava encontro o homem da casa deitado na esteira, comido de doença, não fazia mal: sempre arranjava um amigo dele, polícia ou administração, para ajudar correr com os infelizes.” (VIEIRA, 1997b, p.138-139)

Chamado para opinar sobre o caso do ovo, sô Vitalino encontrou logo uma forma de apropriar-se dele: “Não interessa, o ovo é meu! Foi posto na cubata que é minha! Melhor vou chamar o meu amigo da polícia...” (VIEIRA, 1997b, p.141). Assim, Luandino Vieira revela as relações de poder existentes nos musseques, expondo a desigualdade existente entre as classes sociais.

Em *Nosso musseque*, Luandino também cria uma situação em que o comportamento inflexível do dono das cubatas é questionado através da figura do cobrador.

Estava sô Aníbal, coxo do pé, e ainda por cima gordo, todo ele debaixo e a Albertina surrava-lhe com vassoura de mateba na cabeça, nas costas.

– Gatuno, ladrão! Queria-me roubar minhas coisas! (...)

Nga Sessá já tinha conseguido segurar na Albertina, empurrava a vizinha para casa, mas ela não aceitava, sacudia os braços das amigas, voltava na direcção do homem, mostrando sempre a vassoura, insultando:

– Vem cá, Manco, vem cá ainda! Parto-te os cornos! Cobrador da merda!

Sô Aníbal, coxeando e agarrando sua pasta, vinha atrás dela e quando viu sô Luis polícia na porta, adiantou gritar queria o dinheiro da renda senão ia-lhe pôr na rua, eram ordens do patrão e se não tinha, ia-lhe levar o fio de ouro, os brincos. Albertina aí soltava das mãos que lhe seguravam, corria, o cobrador fugia mas depois voltava, aumentava os ameaços. Só quando chegou na porta de sô Luís e ouviu as palavras do polícia falando no pai do Zeca, Aníbal manco teve coragem de insultar:

– A culpa não é tua, quitata de merda! A culpa é do meu patrão que está alugar cubatas nas putas! (VIEIRA, 2003, p.140-141)

Também é questionado pelo olhar arguto do jovem narrador o jogo de relações duvidosas, como a demonstrada pelo policial, sô Luís, que viu naquela maca uma grande oportunidade de fazer valer a sua vontade. Ao apoiar o cobrador, o policial estava agindo em interesse próprio. Por outro lado, o cobrador se beneficiava também da amizade e do apoio recebido do policial, como explicitado na passagem a seguir.

A gente tinha chegado nas corridas, estávamos mesmo junto do cobrador mas ninguém que podia imaginar: o Zito parece voou nas palavras de sô Aníbal. Dona Eva gritou, sô Luis correu no quintal e o cobrador nem sentiu a bassula que passou-lhe nas costas do menino. Esborrachado na areia, com Zito em cima dele, nem gritava. (...)

– Não há direito. Um homem assim, doente como eu, fazerem pouco? Vou queixar na polícia, vou queixar. O senhor viu?...

Perguntado, sô Luís riu seu riso mau e veio lhe ajudar parecia eram amigos de muito tempo. Depois levou-lhe dentro da cubata.

– Não é preciso, Aníbal! A polícia já viu tudo. Entra, entra e limpa-te, homem! A gente vai fazer a cama à vadiagem deste musseque!

A tarde corria para o fim, apressada. Um vento frio, de repente, veio enrolar nas pessoas espalhadas por ali, admiradas com aquela bondade de sô Luís, levando o cobrador lá em casa. Sem pressa, vieram, caladas, rodear Albertina sentada na porta. Queriam-lhe ajudar, animar, mas também seus corações sabiam se ia sair combinação de sô Luís com o Aníbal Manco, pronto! Tudo estava perdido! Tinha dois meses já não pagava a renda, aquele tempo no hospital estragou a vida e agora não recebia mais aquelas cartas de Malanje, ia fazer como então? (VIEIRA, 2003, p.141-142)

Mais uma vez Luandino lança mão de uma deficiência física para retratar a deficiência de caráter do personagem, coxo do pé, assim como aconteceu com o comerciante de *Luuanda*, sô Zé da quitanda, que é zarolho.

Por meio da deformação física dos personagens, Luandino cria suas caricaturas, evidenciando, através do exagero, alguns traços mais marcantes dos mesmos. A caricatura é feita a partir do comportamento de cada personagem e revela a visão do musseque sobre o colonizador e a instituição representada por ele. Dessa forma, explicitam-se também as relações que se estabelecem entre os personagens, sejam eles colonizados ou colonizadores.

A crítica às instituições representadas pelos personagens está presente na obra do autor de um modo bastante contundente, e revela o quanto a população dos musseques está sujeita à imposição do poder historicamente mantido por meio do uso da força física.

Na maka “Estória da galinha e do ovo”, Azulinho, menino famoso no musseque pela grande esperteza, é uma caricatura da própria igreja e, aos “dezasseis” anos, “na hora de falar sério, tanto faz é latim, tanto faz é matemática, tanto faz é religião, ninguém que duvidava: Azulinho sabia” (VIEIRA, 1997b, p.136). A forma irônica com que Azulinho é tratado no conto revela a visão da população sobre a própria igreja enquanto instituição, e a caricatura do menino se constrói, sobretudo, por meio da linguagem utilizada:

Escondendo um riso vaidoso, João Pedro, juntando as mãos parecia já era mesmo sô padre, falou:

– Eu vos digo, senhora! A justiça é cega e tem uma espada...

Limpou a garganta a procurar as palavras e toda a gente viu a cara dele rir com as ideias estavam nascer, chegavam-lhe na cabeça, para dizer o que queria.

– Vós tentais-me com a lisonja! E como Jesus cristo aos escribas, eu vos digo: não me tenteis! E peço-vos que me mostrem o ovo, como Ele pediu a moeda... (VIEIRA, 1997b, p.137)

Assim como a maka recriada critica a igreja, ela também critica o sistema de ensino oficial, implantado na colônia pelo governo português. Essa crítica se dá através do comportamento dos professores, encarregados de possibilitar que os alunos adquirissem o conhecimento e a cultura européia que a escola tentava implantar no território colonial. Dessa forma, os professores são encenados por meio

de atitudes e falas autoritárias em relação aos alunos negros, como podemos perceber na citação a seguir, retirada do conto “Zito Makoa, da 4ª classe”: “– Miúdos ordinários, desordeiros! Quem começou? – e a fala irritada da mulher cambuta e gorda fazia-lhe ainda tremer os óculos na ponta do nariz.” (VIEIRA, 1997d, p.99)

O ensino implantado de acordo com o modelo europeu se mostra inadequado à realidade dos alunos, mas os professores, em geral assimilados que reproduzem o sistema colonial, diante da recusa em lidar com a diferença racial e cultural, parecem não se dar conta do fato e acabam cometendo alguns equívocos. O seu despreparo em lidar com a situação evidencia-se até mesmo quando eles tentam se posicionar do lado do colonizado, como mostra o trecho a seguir, escrito por Xoxombo no seu velho caderno e extraído do romance *Nosso musseque*:

A sô pessora é boa mas eu não gosto dela. Quando os meninos começaram a fazer pouco chamando Xoxombo-macaco e outras coisas, ela aparece sempre mas eu não gosto. Diz eu sou coitadinho não tenho culpa de ser assim escuro e que a minha alma é igual me agarra e quer ser como mamãe, mas eu não gosto dela porque naquele dia levei minha mandioca cozida para o lanche e o Antoninho, o filho do sô Antunes da quitanda, estava comer o pão dele com a manteiga e começou-me fazer pouco. A sô pessora puxou-lhe nas orelhas, lhe tirou o pão, deitou fora minha mandioca e me deu-me o pão dele. Mas eu não aceitei e chorei. Eu queria mesmo era minha mandioca, minha mãe tinha-me dado para o lanche. (VIEIRA, 2003, p.47-48)

A polícia, que encena a repressão, também está presente. Em *Nosso musseque*, temos a figura de sô Luís, que provoca a revolta da população desde a sua chegada ao musseque, quando decide cercar e tomar posse de um terreno que pertencia a toda a comunidade, como explicita a fala do narrador:

– Ngueta camuelo! Esses brancos são assim. Olha só! Chegou dois dias e pronto! Começa já a dizer aquilo é dele.
 Não é que um quintal fosse coisa para todos falarem, as cubatas do capitão, don’Ana e vavó Xica também tinham; mas, ali, no terreno atrás da cubata do polícia, os paus de manga e de goiaba cresciam e eram de todo o musseque, ninguém que tirava mais que queria e até mesmo os meninos lhes respeitavam. Goiaba, mamão, manga, só madurinha para comer. Mesmo no fim do dia, quando o povo passava mais para cima e pedia de alguém nas portas licença para tirar a goiaba para o mona ou levar o mamão, a resposta era que os paus eram de todos, não precisava pedir.
 Pregando as aduelas, as marteladas de sô Luís dueram no coração dos miúdos: sentiam que lhes roubavam, já não podiam ir mais brincar, descansar nas sombras, espreitar os pássaros. (VIEIRA, 2003, p.37-38)

Como podemos observar, o comportamento dos personagens policiais parece ser padronizado, o que nos leva a crer que eles encenam o lado repressivo do poder colonial que está muito bem definido no imaginário local.

Se por um lado, no entanto, a repressão policial e o abuso de poder se fazem presentes, por outro lado, a população não se dá por vencida, ela reage e resiste, ainda que utilizando-se de meios precários, devido à própria condição de precariedade na qual se encontram os moradores dos musseques diante do poder colonial oficial, que se impõe com todas as suas armas.

3.2.2 *Um tipo especial no projeto nacional*

Assim como a maka “Estória da galinha e do ovo” expõe todo um jogo de interesses das esferas colonialistas, representadas pelos personagens, o romance *Nosso musseque* desnuda, ainda que em um tom mais sutil, o comportamento muitas vezes questionável dos tipos sociais representados na narrativa.

Os personagens tipo são representados, nas narrativas que compõem o *corpus* desta pesquisa, pelas figuras mais comuns do cotidiano angolano. Dentre elas se destacam as mulheres, cuja força é revelada nos momentos mais críticos de enfrentamento das dificuldades vividas diariamente.

Na “Estória da galinha e do ovo” a imagem da mulher guerreira é encenada na figura de nga Zefa, que “era rija, acostumada a lutar sempre, e não ia deixar a galinha dela ir assim para churrasco do soldado, como esses homens da patrulha queriam.” (VIEIRA, 1997b, p.150) Nga Zefa, ao invés de obedecer calada às ordens da autoridade policial, bravamente “agarrou-se no sargento” (VIEIRA, 1997b, p.150) para arrancar da mão dele a galinha que era sua.

Nosso musseque também apresenta mulheres guerreiras. Nga Xica, ao perceber a aproximação do trator que iria derrubar a sua cubata, após a família ter desobedecido a ordem de despejo que a obrigava a desocupá-la, transforma-se, e a figura frágil com que os moradores estavam habituados a lidar cede espaço para uma outra mulher que, destemida, se mostra uma verdadeira guerreira:

Saindo do meio das amigas, nga Xica correu para casa e pôs o seu corpo magro a tapar a porta. Batido pelo vento, o vestido parecia uma bandeira.

– Você, seu cangundo, estás a fazer pouco porque são as mulheres, não é? Senão te rebentávamos as fuças!

– Pena o homem dela não estar! Escolheu mesmo a hora!...

O tractorista surpreso olhava as mulheres zangadas, a mãe do Biquinho na porta com a vassoura e os serventes, escondidos atrás do tractor, riam os casos em quimbundo.

Mandou:

– Dou meia hora, se quiserem tirar as imbambas. Depois disso, faço o que me mandaram. A cubata já devia estar vazia!

– Então vem cá, vem cá, cangundo! Te arrebento as fuças!

Nga Xica nem parecia a senhora que a gente conhecia. Todas as veias do pescoço e dos braços se viam debaixo da pele e a vassoura fazia voltas de ameaça. (VIEIRA, 2003, p.77-78)

Sá Domingas é outro personagem que também faz valer o seu direito de decidir o futuro da filha Carmindinha perante a resistência do marido em deixá-la estudar na Baixa: “– É verdade, é verdade! Pode-me dar porrada, não me queixo! Pode-me matar, não me queixo! Mas essa menina vai na escola de aprender costura sim. Sou eu que digo!” (VIEIRA, 2003, p.21)

Tão importante quanto a mulher guerreira que luta bravamente contra tudo e contra todos os que se opõem aos seus objetivos, temos um outro tipo social cuja importância também é extremamente relevante no contexto das narrativas aqui analisadas, que é a figura da mulher trabalhadora, cuja própria vida é apresentada como uma luta diária pela sobrevivência.

Esse tipo social é representado, em *Nosso musseque*, pela figura de nga Xica, que, antes mesmo de enfrentar o problema da ordem de despejo, já se apresentava como uma guerreira aos olhos dos vizinhos, incomodados com a difícil situação da mulher fisicamente debilitada pelo trabalho duro desempenhado sem descanso:

A nossa amiga estava muito magrinha do trabalho de todos os dias. Parecia mesmo uma miúda, Carmindinha ao pé dela era mais velha. Mas quando a gente chegava perto e via os olhos da mãe do Biquinho, então sabíamos que a senhora sofria. Parecia estavam sempre lavados, sem brilho e sem cor. Don’Ana dizia era o calor do fogareiro e do ferro. Sá Domingas falava a infeliz chorava o seu homem; mas todas as vizinhas lamentavam a amiga, dia inteiro no ferro, no fogão, na selha e sô Augusto gastando o dinheiro na quitanda do Rascão, com os amigos no vinho. (VIEIRA, 2003, p.67)

As vizinhas, ao relembrares a figura bela de nga Xica em um passado recente, ressaltam todo o sofrimento do presente, o que faz da sua própria vida uma luta constante. E, se por um lado a beleza foi perdida durante a dura jornada percorrida, por outro lado há uma explícita valorização da postura de nga Xica com relação à dedicação total ao trabalho digno com o qual ela tenta minimizar os problemas enfrentados diariamente, como revela o narrador:

E a conversa saía outra vez para nga Xica, agora magrinha e feia, bessangana bonita como era nos seus tempos de rebitas e massembas. E a noite se fechava com elogios à beleza antiga e aos trabalhos de agora, sempre no ferro, na selha, no fogão, o dinheiro nem dava para continuar Biquinho na escola. (VIEIRA, 2003, p.68)

Nesse processo de construção dos personagens, os jovens, personagens centrais nos textos aqui analisados, representam um tipo social muito especial, pois encenam, com o seu comportamento, a esperança de um futuro melhor que se constrói através de ações do presente.

Sujeitos da história, atuantes na sua construção, Beto e Xico, ao defenderem a galinha, na maka “Estória da galinha e do ovo”, estavam, na verdade, demonstrando e defendendo o direito de resistência do povo angolano.

A esperteza é uma marca dos personagens jovens criados pelo autor. Eles se apresentam sempre muito interessados nas questões do dia-a-dia e ocupam um espaço muito importante nas obras analisadas. De idades variadas, os personagens jovens apresentam um comportamento variável de acordo com as circunstâncias em que se encontram.

O personagem Xoxombo, do romance *Nosso musseque*, o mais jovem da turma, encena, a princípio, um tipo inocente, como podemos perceber na passagem a seguir, em que o garoto, ainda chorando pela surra que levou da mãe, sá Domingas, explica ao amigo Zeca Bunéu como foi vítima das armações do colega Nanito:

– O Nanito estava a comer abacate dele, depois me perguntou-me: ‘Xoxombo, queres um brinquedo?’ Aí eu disse: ‘Sim.’ Então o gajo pôs o caroço do abacate no bolso da minha bata e disse: ‘Eu desenho cá fora agora o brinquedo que tu queres e logo à noite tu encontras no bolso.’

Zeca Bunéu desatou a rir e o Xoxombo também queria rir mas os soluços atrapalhavam-lhe.

– Xê, seu burro! Então não sabias abacate põe nódoa, não sai mais?

– Esqueci, naquela hora. (VIEIRA, 2003, p.36)

Outro tipo social encenado pelos personagens jovens de Luandino Vieira é o malandro. Nesse tipo temos o personagem Zeca Bunéu, cuja malandragem é adquirida pela própria circunstância, uma vez que a vida no musseque lhe impõe um comportamento que ultrapassa a esperteza apresentada pelos personagens jovens de Luandino de modo geral. Desde a infância o menino apresenta sua esperteza e lança mão de uma artimanha para conseguir a tão desejada “xatete de corda”, na cerimônia de distribuição de brinquedos às crianças matriculadas nas escolas de Luanda, como revela o trecho a seguir:

– M'nha senhora! M'nha siôra! Quero só uma camioneta de corda, uma camioneta de corda!

Agarrou ainda um miúdo que estava querer passar, e quando viu a professora do Xoxombo chamou:

– Ai, menina Cândida! Menina bonita! Me dá só a xatete de corda!

Esse Zeca era um descarado. A professora quando ia a passar ouviu mesmo as palavras desse Zeca Bunéu sem vergonha, viu os olhos malandros do menino, com a boca toda aberta num sorriso, sacudindo a senha.

– Mas tu não és da minha escola?

– Mas eu conheço mesmo a menina, menina Candinha, me dá só... (...)

A professora mirou na cara do Zeca, aquela cara de malandro que toda a gente gosta. Sorrindo foi no monte de brinquedos onde que estava brilhar a camioneta de corda. Azar do Zeca! Nessa hora, quando ia-lhe agarrar, um senhor magro, professor da Escola Sete, apareceu com as palavras dele, começou dizer é preciso despachar, já são cinco horas, pegou um apito, deu no Zeca e recebeu-lhe a senha. (VIEIRA, 2003, p.58-59)

Outro personagem que encena bem o tipo malandro é o jovem Zito, cuja juventude é bastante atribulada. As situações em que o jovem se envolve são parte de um processo de amadurecimento pelo qual todos os garotos irão passar. O interessante, no entanto, é que Zito tem uma malandragem nata, da qual ele tenta se beneficiar para viver de forma mais amena, esquivando-se das armadilhas que a própria vida lhe impõe, como podemos perceber na confissão de Carmindinha sobre a sua iniciação sexual:

Eu percebi a malandragem nos olhos, na voz e no apertar dos meus ombros e não gostei. E as mãos procuraram outra vez e encontraram, agora desciam e subiam e era o meu sangue e o respirar do Zito que subiam, cresciam e eu fiquei muito satisfeita e pensei que era bom gostar dum homem e que o que

um homem faz é bom e que quem diz eu sou uma perdida não sabe nada. (VIEIRA, 2003, p.124)

Zito está sempre envolvido em confusões, e a forma como o narrador expõe o seu primeiro contato com o garoto já anuncia o que virá pela frente:

Naquela manhã de cacimbo do mês de Junho dum ano que já não lembro, em que cheguei naquele musseque pela mão de meu pai, a primeira pessoa que vi foi um menino alto e forte, encostado na parede da casa da minha madrastra. Estava olhar para mim, desconfiado e curioso, coçando o pé descalço na esquina. Escondia qualquer coisa na palma da mão mas cumprimentou, olhando na minha cara. Os olhos eram pequenos e não miravam a gente direito.

– Olá, Santo António da Toneta! - respondeu-lhe meu pai, com um sorriso.

O rapaz deitou fora o bocado de cigarro e, sem medo e sem vergonha, como se fosse mesmo mais-velho, insultou alto, me deixando de boca aberta:

– Santo António é a puta que o pariu!

O meu pai só disse-me que aquele menino era o Zito. (VIEIRA, 2003, p.89)

O jovem cometeu alguns pequenos delitos, motivo pelo qual foi detido algumas vezes e até extraditado para São Tomé. Dentre os crimes cometidos e levantados na narrativa, temos a revelação de que o garoto adiantou a “roubar o tijolo novo na obra do liceu” (VIEIRA, 2003, p.132).

As idas e vindas do Zito à prisão são contadas com emoção pelo narrador, o que explicita a relação de amizade verdadeira existente ente os personagens, que transformam as questões particulares de cada um em uma responsabilidade de todos:

E então lembro, parece foi hoje. Numa manhã de sol já para Abril, eu estava sentado na minha porta e ouvi, longe, um assobio que eu não esqueço, aquele assobio do nosso musseque e depois chegou a cantiga do Zito, essa cantiga que aprendeu na esquadra e eu, às vezes, esquecia e cantava na Carmindinha. Corri no Zeca, chamei-lhe com depressa e aí vimos nosso amigo, alto e forte parecia homem mesmo, lá em cima, desenhado junto com o imbondeiro e a voz dele trazia alegria de verdade nos nossos corações. (VIEIRA, 2003, p.145)

Como podemos perceber, os personagens jovens criados por Luandino Vieira encenam tipos sociais aos quais o autor demonstra confiar não somente o futuro da população dos musseques, mas também o futuro de Luanda e de uma possível

Nação Angolana, que já se queria independente no contexto colonial em que as obras tomadas para análise foram produzidas.

4. NOS TRILHOS DA INDEPENDÊNCIA

4.1 Tradição, modernidade

Através da sua escrita literária Luandino Vieira desnuda muitas das questões sociais que envolvem a população angolana no período colonial. Como expoentes dessas questões, os personagens velhos e jovens ocupam a cena literária em narrativas que se caracterizam pela riqueza e densidade das histórias que se apresentam.

Se, por um lado, os velhos encenam a tradição africana e são os detentores de um saber tradicionalmente inquestionável, são os jovens que se destacam nos textos que compõem o *corpus* desta pesquisa, seja pelo grande número de personagens que povoam as obras, seja por sua forma de agir, reveladora de grande poder de discernimento e, principalmente, de questionamento diante das questões com as quais se deparam no dia-a-dia.

Segundo Laura Cavalcante Padilha, nas modernas narrativas literárias contracenam “mais velhos e mais novos que, juntos, procuram reconstruir, dialogicamente – o velho, pela memória e pela palavra, e o novo, pela esperança e pelo desejo – o mundo angolano fragmentado.” (PADILHA, 1995, p.9)

Divididos entre dois mundos – o passado africano e o presente ocidentalizado –, os personagens jovens que se apresentam na escrita colonial de Luandino Vieira ocupam um espaço de transição entre a tradição e a modernidade.

Ao transitarem com muita naturalidade por espaços antes ocupados apenas pelos mais velhos, esses personagens transgridem e, por meio dessa transgressão, assumem o poder de decisão de questões relevantes para o desfecho das narrativas.

Na maka “Estória da galinha e do ovo”, por exemplo, a personagem vavó Bebeca, matriarca da família de nga Zefa, tenta, a seu modo, encontrar a solução

para a questão da posse do ovo botado pela galinha Cabíri, de propriedade de nga Zefa, no quintal da vizinha Bina.

A velha demonstra sua autoridade e, ao tentar organizar o caos instalado na comunidade pela disputa do ovo, revela a sua sabedoria.

Passou um murmúrio de aprovação e desaprovação das vizinhas, toda a gente falou no mesmo tempo, só velha Bebeca adiantou puxar Zefa no braço, falou sua sabedoria:

– Calma então! A cabeça fala, o coração ouve! Praquê então, se insultar assim? Todas que estão falar no mesmo tempo, ninguém que percebe mesmo. Fala cada qual, a gente que vê quem tem razão dela. Somos pessoas, sukua', não somos bichos!

Uma aprovação baixinho reforçou as palavras de vavó e toda a gente ficou esperar. (VIEIRA, 1997b, p.129)

Em seguida, ela convoca vários moradores do musseque para opinarem sobre o fato. Esses moradores, representantes das várias classes ou instituições sociais de Luanda, tentam, em vão, solucionar o problema.

A população, nesse momento, assiste a um grande jogo de interesses entre todos os personagens, cada qual se julgando o dono do ovo, com as mais variadas justificativas: sô Zé, o dono da quitanda, por exemplo, considera que tem direito ao ovo, uma vez que o milho comprado por Bina na sua quitanda, para tratar da galinha, ainda não havia sido pago. E assim, sucessivamente, todos apresentam as suas justificativas para ficarem com o ovo, desde o dono das cubatas, que se considera no direito de se apropriar do ovo pelo fato de ele ter sido botado no quintal de uma cubata que era sua, até os policiais, que, muito espertamente, tentam se apropriar da galinha, como refeição.

Diante de toda aquela confusão, quem soluciona a questão são os garotos Beto e Xico, detentores de um saber transmitido pelo avô, o velho Petelu. A velha técnica de “cambular galinhas” foi aplicada pelos meninos em um momento crucial da narrativa, permitindo a fuga da Cabíri, prestes a ser levada como refeição pelos policiais. Dessa forma, temos a sabedoria do velho aliada à ação do novo, e é justamente essa união que permite a fuga inusitada da galinha.

Como é um galo tinha-se posto assim, naquela hora, a cantar alegre e satisfeito, a sua cantiga de cambular galinhas? (...)

E, então sucedeu: Cabíri espetou com força as unhas dela no braço do sargento, arranhou fundo, fez toda a força nas asas, e as pessoas, batendo palmas, uatobando e rindo, fazendo pouco, viram a gorda galinha sair a voar por cima do quintal, direita e leve, com depressa, parecia era ainda pássaro de voar todas as horas, e como cinco e meia já eram, e o céu azul não tinha nem uma nuvem daquele lado sobre o mar, também no vôo dela na direcção do sol, só viram, de repente, o bicho ficar um corpo preto no meio, vermelho dos lados e, depois, desaparecer na fogueira dos raios do sol... (VIEIRA, 1997b, p.151)

Nga Zefa assiste com grande alegria à vitória da galinha proporcionada pela ação dos seus filhos e, com o desfecho inusitado da maka recriada, demonstra com seus atos toda a sua admiração e gratidão pelo miúdo Beto, cuja ação foi fundamental para a vitória da galinha em um momento crucial da narrativa.

Nga Zefa sentia o peito leve e vazio, um calor bom a encher-lhe o corpo todo: no meio do cantar do galo, ela sabia estava sair no quintal dela, conheceu muito bem a voz do filho, esse malandro miúdo que imitava as falas de todos os bichos, enganando-lhes. Chamou Xico, riu nas vizinhas e, pondo festas nos cabelos do manandengue, falou-lhes, amiga:
 – Foi o Beto! Parecia era galo. Aposto a Cabíri já está na capoeira...
 Vavó Bebeca sorriu também. Segurando o ovo na mão dela, seca e cheia de riscos dos anos, entregou para Bina. (VIEIRA, 1997b, p.152)

Graças à ação precisa dos garotos, a galinha consegue se libertar, proporcionando a todos os moradores do musseque um sentimento de vitória. Assim, a vitória da galinha é, por extensão, a vitória de toda uma população, que, a princípio se mostra indignada com o rumo tomado pela história do ovo botado pela galinha Cabíri.

Esse acontecimento explicita bem como os jovens representam os elos de ligação entre a tradição africana e a modernidade ocidental. Ainda ligados à tradição pelos ensinamentos transmitidos pelos mais velhos, os jovens se opõem ao jogo de interesses das diversas classes sociais representadas pelos personagens chamados a opinar na maca e, em um ato de transgressão, eles tomam as rédeas da situação em suas mãos e ocupam um lugar de decisão que tradicionalmente pertence aos mais velhos.

É por meio do comportamento apresentado por cada personagem que Luandino desenvolve a sua crítica social. Dessa forma, não nos parece ser em vão a

explicitação de todo esse jogo de interesses envolvendo os personagens e o ovo na maka “Estória da galinha e do ovo”.

O comportamento apresentado pelos personagens jovens, aos quais Luandino delega o poder de decisão, rompe com uma ordem tradicional estabelecida, retirando do velho um lugar de autoridade e poder, ocupado ao longo dos tempos. Esse comportamento também é verificado no romance *Nosso musseque*, repleto de personagens jovens, prontos a transgredir a todo instante.

Nesse romance, a prática de contar e ouvir histórias, bastante comum na cultura tradicional africana, por exemplo, é encenada de modo a explicitar a influência da modernidade, que pode ser observada, sobretudo, nas ações apresentadas pelos personagens mais jovens, que têm acesso ao sistema de ensino oficial.

Sem perder o interesse pela prática tradicional de contar histórias, os personagens jovens de Luandino se mostram extremamente atentos para ouvir o que os mais velhos têm para contar, como podemos observar na passagem a seguir:

A noite estava escura ainda; a lua, escondida atrás do tanque d'Água, não dava luz para as brincadeiras que sempre gostávamos fazer. Assim, a chegada de don'Ana foi recebida com alegria, os meninos correram para a senhora e começaram pedir para contar as histórias ou pôr adivinhas, como só ela é que sabia.

Sentindo esse barulho, Zeca Bunéu, que já estava para dormir, recomendação de dona Branca antes de sair, veio também. Esse menino gostava mesmo ouvir as histórias. Sabia já, quando o pai chegasse e não lhe encontrasse na cama, ia apanhar surra, mas nada, ficava na mesma.

Na janela do meu quarto eu assistia triste, todos a sentar à volta de don'Ana, sá Domingas abanando o calor. Minha madrastra não deixava eu ir, dizia que essas conversas de cazumbis é história de negros e, quando ela falava assim, eu lembrava a minha falecida mãe, ficava a chorar e espreitava bem com os ouvidos para apanhar o que don'Ana contava e o silêncio amigo me trazia. (VIEIRA, 2003, p.48-49)

Ouvida a história de don'Ana, Zeca Bunéu pede a palavra: “– Don'Ana, a senhora deixa só eu contar também a minha história?” (VIEIRA, 2003, p.49). E mesmo com a reação negativa dos amigos, uma vez que “Xoxombo desatou a rir, Tunica e Carmindinha fizeram-lhe pouco” (VIEIRA, 2003, p.49), o menino conta a sua história: “E contou que era uma vez uma rapariga que foi com a quinda dela

cheia de mandiocas, batata-doce e galinhas para oferecer na avó que morava na mata. Aí, no caminho, apareceu o senhor Onça e começou-lhe falar..." (VIEIRA, 2003, p.50)

Interrompido por Xoxombo, Zeca Bunéu não teve tempo para terminar a sua adaptação do conto de fadas para a realidade cultural angolana, como podemos observar na passagem a seguir:

- Xê, Zeca! Cala-te a boca! - gritou o Xoxombo, rindo.
- Elá, menino, então? 'tá interromper assim o seu mais-velho? - protestou don'Ana.
- Não é, Don'Ana! É o Zeca 'tá aldrabar. Essa história não é assim, a professora adiantou contar lá na escola. Nome dela é o Capuchinho Vermelho, eu sei mesmo...
- Tunica e Carmindinha, batendo a palma da mão na boca, começaram a correr em volta do Zeca Bunéu, troçando e rindo:
- Uatobo! Uatobo! (VIEIRA, 2003, p.50)

Diante dessa interrupção, Zeca Bunéu demonstra total lucidez e consciência crítica quanto à adaptação que faz do conto de fadas tradicional, com o qual teve contato na escola. Dessa forma, ele se defende:

- Mas nem assim ficou derrotado, não senhor. Virou para don'Ana, pôs cara séria e falou com muito jeito:
- Ai don'Ana! Se eu contasse a história com a menina do chapéu vermelho ser comida no lobo, ninguém que percebia, não é? Na nossa terra tem menina assim? E tem lobo na mata? Ora pópilas, tem mas é onça! É por isso eu conto assim... (VIEIRA, 2003, p.50)

Adaptar o conto de fadas, atualizando-o em relação à realidade vivida, é uma forma de valorização dos elementos da terra, da natureza e, conseqüentemente, da cultura tradicional local. Além disso, segundo Cascudo (1984), a adaptação às condições ambientais é inerente à literatura oral.

Ao criar um personagem que, já na infância, apresenta essa consciência crítica da realidade vivida, Luandino aponta para a possibilidade e a necessidade de o jovem transgredir rompendo as barreiras impostas pelo sistema colonial, que se apresentam como um dificultador do processo de construção da identidade nacional.

Assim, se a escola reproduz, na colônia, a educação européia, cabe ao jovem, que tem acesso a essa educação, adaptá-la à sua realidade para, por meio

desse procedimento, lutar pelo fim do colonialismo e de todas as dificuldades por ele impostas.

No conto “Cardoso Kamukolo, sapateiro” também temos a encenação do ato de contar histórias colocando em diálogo a tradição e a modernidade. Nessa narrativa, o velho, habituado a contar histórias míticas de bichos às crianças, é interpelado por elas e se vê persuadido a contar uma história que faz parte da sua vida e que constitui, também, a história recente da fase colonial de Angola.

- Queremos uma estória de pessoas!
- Essas estórias dos animais que falam, não queremos mais. Vavô sempre conta essas... (...)
- Meus filhos! Essas estórias são as estórias do nosso povo! Essas estórias mesmo são estórias antigas de todos os homens do mundo... Um mais atrevido, cadavez, vai lhe interromper para pedir então que vavô vai contar mas é uma estória de mais cedo, dessas que ele assistiu. (VIEIRA, 1997d, p.62-63)

O pedido feito pelos meninos remete o avô ao tempo da infância e, diante da emoção pela qual ele é tomado, inicia-se a contação da história de Cardoso Kamukolo, transformado pelo velho contador em um herói nacional angolano que representa a luta do colonizado negro por um mundo com menos desigualdade:

- E no fim mesmo, calados, com atenção, sentados por ali na bela esteira fabricada com boas fibras da nossa terra ou nos joelhos de vavô, ouvirão a voz madura do velho ou do homem começar a se encher na alegria e tristeza, talvez mesmo uma dor há-de lhe apertar no coração, mas vai fugir depois no brilho dos olhos dos monandengues, limpos parece é água nas barragens dos nossos rios, quando ele adiantar falar assim:
- Então, vou pôr a estória de Cardoso Kamukolo, sapateiro! (VIEIRA, 1997d, p.63)

Nesse cenário de tradição, todos sentados na esteira, em volta do mais velho, encena-se a história que, se antes estava muito bem guardada na memória do avô, agora é transmitida aos jovens através da iniciativa, tomada por eles próprios, de exigirem que o avô conte uma história diferente daquelas que estavam acostumados a ouvir.

Dessa forma, o avô que até então estava habituado a contar histórias de bichos, ou seja, missossos, cuja característica principal é ser um produto do

imaginário, totalmente ficcional, de acordo com Padilha (1995), de repente se vê persuadido a contar uma *maka*, forma de narrativa que representa, de acordo com a autora, uma história vivida.

A substituição do *missosso* pela *maka*, que se apresenta como uma ficcionalização de uma história vivida, representa um avanço no contexto em que a obra foi produzida. E, mais uma vez, os personagens jovens se mostram ativos nesse processo que representa o início da tomada de consciência pela construção de uma nação imaginada, livre dos entraves impostos pelo colonialismo.

Na escrita literária de Luandino Vieira da fase colonial, a modernidade interfere na vida diária da população quando os jovens influenciam na forma tradicional de contar as velhas histórias, deslocando a tradição e retirando do velho o poder absoluto sobre a determinação da palavra a ser proferida. Depositário das tradições grupais do velho mundo angolano, o velho “de cuja palavra dependia o próprio destino dos homens e do grupo” (PADILHA, 1995, p.16), de repente se vê incitado pelo jovem a criar novos mitos, os mitos do presente, e contar aquilo que o jovem espera ouvir.

No contexto colonial em que os textos aqui analisados são produzidos, a postura assumida pelos personagens jovens criados pelo autor representa uma revolução a partir do momento em que eles interferem na maneira como o velho vai agir nesse lugar que tradicionalmente ele ocupa e, por isso, tomam para si a responsabilidade da construção da nova nação.

No entanto, o embate entre a tradição e a modernidade apresenta um paradoxo, pois a modernidade, embora almejada, às vezes se apresenta como uma ameaça concreta à sobrevivência dos *musseques*. Isso fica explícito no romance *Nosso musseque*, cuja população se vê acuada pelo crescimento rápido da cidade de Luanda.

Esse crescimento tira a paz dos moradores dos *musseques*, empurrados cada vez mais para longe: “E a paz do nosso *musseque*, mesmo com o capim verdinho e os cajus ao sol de Janeiro, cheirava às vezes ao fumo do tractor e cobria-se de fina nuvem de poeira que o vento do *Mussulo* empurrava, à tarde, para cima de nós.” (VIEIRA, 2003, p.72)

Nesse clima de incerteza quanto ao futuro e de saudosismo quanto ao passado, a família de nga Xica foi a primeira do musseque a receber o “papel da Câmara” para desocupar a sua cubata: “estavam morar longe, para lá do imbondeiro, perto já do Braga.” (VIEIRA, 2003, p.72)

A história da desocupação é uma das mais marcantes do romance e, através dela, conhecemos as várias faces da personagem nga Xica, que, a princípio, demonstra desespero ao perceber a aproximação do trator que derrubaria a sua cubata:

– Aiuê Ngana Zambi'ê! Chegou a hora!...
Nem que fechou a porta, apanhou o papel que o branco tinha trazido muito tempo e começou a correr, chorando e gritando:
– Nakuetu'ê! Vizinhos, acudam! Minha desgraça! (VIEIRA, 2003, p.75)

Do desespero inicial, nga Xica passa à resistência, demonstrando coragem para enfrentar o trator. Apesar do seu corpo frágil ela “correu pra casa e pôs o seu corpo magro a tapar a porta. Batido pelo vento, o vestido parecia uma bandeira.” (VIEIRA, 2003, p.77)

A imagem da bandeira, revelada pelo narrador, representa, por si só, uma imagem de resistência. Em um contexto em que os moradores dos musseques se viam empurrados pelo progresso para fora de suas terras, a bandeira cobrindo o corpo frágil da mulher, que ganha força ao se ver em perigo, torna-se o símbolo maior de um sentimento de nacionalidade que toma conta de toda a população do musseque, ao demonstrar compaixão pela situação a que está exposta a família de nga Xica.

A resistência oferecida pela mulher, no entanto, não foi suficiente para convencer o tratorista e impedir que ele derrubasse a cubata, cumprindo a ordem judicial, e nga Xica, auxiliada pelas amigas, começou a retirar os seus objetos.

Fazia pena ver tudo atirado no chão de areia, aquelas coisas a gente conhecia, cada qual no seu sítio dentro da casa, bem arrumadas. Agora ali, no sol da tarde, tudo parecia era porcaria lixo. Na sombra da casa, na arrumação de nga Xica, esses objetos falavam na gente. O moringue dizia água fresquinha, a caneca falava quicuerra, as quindas farinha fina, farinha musseque... Posto tudo assim no chão, à toa, com depressa, para salvar, parecia mas é uma dixita.

As esteiras onde que estava nga Xica e sô Augusto, a cama de ferro do Biquinho, velha e enferrujada, onde a gente tantas vezes pelejava, parecia era sucata. No lençol branco os percevejos começavam passear assustados no sol e no barulho. As cadeiras sem o verniz muito tempo, a mesa com suas nódoas da comida saíam, e nga Xica e as vizinhas carregaram a sanga e a pedra, o fogareiro, os luandos, as panelas, os balaios...

Ficamos muito tristes a ver as coisas assim, a mala de madeira do Biquinho onde depois don'Ana veio meter a saca da escola, a pedra e o livro da segunda. O tractorista com mais respeito agora parecia, o motor estava calado e os serventes adiantaram ajudar a retirar tudo da cubata. Nga Xica veio com aquele velho quadro do Sagrado Coração de Jesus e outro, aquele que o Biquinho fez com o retrato do Presidente Carmona, e atirou-lhes também no monte. (VIEIRA, 2003, p.79-80)

E, finalmente: “quando tudo estava já cá fora estendido no areal, os serventes adiantaram então tirar as portas e janelas. Nga Xica desatou a chorar. A cubata olhava as pessoas parecia tinha pena também.” (VIEIRA, 2003, p.80)

O processo de personificação utilizado por Luandino é evidenciado pela fala do jovem narrador, que, ao afirmar que “a cubata olhava as pessoas”, revela uma particularidade dos textos do *corpus* de dar vida aos musseques, transformando-os em protagonistas de uma história cujos personagens humanos, muitas vezes, parecem ser meros coadjuvantes. Nesse processo, a encenação da vida diária no musseque se confunde com a encenação da história oficial da colônia angolana, que a escrita de Luandino conta pela ótica do colonizado.

A cubata destruída parece causar tanta pena aos personagens, sensibilizados com a sua dor, quanto o sofrimento enfrentado por sua proprietária, nga Xica, que, diante da impossibilidade de negociação, “chorava um choro silencioso, só lágrimas.” (VIEIRA, 2003, p.80). Esse gesto também foi repetido por seu filho, o jovem Biquinho, ao retornar para casa já quase noite, depois de um dia de trabalho, e não encontrar mais de pé a cubata onde nascera.

Não foi preciso a gente lhe contar nada: ele nos afastou, andou em cima dos torrões e do sítio do quarto dele, ficou ali parado muito tempo. Depois, bem de frente, cuspiu no tractor, insultou-lhe com todas as asneiras que a gente sabia e começou chorar baixinho sem falar para ninguém. (VIEIRA, 2003, p.84)

A reação do menino, ao cuspir no tractor e insultar-lhe e depois chorar, demonstra tanto uma postura de resistência frente ao poder que se impõe sobre os

moradores dos musseques quanto uma consciência crítica de sua impotência diante daquela situação já consumada. Com a família despejada, e obrigada a viver na casa de parentes que vivem distante, Biquinho vai embora do musseque, deixando para trás o seu passado de luta pela sobrevivência e de diversão junto aos amigos.

Os questionamentos dos personagens sobre os problemas vivenciados pela população dos musseques demonstram uma postura crítica, de enfrentamento mesmo das dificuldades e, conseqüentemente, de resistência ao poder colonial instituído em Angola. Esse comportamento é herdado pelos mais jovens que, cientes das dificuldades enfrentadas pelos moradores dos musseques nos quais eles habitam, decidem lutar pela transformação das condições sociais impostas pela própria condição colonial.

Em *Nosso musseque*, a posição questionadora do velho capitão Bento Abano, a olhar sempre para a frente, demonstrando toda a sua indignação com a atual situação política e econômica de Angola, é herdada por Carmindinha, sua filha:

E são esses olhos cheios da vida que viu e viveu que ele deixou para Carmindinha, agora no meu lado, com o calor cheio de sumo do seu corpo. Aqueles olhos que eu só descobri morrendo na cara do capitão, derrotado nesse dia da grande conversa, para nascerem na mesma hora na cara da filha, satisfeitos mas tristes também, vendo o velho pai esconder no seu canto, remexendo seus papéis antigos, velhos bocados de jornais que ele mostrava, última razão de suas conversas mas que não chegaram para vencer as palavras verdadeiras de Carmindinha, tudo que ela falou e mostrou, para o sangue, as vergonhas e as lágrimas que lá ficaram espalhadas nos areais do musseque, endurecendo os riscos dos pneus das camionetas carregadas de presos. (VIEIRA, 2003, p.186)

A jovem assume, no contexto em que a obra foi produzida, uma postura revolucionária. Ela é extremamente questionadora e o próprio fato de ter ido estudar corte e costura na Baixa, contra a vontade do pai, capitão Bento Abano, já aponta para seu futuro de questionamento da tradição.

Opondo-se aos costumes tradicionais, Carmindinha questiona constantemente a postura do pai, cuja visão não é compartilhada pela jovem, sedenta de mudanças que ela sabia que deveriam partir da população local, como revela o trecho da narrativa, a seguir:

Capitão dava grandes passos na sala, levantava sua voz, falava como ele sabia, e Carmindinha sempre sentada costurava, os leves dedos mexiam nervosas linhas e agulhas e eu me escondia na força das palavras que andavam no ar:

– Cala-te!... Já mandei, obedece!

A menina costurava, cosia depressa, irritada, capitão continuava:

– Uma fedelha! Uma fedelha! Como é que você percebe estas coisas da vida, assim?... É o que eu sempre falei: o povo não tem respeito por si mesmo...

Carmindinha saltava na cadeira, os olhos faziam força para não falar, mas não agüentava, respondia:

– Mas sei! Sei mesmo! Respeito como então? Batem-te na tua porta, insultam-te na tua filha e você fica com seu respeito, sua educação, não liga nessas coisas, não é? (VIEIRA, 2003, p.176)

Se a resistência apresentada por Carmindinha revela a intenção do autor de promover a crítica social a partir da ação do jovem, a quem é delegado no presente o poder de transformar o futuro, Luandino vai mais além e delega aos jovens a responsabilidade de conduzir o processo de produção de um jornal, através do qual a população oprimida ganharia voz ativa e as mazelas seriam evidenciadas e, conseqüentemente, denunciadas.

Em busca de notícias locais verídicas para escreverem o jornal, os garotos iniciam uma verdadeira peregrinação pelo musseque, ouvindo as histórias que jovens e adultos tinham para contar:

Carmindinha me falou exactamente como escrevi, esta história do Zito; e, se conto o que passou, gostando essa menina como gosto, não é para fingir que me dói menos no coração ter acabado assim a mentira boa que naquela noite de cacimbo ele estava na cama de Albertina. É só que prometi falar a verdade acerca do Zito. (VIEIRA, 2003, p.128)

Aliada à idéia de veracidade está a imparcialidade com a qual os jovens se propõem a escrever cada história. Por isso, eles buscam ouvir sempre todas as partes envolvidas nas questões abordadas, por mais corriqueira que ela possa parecer, como podemos observar na passagem a seguir:

Don'Ana é que me contou porque eu não sabia. E os outros meninos eram, nesse tempo, ainda monandengues. Só lembram que a mulher berrava e mais nada. Mas sá Domingas não conta igual não. As diferenças não são muitas. Mas mais-velho capitão mete na conversa para nos avisar: se queremos pôr tudo bem no nosso jornal, então o melhor é mesmo ouvir a parte dele. Sá Domingas é que não aceita e enxotou-lhe:

– Ih! Você adiantou ir com o Zito no tijolo, como é quer saber melhor que a gente?... (VIEIRA, 2003, p.129)

Ouvidas todas as partes, o poder de decisão, no entanto, continua nas mãos dos jovens, a quem cabe escolher quais histórias e versões serão reproduzidas no jornal.

Outra característica muito marcante dos jovens personagens de Luandino Vieira é a compaixão para com os mais velhos, diante das situações mais difíceis enfrentadas por todos. Em *Nosso musseque*, isso é evidenciado no episódio da forte chuva que certa vez atingiu a região, deixando a população completamente apreensiva:

Lá fora a chuva continuava a cair, grossa, branca, quente, sem vento para lhe enxotar. Nuvens negras nas corridas pelo céu destapavam bocados de azul que já queriam espreitar, novos trovões e relâmpagos tremiam as árvores e as cubatas espalhadas pelo areal, lavadas e roídas das grossas cordas de água descendo das folhas e dos zínco, juntando-se no chão, escorrendo e formando grandes rios avermelhados levando areia e lixo dos musseques caminho da Baixa.

Nga Sessá, mãe do Zito, insultava a água que começou entrar na cubata. Se ouvia a voz rouca e ainda bêbada da Albertina, cantava uma cantiga de asneiras e estava pôr as imbambas em cima da mesa, para deixar o rio de água suja passar da sala para o quintal. Descalça e quase nua, Albertina passeava o corpo pesado, deixando a água da chuva correr, só lhe ajudando com os pés para sair. As paredes molhadas começaram ficar escuras, a deixar cair bocados de barro e muita gente já tinha vindo na porta, com a catana ou o arco de barril, para desviar a água que ameaçava entrar. (VIEIRA, 2003, p.95)

Diante da situação de perigo em que todos se encontravam, um personagem parecia enfrentar problemas mais sérios: a velha vavó Xica, já debilitada pela idade, a quem os garotos correm para socorrer.

Então na frente da porta de vavó Xica a água entrava sem respeito, enchendo os quartos, molhando as esteiras, fazendo aquele barro vermelho nenhuma vassoura ia-lhe enxotar bem depois de seco. Brincando lá mais em baixo, onde os pequenos rios juntam numa grande cacimba, e daí vão em enxurrada, rua da Pedreira abaixo, Zeca e Xoxombo ouviam os gritos da mais velha:

– Aiuê, minha casa! Acudam! Socorroé!

Velha já mais de setenta anos, como afirmava capitão Bento, vavó, na porta, levantava os braços magros, batia as palmas, gritava com a pouca força que guardava no corpo antigo.

Zeca Bunéu e Xoxombo chegaram nas corridas e viram logo porquê vavó estava gritar assim. Xoxombo correu no quintal dele, agarrou o arco do barril dobrado e gritou no amigo, dando ordem:

– Zeca! Você adianta fazer um muro de barro, na porta! Com depressa!... (VIEIRA, 2003, p.95-96)

A iniciativa de Xoxombo, diante do desespero de vavó Xica, revela uma face comum aos jovens personagens dos textos aqui analisados, que é prontidão para a tomada de decisões em momentos cruciais da narrativa. Assim como os jovens Beto e Xico, da maka “Estória da Galinha e do Ovo”, detentores da técnica de “cambular galinhas”, Zeca e Xoxombo também tinham a sua técnica, e é ela quem evita que uma tragédia aconteça com vavó Xica, cuja casa, por pouco, não é levada pela enxurrada:

Na hora que sá Domingas apareceu ainda debaixo da chuva com o Zito todo molhado, já a água não entrava mais na cubata da mais-velha. Corria zangada com os meninos, pela picada do Xoxombo. Vaidosos, olhavam as mulheres e o Zito e se gabavam:

– Pópilas, Zeca! Você vê só a minha técnica!

– Sukua! Se eu não tinha feito o muro, a cubata ia embora na chuva!... (VIEIRA, 2003, p.96)

A presença do jovem em momentos cruciais para o desenvolvimento das narrativas encena a interferência da modernidade no meio social dos musseques, ainda marcado pela tradição cultural.

A tradição, no entanto, ao ceder espaço para a modernidade, não perde o seu valor. O que Luandino parece propor, durante todo o tempo, é o diálogo entre ambas, o que permitirá que o jovem ocupe um novo espaço, antes destinado aos mais velhos, sem que, para isso, necessite deixar de ouvi-los.

Assim, o processo de modernização passa pelo resgate da tradição. Daí a necessidade de preservar, por exemplo, a forma tradicional de contação de histórias, meio pelo qual a juventude se mantém inteirada das histórias vividas pelos mais velhos na fase colonial de Angola.

Ao tomar conhecimento dos fatos que marcaram a vida da população local e dos seus antepassados, o jovem vai formando uma consciência crítica que o faz tomar para si a responsabilidade pela transformação da realidade imediata.

4.2 A formação da consciência crítica

O processo de formação da consciência crítica na Angola colonial, período encenado nas obras que compõem o *corpus* desta pesquisa, passa por dois caminhos distintos e entrelaçados ao mesmo tempo, a literatura e a imprensa, como mostra Mário Pinto de Andrade (1997).

A escrita literária de Luandino Vieira dessa época, ao se propor a percorrer, por meio da literatura, os caminhos trilhados pela intelectualidade angolana de fins da década de 40 até meados da década de 60, encena um período muito bem demarcado da história de Angola. Nessa fase, a luta pela independência e a resistência ao colonialismo ganham voz e é esse processo que a escrita de Luandino recupera. Daí o fato de o autor enaltecer a voz dos excluídos pelo poder colonial, revelando, por meio dos personagens, o ponto de vista da população colonial de Luanda.

Desse modo, a resistência ganha corpo, podendo ser percebida em cada gesto e em cada fala dos personagens encenados, sobretudo nos mais jovens, que demonstram uma consciência arguta sobre a condição de vida da população dos musseques angolanos no período colonial. Isso explicaria, a nosso ver, a criação do jornal produzido pelos jovens do romance *Nosso musseque*, o que revela a relevância desses instrumentos na fase colonial de Angola.

4.2.1 Escrita literária e crítica social

Vimos mostrando que a escrita literária de José Luandino Vieira evidencia a postura consciente de um autor que confere aos seus personagens um olhar crítico sobre a condição sócio-histórico-cultural de Angola, no conturbado período de transição entre a fase colonial e a almejada condição de independência da nação, conseguida em 1975.

Essa escrita nos permite perceber a ótica dos moradores dos musseques, que, com voz ativa, encenam um plano de ação no qual os excluídos pelo poder colonial oficial, sobretudo os mais jovens, tornam-se os sujeitos ativos da

transformação da realidade humana em um mundo colonizado “cindido em dois”. (FANON, 1968, p.28)

Esse mundo é atravessado por fronteiras que evidenciam a condição de exclusão de grande parcela da população de Angola, tão bem encenada pelos personagens criados por Luandino. A primeira fronteira é de ordem física e se refere ao local habitado pelos personagens, os Musseques dos arredores de Luanda. Embora essas regiões sejam geograficamente muito próximas, cidade e musseques parecem compor dois mundos completamente distintos.

Dessa forma, Luandino expõe, em tom de denúncia, a condição de desigualdade existente entre os personagens e questiona o fato de o local habitado por cada morador ser determinado pela sua condição social.

Aqueles que vivem nos musseques carregam consigo a responsabilidade de transformar, através do questionamento crítico que conduz à ação, a dura realidade em que a condição colonial os insere.

A segunda fronteira é mais sutil e refere-se à postura segregadora e preconceituosa de uma parcela da sociedade angolana em relação à grande parte da população que compõe os musseques.

Luandino, no entanto, ao abordar essas questões, promove um desmascaramento que culmina na exposição daquilo que, historicamente, o poder oficial cuidou de ocultar na sociedade colonial angolana: a desigualdade étnica e social que salta aos olhos, fruto de anos de dominação, exploração e repressão.

Através desse desnudamento da sociedade, a escrita literária do autor ressalta e valoriza o processo de formação de uma consciência crítica do jovem, exposto desde o nascimento a essa realidade de desigualdades.

A violência e o desrespeito a que a população das colônias está submetida é encenada, na escrita literária de Luandino da fase colonial de Angola, em tom de denúncia, através da postura questionadora dos personagens, conscientes de que a transformação é absolutamente necessária.

Fanon (1968), no entanto, afirma que “desmanchar o mundo colonial não significa que depois da abolição das fronteiras se vão abrir vias de passagem entre

as duas zonas.” (p.30), e isso demonstra a complexidade da questão colonial, abordada incessantemente na obra de Luandino Vieira.

Nesse processo de promover a descolonização através da conscientização, meio pelo qual pretendia-se tornar possível o processo de mudança que culminaria com a tão desejada independência política, os personagens jovens de Luandino Vieira são colocados novamente em evidência.

O romance *Nosso musseque*, por exemplo, aponta questões sociais sérias, e a forma como os personagens, sobretudo os mais jovens, vivenciam esses problemas é bastante relevante. Ao narrar as histórias vividas pela população do musseque no qual o narrador relata ter passado a sua infância, vão sendo revelados diversos problemas, tais como o desemprego, o alcoolismo, a prostituição, a evasão escolar, o preconceito a que está sujeita a população mais carente, o abuso de poder por parte das autoridades e a ameaça que representa o crescimento da cidade, empurrando o musseque cada vez mais para longe.

A postura dos personagens jovens diante das dificuldades que se apresentam cotidianamente espelha uma visão politizada que começa a se formar a partir da periferia. A população dos musseques angolanos, apesar de excluída pelo poder colonial, demonstra, a todo instante, sua pretensão de promover as mudanças necessárias para se alcançar uma transformação social que só se tornaria possível com a conquista da independência, que, supostamente, traria a autonomia política e econômica para a nação angolana projetada pelo autor.

Abordar essas questões, sobretudo no que se refere à juventude, inserida em um contexto social de desigualdades explícitas, ajuda-nos a entender melhor a própria condição humana que a escrita literária do intelectual Luandino Vieira encena, criando um elo de ligação entre realidade e ficção, o que torna possível que entendamos melhor o mundo do real a partir do mundo da ficção.

Edward Said (2005) ressalta o importante papel do intelectual de tentar modificar o pensamento público através da mobilização e conscientização popular. Para esse autor, o intelectual tem o dever de manifestar-se e, a nosso ver, é exatamente isso o que Luandino faz ao criar personagens que, através da sua postura, refletem o pensamento crítico do autor acerca da realidade imediata.

Assim, a escrita de Luandino parece cumprir a sua função de crítica social por meio da exposição que os seus personagens fazem dos instrumentos utilizados pelo Estado para controlar a vida social na colônia.

Mário Pinto de Andrade afirma que:

Nos aparelhos ideológicos do Estado – a igreja, a escola e o exército – geradores da regulação social, surgiram os letrados. Historicamente, os primeiros representantes deste grupo provieram da hierarquia católica, quer formados nos Institutos Missionários na ‘metrópole’ quer nos Seminários coloniais. (ANDRADE, 1997, p.34)

Se essas instituições são tomadas, nas reflexões de Mário Pinto de Andrade, como geradoras da regulação social, essa parece ser também a visão demonstrada por Luandino Vieira ao assumir, no conjunto dos textos analisados aqui, uma postura de crítica social que faz com que essas instituições, ou os seus representantes, sejam uma presença constante na sua escrita, como destacaremos nos tópicos a seguir.

a) A Igreja

Dentre os textos analisados, selecionamos dois momentos em que a presença da igreja se dá de forma bastante cômica, o que demonstra a visão crítica de um autor que se dá o direito de ridicularizar a instituição, através da criação de personagens cujos comportamentos são questionáveis.

Na maka “Estória da galinha e do ovo”, o personagem Azulinho é apresentado como uma caricatura da própria igreja. É por esse meio que Luandino Vieira faz a sua crítica à instituição e ao seu modelo de ensinar a religião, através do qual o menino adquiriu uma sabedoria que o coloca em uma posição de destaque perante os demais moradores do musseque. O menino se sobressai a ponto de ser muito respeitado por todos, inclusive pelos mais velhos, a quem tradicionalmente é devido muito respeito, como podemos observar na forma como vavó Bebeca se dirige a ele: “– Veja bem, menino! Estes casos já trouxeram muita confusão, o senhor sabe, agora é que vai nos ajudar.” (VIEIRA, 1997b, p.136).

O garoto, ao tentar solucionar a questão, demonstra domínio não somente da norma culta do português padrão, mas também das escrituras, como podemos observar na sua fala: “– Vós tentais-me com a lisonja! E como Jesus Cristo aos escribas, eu vos digo: não me tenteis! E peço-vos que me mostrem o ovo, como Ele pediu a moeda...” (VIEIRA, 1997b, p.137). O saber de Azulinho, no entanto, mostra-se inócuo para resolver o problema local.

Ao perceber a sua incapacidade de solucionar a questão, o garoto decide levar o ovo para padre Júlio, mas nga Zefa o impede: “– Sukuama! Já viram? Agora você quer levar o ovo no sô padre, não é? Não, não pode! Com a sua sapiência não me intrujas, mesmo que nem sei ler nem escrever, não faz mal” (VIEIRA, 1997b, p.138).

Dessa forma, a escrita de Luandino critica o modelo de ensino implantado pela colônia, através das Missões comandadas pelos jesuítas, o que acaba provocando uma fusão entre a religião e a educação, dominada pela igreja católica, que tenta impor à colônia o seu modelo de ensino europeu e ocidental. Ao demonstrar que o saber adquirido por Azulinho não se aplica à realidade vivida no musseque, o autor explicita a sua crítica à igreja católica, com sua homilia em latim, o que a distancia ainda mais da população local.

No romance *Nosso musseque*, a igreja também está presente no episódio da guerra pela independência, que narra a chegada das tropas a Luanda. Ao ocupar o musseque habitado pelo narrador-personagem, as tropas encontram a resistência da população e os soldados, temendo pela própria vida, decidem se refugiar dentro da igreja, buscando a proteção do padre, o representante do poder metropolitano no território colonial.

A forma como Padre Neves é descrito pelo jovem narrador demonstra a visão da sociedade sobre o homem transformado em santo pelo imaginário popular.

Já falei que era um domingo, um dia cheio de sol lavado e claro do fim das chuvas. Era essa luz que entrava nas janelas altas da missão e batia mesmo no altar. Na hora que Padre Neves e seu sacristão se viraram na gente, pareciam eram santos, brilhavam essa luz em suas cabeças. E se lembro essa luz nesse domingo, não posso mesmo lhe esquecer nunca mais, é porque eu gostava mirar nosso Padre Neves, ouvia as palavras que ele falava com suas mãos e seu sorriso sempre igual, naquele latim minha madrastra queria eu ia aprender também, e aí a primeira pedra explodiu os vidros

coloridos e o sol entrou mais, junto com aquele barulho das botas raspando no chão de cimento da igreja. E, se eu lembro bem, é porque, nessa hora, aproveitava para espiar e sorrir na Carmindinha e só vi os olhos medrosos dela, e os olhos de terror invadindo a igreja, atropelando as pessoas ajoelhadas e o raspar das botas apagou de repente aquela paz da missa, o sol que cochilava em cima de toda a gente, na hora que nosso Padre Neves erguia o cálice e sorria seu sorriso santo. (VIEIRA, 2003, p.171)

A cena é descrita com um lirismo que, a princípio, destoaria da situação vivenciada naquele momento. No entanto, esse lirismo é extremamente significativo, pois revela a ausência de negatividade na visão sempre positiva que o menino demonstra ter acerca do episódio. Nesse sentido, a atmosfera de guerra que se instala na cidade é suavizada pela descrição do ambiente religioso, onde a luz do sol penetra pelas janelas e ilumina as cabeças do padre e do sacristão.

Nesse ambiente, que parece ser o mais indicado para se encontrar a paz tão desejada pelos personagens, nos momentos imediatamente anteriores ao início da luta armada, a presença de Carmindinha empresta ao texto um lirismo que lhe confere ainda mais leveza.

Se, por um lado, a visão do narrador-personagem se mostra positiva, a descrição do padre, com elementos retirados das imagens dos santos, é reveladora de uma postura de passividade que, naquele momento, pode ser tomada como indiferença diante de uma situação extremamente crítica, que é o início da revolução.

Assim, Padre Neves ocupa uma posição ambígua naquela sociedade, pois ao mesmo tempo em que representa a igreja e o poder colonial, ele também tem a missão de proteger a população local.

A postura da madrasta do narrador personagem, por sua vez, é criticada através da sua admiração ao latim, idioma utilizado para celebrar a missa. A ladainha do padre é tão admirada que ela tenta impor o aprendizado do idioma ao enteado, sem entender que o domínio da língua, naquele contexto, não mudaria em nada a situação da população, vivendo em uma colônia entregue ao domínio português.

b) O Exército

As questões relativas à segurança pública são recorrentes na obra de Luandino Vieira. Presentificada tanto pelo exército quanto pela polícia, que, a serviço do Estado, são os responsáveis por manter a ordem na colônia, a segurança pública é desnudada através de uma escrita que aponta as representações imaginárias da sociedade angolana acerca de uma polícia que, através do seu comportamento, ironicamente, parece estar mais preparada para provocar a desordem social do que para garantir a ordem.

O comportamento demonstrado pelos personagens policiais criados por Luandino, bem como o comportamento demonstrado pelos demais personagens em relação aos policiais, são muito reveladores, pois expõem, de forma muito clara, os problemas sociais enfrentados pela população carente dos musseques, que parece estar mais sujeita à imposição da força policial.

Segundo Fanon (1968), no mundo colonizado dividido em dois, “a cidade do colono” e “a cidade do colonizado”, “a linha divisória, a fronteira, é indicada pelos quartéis e delegacias de polícia.” (p.28). Daí a presença constante dos personagens policiais nas obras de Luandino Vieira, em cuja escrita demonstra empenho no cumprimento de sua crítica social.

Selecionamos, aqui, duas obras em que Luandino denuncia questões sérias a respeito do comportamento de homens fardados que, no exercício da profissão, muito bem representada pelo uso da farda, demonstram o mau uso do poder adquirido através da prática de atrocidades que provocam a ira da população, cansada dos constantes abusos.

No conto “Estória da galinha e do ovo”, a polícia usa a força para se beneficiar de uma situação que deveria ajudar a resolver, pondo fim à maca das duas vizinhas pelo ovo. Quando a polícia é acionada, o sargento “começou aos socos nas costas” (VIEIRA, 1997b, p.148) e os dois soldados “mostravam os cassetetes brancos, ameaçando e rindo.” (VIEIRA, 1997b, p.148). A postura dos policiais revela excesso de autoridade, como podemos perceber no diálogo entre vavó Bebeca e o sargento:

– Sabe! O senhor soldado vai-nos desculpar...

- Soldado uma merda! Sargento!
- Ih?! E sargento não é soldado?...
- Deixa-te de coisas, chiça! Estou quase a perder a paciência. Que raio de chinfrim é este? (VIEIRA, 1997b, p.148)

A forma como o sargento se refere à matriarca demonstra desrespeito aos costumes locais e a sua postura de pretender confiscar a galinha Cabíri, juntamente com os dois soldados, provoca a revolta da população local.

São duas classes ocupando lugares antagônicos, como a escrita de Luandino revela em tom de denúncia frente à desigualdade de condição existente entre a população civil e os policiais que, no exercício da profissão, agem sempre de forma autoritária e repressiva.

No romance *Nosso musseque*, temos, em um primeiro momento, a presença da polícia representada na figura de sô Luís, cuja chegada ao musseque é narrada com detalhes pelo jovem narrador-personagem:

Quando o pai do Nanito chegou para morar ali no musseque, a casa de pau-a-pique que alugou não tinha quintal mas, atrás, tinha muitas árvores, goiabeiras mangueiras e até mamoeiros, onde os meninos brincavam. (...) Nesse dia que apareceu, era sábado de tarde, toda a gente ficou a espreitar a velha carrinha da PSP com os dois cipaíes, carregando as cadeiras e a mobília. Não era gente de esteira e cadeira de bordado, via-se logo. (VIEIRA, 2003, p.36-37)

A família foi recebida com desconfiança, mas foi o abuso de poder, por parte do policial, que provocou a revolta da população, quando, em um dia de domingo, sô Luís decide cercar e tomar posse do terreno localizado ao fundo da sua residência e que, até aquele momento, pertencia a toda a comunidade, como explicita a fala do narrador:

Um domingo, manhã cedinho, o polícia começou desmanchar uns barris descarregados no sábado e adinatou construir um quintal de aduelas. As pancadas do martelo acordaram as pessoas dos seus biscates e muitas vieram espreitar o que estava passar. Murmurando uns nos outros, criticavam:
 – Ngueta camuelo! Esses brancos são assim. Olha só! Chegou dois dias e pronto! Começa já a dizer aquilo é dele.” (VIEIRA, 2003, p.37)

A atitude do policial interfere no costume local, uma vez que os meninos já estavam habituados a freqüentar aquele espaço, que a população tomara sob seus cuidados. A postura de sô Luís provoca, nesse contexto, a reprovação da comunidade local, que se sente ferida no direito historicamente adquirido de usufruir daquelas terras.

Em um segundo momento, temos a presença do exército no episódio marcante do início da luta armada, encenada com detalhes pelo jovem narrador personagem.

E nesse grande silêncio que os tiros fizeram chegavam os gritos do povo, largando tudo pelo capim, agarrando os filhos no peito ou nas costas, os berros dos soldados e polícias, a poeira de cubatas e quintais a cair e, a comandar tudo, o tossir seco e repetido das pistolas-metralhadoras batendo as balas nas casas, por cima e por baixo, nos corpos, pelo areal, os corpos pelo areal, uns quietos a olhar o céu, outros torcendo sua dor na areia vermelha com o sangue que se espalhava. (VIEIRA, 2003, p.174)

A cena descrita revela o agravamento de uma situação de instabilidade política, econômica e social que já era vivenciada pela população, mas que, nas obras citadas anteriormente, era apresentada em uma proporção menor, embora não menos grave.

As situações encenadas nos textos que compõem o *corpus* desta pesquisa parecem caminhar para esse desfecho que, metaforicamente, parece sinalizar o encerramento de um ciclo da produção literária de Luandino Vieira. Daí a importância que devemos dar à freqüência com que Luandino aborda, nessas obras, as questões relativas ao comportamento desses homens fardados.

c) A Escola

A escola se faz presente nos textos analisados com um claro objetivo de denunciar a discriminação racial e social detectada no sistema educacional colonial português em relação à população angolana.

No conto “Zito Makoa, da 4ª classe”, encontramos um personagem infantil que tem uma consciência social e política muito bem marcada. A amizade do menino

negro Zito Makoa com o menino branco Zeca Silva é vista com reserva por todos, mas a cumplicidade existente entre os dois é muito grande. Ao serem denunciados por trocarem bilhetinhos às escondidas, Zito Makoa é violentamente agredido pela professora, que pega o bilhete e, em seguida, leva o menino e o bilhete para a sala do diretor. Mas Zeca Silva, em meio à confusão, consegue trocar o bilhete no qual Zito Makoa tinha escrito, durante a lição, “ANGOLA É DOS ANGOLANOS”, por outro que dizia que a professora tinha pernas gordas. A atitude do amigo branco consegue amenizar um pouco a situação do menino negro, que não escapa do castigo.

A frase de Zito Makoa no bilhete mostra uma consciência crítica da realidade do seu povo, que clama pela transformação social e política pretendida através da conquista da independência.

A educação, que representaria a esperança para a transformação da realidade política e social de Angola, é retratada de modo a evidenciar seu atrelamento ao sistema colonial e reproduzir a diferença social e a discriminação existentes na sociedade angolana. Isso fica explícito na fala da professora de Zito Makoa e Zeca Silva: “Ah, não! Vadios na escola, não! Malandros, vadios de Musseque! Se já se viu esta falta de respeito! Negros! Todos iguais, todos iguais...” (Vieira, 1997d, p.103).

De maneira semelhante, em *Nosso musseque*, a educação oficial, bem como a ineficiência da instrução ministrada, são claramente criticadas principalmente através da postura dos professores, como podemos observar na passagem a seguir, já citada anteriormente neste estudo, retirada do velho caderno que pertenceu ao menino já falecido Xoxombo e que, em certa ocasião, foi recuperado pelo seu amigo Zeca:

A sô pessora é boa mas eu não gosto dela. Quando os meninos começam-me fazer pouco chamando Xoxombo-macaco e outras coisas, ela aparece sempre mas eu não gosto. Diz eu sou coitadinho não tenho culpa de ser assim escuro e que a minha alma é igual me agarra e quer ser como mamãe, mas eu não gosto dela porque naquele dia levei minha mandioca cozida para o lanche e o Antoninho, o filho do sô Antunes da quitanda, estava comer o pão dele com a manteiga e começou-me fazer pouco. A sô pessora puxou-lhe nas orelhas, lhe tirou o pão, deitou fora minha mandioca e me deu-me o pão dele. Mas eu não aceitei e chorei. Eu queria mesmo era minha mandioca, minha mãe tinha-me dado para o lanche. (VIEIRA, 2003, p.47-48)

A atitude da professora demonstra, antes de tudo, o seu despreparo em lidar com a diferença cultural. Diante de uma educação controlada pela metrópole portuguesa, que tenta impor os seus costumes à população da colônia angolana, a criança se sente desrespeitada pela professora, que, na tentativa desajeitada de solucionar uma questão aparentemente muito corriqueira, acaba violando o seu costume de menino angolano.

Outra passagem muito reveladora do romance é o episódio da distribuição de brinquedos às crianças, mediante a apresentação de uma senha distribuída nas escolas aos alunos. Durante o evento, que contaria com a presença do presidente, os professores de diferentes escolas, após conduzirem os seus alunos ao local especificado para a tão esperada distribuição, começam a conversar entre si. Nesse momento, suas falas são muito reveladoras. Enquanto as professoras “falavam não havia direito deixarem vir assim a malandragem dos musseques para o meio dos meninos educados.” (VIEIRA, 2003, p.54), um senhor magro, professor da Escola Sete, apressado para por fim ao evento, imediatamente, demonstra a sua intolerância “- Pronto! Vai-te embora. Vêm aqui estes miúdos vadios... musseque, musseque!...” (VIEIRA, 2003, p.59).

A postura demonstrada pelos professores revela uma linearidade na forma de agir e, principalmente na forma de pensar, que parece padronizar o ensino público, descrito de forma a reproduzir a discriminação racial e social típica do sistema colonial no decorrer das várias narrativas analisadas.

4.2.2 A imprensa, a voz dos intelectuais

As observações que vimos fazendo mostram que a escrita de Luandino Vieira deve ser tomada como um instrumento de conscientização sobre os problemas resultantes da imposição colonial, ao longo da história, sobre a população angolana. Sendo assim, essa escrita aborda diversas questões sociais, evidenciando um tom de denúncia que leva o leitor a um questionamento sobre a realidade imediata, encenada no *corpus* desta pesquisa.

Dentre as questões sociais levantadas por Luandino, temos a evasão escolar, um problema muito sério apontado, por exemplo, no romance *Nosso musseque*:

O Zito saiu embora mais cedo, estava mesmo muito triste, não tinha senha de receber brinquedos. Nesse ano ainda começou ir na escola outra vez, mas depois teve de sair. O pai estava sem serviço uns meses e só o que a mãe lavava não chegava. (VIEIRA, 2003, p.52)

Sem acesso à educação, ainda que controlada pela metrópole, o jovem se vê tolhido quanto à possibilidade de reverter a sua condição de vida.

Mário Pinto de Andrade aponta a existência de uma “divisão administrativa instituída na educação – uma destinada aos europeus e africanos assimilados, sob a autoridade do secretário-geral do governo e outra para as populações, sob a alçada da repartição dos Negócios Indígenas” (ANDRADE, 1997, p.105). Contra essa divisão instituída lutavam os intelectuais e os jornalistas, que publicaram, em um ato de bravura, os seus protestos na precária imprensa africana.

A luta também se faz presente na vida diária dos personagens habitantes dos musseques, contra, por exemplo, o desemprego enfrentado pelos mais velhos, que agrava ainda mais a situação de quem necessita sobreviver em um meio totalmente desfavorável. E se o desemprego, por um lado, provoca a evasão escolar do menino Zito, por outro lado ele leva ao alcoolismo sô Augusto, pai do menino Biquinho, que também acaba se evadindo da escola:

Biquinho era nosso mais velho e quando começou andar na escola já estava crescido. Zeca Bunéu dizia que, na segunda, o menino era um mestre, ninguém que lhe apanhava nas contas e na tabuada. Mas não adiantou na terceira. A sô pessora ficou com pena dele, mas nga Xica não podia lhe trazer mais lá na escola. (VIEIRA, 2003, p.63)

Nga Xica, por sua vez, é um exemplo de luta pela sobrevivência. Enquanto o marido desempregado bebia, ela trabalhava fazendo doces para dona Guilhermina, esposa de sô Antunes da quitanda.

A relação de amizade de nga Xica com as crianças, demonstrada na fala do narrador – “Falar a mãe do Biquinho é bom. Ela era nossa amiga” (VIEIRA, 2003,

p.66) –, cria um vínculo de cumplicidade entre a senhora e as crianças, que se sensibilizavam com o seu sofrimento.

A sensibilidade demonstrada pelos garotos reflete já o processo de formação de uma consciência crítica que será fundamental para a criação e a manutenção de um jornal pelos jovens personagens do romance *Nosso musseque*.

A criação do jornal, fundado e escrito pelos jovens habitantes do musseque, é, certamente, um fato muito relevante. É a partir desse momento que os jovens começam a se inteirar de tudo o que vem acontecendo com os habitantes do musseque, formando uma consciência crítica necessária à escrita do jornal.

Esse processo de formação de uma consciência crítica, evidenciado no romance, encena o início da luta pela independência da nação angolana, em que a imprensa teve papel relevante e a criação de revistas e jornais, ainda que de duração muito efêmera, foi intensa.

Foi através da imprensa que os movimentos nativistas africanos ganharam voz e, divulgando o slogan “África aos Africanos” (ANDRADE, 1997, p.113), promoveram a conscientização da população, ainda que de maneira precária, devido à forte repressão do governo colonial em relação aos movimentos de protesto surgidos nas colônias africanas.

No processo de escrita do jornal, os jovens personagens do romance *Nosso musseque* passam a observar, com olhos mais atentos, tudo o que se passava à sua volta. Além disso, eles conversam com os mais velhos à procura de notícias ou de explicações para aquilo que não conseguem entender bem, ou para o que eles apenas ouviram os mais velhos falarem.

É em busca de notícias para esse jornal que o narrador traz ao conhecimento do leitor acontecimentos corriqueiros da vida diária que, por sua vez, revelam muito sobre a condição de vida da população dos musseques angolanos.

O surgimento do jornal representa uma primeira semente que começa a germinar no solo da colônia angolana, através da iniciativa de um homem bem instruído, o velho capitão Bento de Jesus Abano, conhecedor da terra, do céu e do mar e que, após o falecimento, os garotos lamentam não ter mais ali “a ler em seu

canto, a falar com devagar, a ensinar como se faz um jornal, a discutir com Carmindinha ou a nos ensinar o amor da nossa terra.” (VIEIRA, 2003, p.161)

Esse personagem encena, no contexto do romance, a intelectualidade angolana que cede espaço para a jovem intelectualidade, alimentando-a e revelando uma postura de incentivo e apoio à juventude, como podemos perceber no trecho destacado a seguir:

Mas capitão Abano não queria nos largar. Voltou para falar connosco, continuou dizer que, agora sozinhos, o melhor mesmo era fazer um jornal, contar os casos do nosso musseque e o Zeca, assim, podia publicar os versos que fazia. E prometeu quando a gente chegasse em casa, ia nos deixar ver mesmo o *Cruzeiro do Sul*, *O Angolense* e outros jornais antigos, até ele tinha escrito lá. (VIEIRA, 2003, p.166; grifos do autor)

A referência a esses jornais, nos quais o velho capitão havia escrito, demarca o importante espaço ocupado pela imprensa na história política da Angola colonial e nas lutas pela independência. Mario Pinto de Andrade faz referência ao *Angolense*, de 1907, como um “órgão autónomo da opinião emancipada dos autóctones, tendo por alvo a evolução material e moral do grande império de Angola” (ANDRADE, 1997, p.56).

Dessa forma, no romance, os garotos assumem a missão de, por meio da escrita de um jornal, dar continuidade ao projeto literário do qual o velho capitão participara no passado. Foi durante uma viagem de barco, numas “férias antigas” (VIEIRA, 2003, p.161) em que o capitão, a bordo do *Boa Viagem*, apresenta aos meninos as constelações, que o velho marinheiro incutiu neles a idéia de fundarem um jornal.

Capitão Bento Abano demonstra, acima de tudo, muita consciência da situação precária à qual a colônia estava exposta. O amor à sua terra é revelado, sobretudo, na certeza de que Angola pertence aos angolanos. E isso está explícito na intensidade do uso que ele faz do pronome possessivo *nosso/nossa*, também presente no título do romance.

– Tainhas! Milhares! É assim o nosso mar! - Capitão não falava para ninguém, era mesmo para tudo que ele dizia as palavras. - E se vocês

vissem, lá em baixo onde eu não lhes levei!... Aí, na Baía Farta, Moçâmedes e mais para baixo?!...

O Zeca ia espreitar o mar e os peixes, curioso como era. Eu não saía do lado do capitão, sua voz segura e calma me ensinava coisas que eu não sabia, que o nosso mar era rico, rico, todos os peixes que eu sabia podia dizer, Bento falava que tinha milhões deles.

– E baleia mesmo? - O capitão sorriu, tirou o boné para limpar o suor e então parecia era mesmo meu pai, pôs-me a mão no ombro e segredou:

– Tudo, tudo! Baleia, cachalote, golfinho... Então não lembras a baleia que foi morrer na nossa Baía?... (VIEIRA, 2003, p.166-167)

A consciência crítica demonstrada pelo capitão remonta às origens históricas do nacionalismo africano e retoma o discurso do movimento “Vamos descobrir Angola”. Mário Pinto de Andrade, ao destacar a importância da imprensa para a conscientização da massa africana no processo de independência, ressalta vários jornais que desempenharam um papel muito importante nesse processo. Dentre os jornais angolanos ele destaca *A Gazeta de Luanda*, pois, segundo o autor, “nela se cristaliza a primeira expressão de um processo de utilização das armas da crítica.” (ANDRADE, 1997, p.54)

O jornal serviu de veículo para que os críticos publicassem os seus protestos quanto à situação da colônia, tão explorada pela metrópole, como explicita o estudioso:

(...) pois que este (Portugal) tendo conquistado esta colónia... nada tem feito para o progresso dela, nem no sentido material, nem literário, nem moral, vendo-se o povo embrutecido, como no seu antigo estado primitivo, crime este que lesa civilização, deixando estacionária a colónia riquíssima quase em tudo, e que só a incúria tradicional dos governos explica este estado de coisas desde a sua conquista, que como diz Victor Hugo, ‘é um roubo’. (ANDRADE, 1997, p.54)

No contexto social de *Nosso musseque*, o capitão foi o mais velho que mostrou o caminho para que os mais jovens pudessem criar o seu jornal, dando um exemplo de amor à sua terra, seguido pelos garotos, que o transformaram em mestre.

Dizia nomes que eu sabia, outros que eu nunca tinha ouvido falar. E era uma maneira diferente que ele punha nesses nomes, como tinha falado as estrelas Touro, Cão, Sirius, como falava o caíque *Boa Viagem* e a areia do Mussulo faiscando no sol, os coqueiros soprados no vento, nossas barocas de cabelos verdes de capim, Ilha do Cabo, Chicala, Corimba, Samba... A gente sentia o capitão Bento gostava estas coisas duma maneira que ninguém mais

sabia no nosso musseque, mas eu via bem em seus olhos escondidos nas rugas, na sombra do boné, olhando sempre em frente, lá onde que o mar e o céu e a nossa boa terra se juntavam. Sorria parecia era mesmo criança, sorria o sorriso dos santos que estão lá na igreja da Missão de São Paulo; e a mão dele, no meu ombro, parecia tudo o que ele sentia passava do braço dele no meu coração, quando olhava como Bento Abano me tinha ensinado, as ondas a rirem nas espumas nos fundos baixos da Corimba, os bandos de peixes, os telhados da nossa cidade toda nua, no sol, as mãos verdes dos coqueiros da ilha acenando o casco do *Boa Viagem*, companheiro que conhecia os caminhos do mar, de Walvis Bay até para lá do Zaire, Chiloango, mais para cima, para o mar verde de tubarões de São Tomé com sua pequena ilha do Príncipe.

E na hora que chegamos no nosso musseque toda a gente dizia eu e o Zeca estávamos tristes, perguntavam saber se não tínhamos gostado a viagem, se era bom, se era bonito, mas só o capitão sabia, nosso coração sofria de alegria porque queríamos começar fazer o jornal e queríamos pôr lá, para toda a gente aprender, aquele amor que a gente sente quando ouve-se o vento fazer dicanza nos coqueiros das ilhas do mar da nossa terra. (VIEIRA, 2003, p.167-168)

Aquela viagem foi uma espécie de rito de iniciação para os garotos, que voltaram à terra mais conscientes da necessidade e da possibilidade de promover uma transformação social no meio em que viviam. A partir daquele momento, de amadurecimento das suas idéias a respeito da própria vida, eles sentiram a real necessidade de criar um jornal que pudesse levar a toda a comunidade informações sobre a vida diária na colônia.

Se, por um lado, o jornal se transforma em um instrumento de luta para a transformação da situação de Luanda e, por extensão, de Angola, em sua fase colonial, as suas páginas guardam também as lembranças de um tempo bom, rememorado no presente da narrativa, em tom nostálgico:

Estou sozinho no nosso musseque, vejo a areia vermelha arrefecendo no fim da tarde, entre capins e paus, descendo para o Bungo, Ingombota, Cabeça, mas os meninos já não estão voltar na brincadeira, parando na porta da Albertina para receber os doces, quicuerra ou outra coisa boa, sempre ela tinha pra nos dar.

Só espero o Zeca Bunéu. Cadavez meu amigo vai chegar para escrever nosso jornal que foi brincadeira que o capitão Abano nos ensinou para fazer, agora que estudamos no Liceu e restamos, sozinhos, no nosso musseque vazio. (VIEIRA, 2003, p.155)

O tempo trouxe, de fato, muitas transformações na vida dos moradores do musseque. Nesse espaço, o tempo parece passar mais rápido e as transformações parecem deixar marcas mais profundas:

Mais tarde, na morte de Bento, com nga Xica derrubada no tractor, nga Sessá carregando as imbambas, saindo no Cayatte com coração seco dessa vida do Zito, Albertina que a gente sempre lembra de manhã quando comboio dos operários assobia seis-e-meia, na estação da Alta, também sá Domingas e Carmindinha cruzaram as areias vermelhas rasgadas de buracos para casas novas, e, seguindo o povo na sua fuga, foram morar mais longe, queriam fugir das recordações de nosso musseque. (VIEIRA, 2003, p.160-161)

Assim, a escrita literária de Luandino Vieira revela grande sensibilidade quanto ao modo de vida nos musseques angolanos e é por meio desse olhar, capaz de captar as minúcias do dia-a-dia que ela aponta para a necessidade de uma transformação que parta dessa população, historicamente excluída pelo poder colonial.

É a reação permanente dessa população diante dos problemas enfrentados, por menores que eles nos possam parecer, que culminará na luta armada pela libertação de Angola, cujo início encerra o romance *Nosso musseque*.

4.3 Imagens de guerra em sonhos de liberdade

O processo de lutas pela libertação de Angola é abordado por Luandino de uma forma muito peculiar, pois, no conjunto da sua obra, a luta está na própria sobrevivência de cada morador, ela é diária. Talvez isso explique o fato de o romance *Nosso Musseque* terminar ao início da guerra que, conseqüentemente, traria a conquista da tão desejada independência.

Naquele momento, de incertezas quanto ao futuro da nação, é como se, ao relatar o episódio da guerra pela independência, Luandino fechasse um ciclo de escrita, todo ele de cunho libertário. Nesse processo a guerra parece ser o ponto de chegada a que conduziam todos os caminhos trilhados com persistência pelo colonizados na sua luta contra o colonialismo.

No contexto em que as obras aqui analisadas são produzidas, a explicitação da violência que tomava conta de Angola no momento da luta armada se faz desnecessária, de certa forma, para que o leitor compreenda a gravidade da situação angolana.

É importante ressaltarmos que a escrita literária de Luandino encena as inúmeras situações que evidenciam a resistência oferecida pelos seus personagens contra os poderes locais instituídos, sem, no entanto, exortar à guerra.

Na escrita do autor a resistência e a denúncia às arbitrariedades do poder colonial são reveladas pela ação dos personagens, sobretudo os mais jovens. Assim, embora em alguns momentos os mesmos assumam uma postura de revolta e de indignação diante das dificuldades que a situação colonial lhes impõe, os seus questionamentos, acerca das mais variadas questões, não revelam uma exaltação à guerra. Muito pelo contrário, a escrita literária de Luandino aponta para a necessidade da libertação construída a partir dos pequenos gestos do dia-a-dia, que algumas vezes podem tomar uma proporção maior no contexto local.

Em *Luuanda*, na maka “Estória da galinha e do ovo”, por exemplo, a discussão envolvendo as vizinhas Zefa e Bina, acerca do direito de propriedade sobre o ovo botado no quintal de Bina pela galinha de nga Zefa, a Cabíri, toma grande proporção e acaba envolvendo toda a vizinhança.

Metaforicamente representada por uma nuvem, essa maca também pode ser tomada como o início de uma revolta que, mais tarde, culminaria no processo de lutas armadas.

Assim como, às vezes, dos lados onde o sol fimba no mar, uma pequena e gorda nuvem negra aparece para correr no céu azul e, na corrida, começa a ficar grande, a estender braços para todos os lados, esses braços a ficarem outros braços e esses ainda outros mais finos, já não tão negros, e todo esse apressado caminhar da nuvem no céu parece os ramos de muitas folhas de uma mulemba velha, com barbas e tudo, as folhas de muitas cores, algumas secas com o colorido que o sol lhes impõe e, no fim mesmo, já ninguém que sabe como nasceram, onde começaram, onde acabam essas malucas filhas da nuvem correndo sobre a cidade, largando água pesada e quente que traziam, rindo compridos e tortos relâmpagos, falando a voz grossa de seus trovões, assim, nessa tarde calma, começou a confusão. (VIEIRA, 1997b, p.125)

Vivendo diariamente em um clima de revolta, a população do musseque Sambizanga transforma uma questão pessoal que, a princípio, diria respeito apenas às duas vizinhas, em um problema de todos, uma vez que salvar a galinha, alvo da

cobiça de muita gente, das garras dos policiais, passa a ser uma questão de honra para os moradores.

Também em *Vidas Novas*, no conto “Cardoso Kamukolo, sapateiro”, o clima de revolta pode ser claramente identificado na resistência apresentada pelo sapateiro diante da exploração do patrão, sô Freitas, como podemos observar na passagem a seguir:

Nessa semana dinheiro ainda estava menos. Um azar mesmo! Um golpe na biqueira do sapato branco, a faca tinha-lhe escorregado, nem sabia ainda como. O mestre queria lhe arrear, Cardoso pediu desculpa, mas, depois, quando ele falou ia lhe descontar o preço dos sapatos, refilou:
 – O preço, como? Eu pago mesmo o material, mas o trabalho é meu!...
 Não esquecia a cara do branco. Até tinha tirado os óculos para ver bem Cardoso Kamukolo, que ficou ainda de pé, no meio dos colegas de cabeça abaixada nos sapatos, esticando as cerdas com respiração forte. (VIEIRA, 1997d, p.64-65)

A postura assumida pelo empregado diante do patrão é reveladora de uma consciência crítica, formada a partir de um conhecimento adquirido através da leitura diária dos jornais, como explicitado na seguinte fala do narrador:

O mestre nem quis mais lhe dar resposta. Virou as costas e foi embora; mas, mais tarde, Cardoso ouviu-lhe a falar no ajudante dele:
 – Imaginem, enh! O lucro e trabalho! Isto vai bonito! A culpa é de quem lhes corta a muquila, os ensina a ler e a escrever...
 Essas palavras e outras, muitas que não chegou perceber bem, o mestre tinha falado essa mania dele agora, de manhã, quando chegava, ler ainda o jornal nos outros e ficar a discutir e ensinar-lhes essas coisas de política. (VIEIRA, 1997d, p.65)

Partilhando com Cardoso Kamukolo dos mesmos ideais de resistência está o companheiro Mário, personagem no qual o sapateiro demonstra toda a sua confiança.

Mário ia ficar feliz quando falasse esse assunto, essa vitória das palavras dele, como tinha refilado mesmo com o mestre com a calma que todos lhe conheciam, tinha até os que diziam o rapaz era matumbo, mas só nos olhos dele é que falava a esperteza que tinha. O serralheiro era ainda o culpado desse golpe no sapato novo que estava a fazer. Se não fosse a fala desse amigo, as palavras que eles agora conversavam os dois, Cardoso não ia ficar assim uma noite inteira a beber, a falar com ele, a contarem essas coisas que só podiam dizer mesmo com a voz baixa, enquanto lá fora os jipes e os

carros das patrulhas passeavam sem barulho, pondo dentes nas sombras com as luzes. (VIEIRA, 1997d, p.65)

Como podemos perceber, o ato de resistência é comentado às escondidas pelos amigos, o que evidencia a repressão sofrida por aqueles que se arriscavam a oferecer qualquer tipo de resistência às formas de poder instituídas na colônia dos anos sessenta.

Símbolos da repressão policial, as patrulhas estão presentes, nas suas rondas noturnas, evidenciando o quanto é crítica a situação instalada em Luanda e, conseqüentemente, em Angola.

O cenário mostrado por Luandino, nessa perspectiva, aponta para um ambiente de guerra, no qual a população é controlada nos seus mínimos gestos e as suas falas podem ser alvo de censura a qualquer momento, o que explica o fato de os personagens serem forçados a falarem baixo para não serem ouvidos.

Embora as primeiras obras do autor já apontem para situações de resistência, é no romance *Nosso musseque* que a guerra pela independência se consuma. Mesmo se encerrando ao início da luta armada, a narrativa explicita as marcas profundas, deixadas na população, pelo episódio da entrada das tropas na cidade de Luanda e, particularmente, no musseque onde vivia o jovem narrador personagem.

Ao relatar esse episódio, no entanto, Luandino Vieira cria, por meio da sua escrita, uma situação em que o narrador expõe uma realidade na qual o medo, a insegurança, a raiva e a morte convivem lado a lado com a alegria, o amor e até com o humor. Isso parece demonstrar que a luta armada é apenas um detalhe na vida de pessoas acostumadas às dificuldades da luta diária pela sobrevivência.

Em meio à confusão, na chamada “revolta dos musseques” (VIEIRA, 2003, p.172), o que parece ocorrer é um agravamento das dificuldades, ou, talvez, um desnudamento dos problemas sociais que se tornam mais explícitos. Nesse contexto, na falta de informações oficiais, os boatos se espalham e, juntamente com eles, a insegurança da população.

Mas vinham detrás, as conversas. Tinha doceiros partidos na porrada de três soldados, calçada da Missão; tinha famílias queixando toda a hora batiam nas portas para procurar saber se tinha mulher de vender; as mães adiantavam

meter as meninas mais cedo para dentro das casas, esses homens passavam e apalpavam, abusavam, se era velha ou nova não fazia mal. E falavam o caso dum mais-velho, do Terra-Nova, saiu para defender a filha e deram uma surra de cinturão, fugindo depois pelos capins, ninguém mais lhes viu. Mesmo mais para baixo, Ingombota e Bungo, mães preocupadas e homens inquietos, olhavam os soldados passar, aos grupos, mirando e rindo, ameaçando. (VIEIRA, 2003, p.168-169)

A chegada das tropas é vista com espanto por uma população confusa que, muitas vezes, não consegue entender bem o que se passa, esboçando pequenas reações isoladas: *“nesse sábado que ninguém esqueceu, um pequeno canivete brilhou no meio desse medo e dessa raiva que estava presa nos nossos corações”* (VIEIRA, 2003, p.169). E, diante da reação da população, o medo de represálias por parte dos soldados é explícito:

Um soldado caiu morto mesmo, em pleno dia, em plena Baixa, com um sol mostrando tudo quanto passava na cidade, a barriga aberta em lâmina dum pequeno doceiro de micondos e quicuerra, as tripas no alcatrão, o sangue a correr escuro como a água que sai quando a chuva começa. Então por toda a cidade a conversa viajou no vento e no nosso musseque toda a gente foi guardada mais cedo dentro das casas. (VIEIRA, 2003, p.169-170)

No ambiente de guerra que se instala nos musseques, a insegurança é total e, se por um lado a população está insegura, as tropas também demonstraram o seu medo, procurando refúgio dentro da igreja, diante da primeira ameaça de reação da população.

A guerra, portanto, é apenas mais um episódio encenado em uma narrativa que se propõe a encenar a vida nos musseques angolanos na sua totalidade.

A história da guerra, por sinal, está encaixada em uma história maior: a da relação amorosa entre Carmindinha e o narrador, que dá título à terceira parte do romance – “Carmindinha e eu”. Dessa forma, Luandino nos mostra que a luta não é capaz de apagar, ou mesmo de ocultar, a relação saudável entre os dois jovens, que tentam levar naturalmente as suas vidas nesse ambiente de medo.

O momento da invasão da tropa à igreja traz também uma certa comicidade que deixa mais leve a noção corrente de dor e sofrimento que a guerra sempre impõe. Isso contribui para amenizar, no âmbito da escrita, o peso da luta armada:

Padre Neves levantava a voz, queria apaziguar:

– Calma! Calma! Por amor de Deus!...

Tinha pousado o cálice, fazia tudo para acabar com a confusão, seus magros braços levantados, avançando na gente, as magras mãos a acenar que não era nada, era engano, e queria ir falar nos soldados aterrorizados, encolhidos no canto da água benta. Mas, o sacristão, vendo-lhes tirar os cinturões e começar enrolar nas mãos, gritou esse medo que andava dentro dos corações de todos:

– Vão nos matar! Socorro!...

Padre Neves nada que pôde fazer mesmo. (VIEIRA, 2003, p.172)

Nesse cenário, a guerra pela libertação se apresenta como a continuidade de um processo de resistência e de indignação, no qual a população há muito já estava inserida. A encenação dessa resistência na escrita literária de Luandino percorre caminhos que conduzem inevitavelmente à guerra, único meio que, supostamente, poderá tornar possível a criação da nação imaginada.

Se a guerra se apresenta, na escrita de Luandino, como resultado de um curso natural a que conduzem todos os caminhos da resistência e da formação da consciência crítica na Angola colonial, sua encenação se dá de modo a explicitar que naquele contexto a violência da guerra é mais um dos muitos obstáculos a serem vencidos.

Dessa forma, a escrita do romance, apesar de evidenciar as dificuldades impostas aos personagens, diariamente, pela exploração colonial e pelas lutas de libertação, é entrecortada pela encenação de uma certa alegria de viver, representada, sobretudo, pelas brincadeiras constantes das crianças e pelo namoro dos jovens.

De repente, com o início da guerra pela independência, é como se os personagens cedessem um espaço em suas vidas diárias para a luta armada. Assim, a guerra inicia um período conturbado, difícil de ser compreendido mesmo por aqueles que estavam inseridos no processo, mas que já era pressentido e, conseqüentemente, esperado por todos, como podemos observar na fala do narrador:

Sentimos isso mesmo. É que o vento já trazia, de longe, a desgraça maior que ia passar. Barulho de pequenos estalos, carros acelerados na zuna e só mesmo a multidão reclamando os soldados é que não deixava ainda ouvir bem o que estava suceder, longe dos nossos olhos, mas o coração das pessoas começava adivinhar. E mais perto já, tiros e gritos, pessoas a fugir em todas as direções, escondendo em qualquer porta aberta, qualquer

quintal. Na sacristia as mulheres pararam de rezar, toda a atenção ficou mesmo na janela onde estava entrar esse barulho diferente dos tiros, o ronco acelerado dos caminhões e carrinhas da polícia cruzando os musseques, gentes e cubatas tudo era estrada. (VIEIRA, 2003, p.173-174)

O episódio descrito por Luandino revela a forma desrespeitosa como as cubatas do musseque são destruídas pelos soldados e, sobretudo, o modo como eles lidam com a vida humana. As pessoas em fuga, em um último gesto desesperado para tentar preservar a vida, são atropeladas e mortas pelos mesmos, que seguem seu caminho deixando para trás um rastro de destruição.

No contexto geral em que a obra foi escrita, a guerra já era esperada e até mesmo desejada por aqueles que viam nela a oportunidade de reconquistar o que haviam perdido em decorrência dos longos anos de dominação portuguesa. Diante de toda essa destruição, causada pela invasão das tropas, a escrita de Luandino, mais uma vez, lança mão de um tom cômico cuja presença confere à sua narrativa um tom mais leve:

Nosso Padre Neves correu, quis tirar o Zeca pendurado na janela, fechar o inferno. Mas o menino não aceitou, queria ver e ouvir tudo o que estava passar. Então, Deus lhe perdoou e Padre Neves pôs umas chapadas na cara do Zeca até ele ficar sentado no chão, por baixo da janela fechada com força. (VIEIRA, 2003, p.174)

Na tentativa desesperada do padre de proteger os fiéis, a sensibilidade demonstrada pelo jovem narrador parece ser mesmo a marca maior dessa história: “o coro das rezas que nosso padre comandava adiantou tapar tudo em nossos ouvidos mas nunca em nossos corações” (VIEIRA, 2003, p.174).

Por meio desse tom lírico, a escrita de Luandino encena as questões sócio-histórico-culturais que envolvem os personagens no contexto colonial em que a obra foi escrita. Dentre essas questões, destaca-se até mesmo a encenação da guerra, sempre anunciada, mas só agora iniciada. O início da luta armada, resultado de todo um processo de resistência ao colonialismo, representa o primeiro passo rumo à vitória, encenada pelo desejo de independência da futura nação, regida agora pelos jovens, em cujas mãos Luandino confia o futuro da nação imaginada projetada nas obras analisadas nesse estudo.

5. CONCRETIZANDO SONHOS

A análise que nos propusemos realizar, das obras literárias produzidas por Luandino Vieira na fase colonial de Angola, nos permite fazer algumas observações, considerando-se o contexto sócio-histórico-cultural em que as mesmas foram produzidas.

Primeiramente, ressaltamos que a análise do *corpus* aponta para um percurso cíclico iniciado com *Luuanda*, publicada pelo autor em 1964, e aparentemente encerrado com *Nosso musseque*, cuja narrativa termina exatamente com o início da guerra pela libertação.

Assim, no primeiro capítulo, procuramos mostrar como se deu a definição do nosso objeto de estudo, ressaltando que a seleção do *corpus* se deu em virtude da presença dos personagens jovens. Isso se deveu ao fato de esses personagens, recorrentes nas obras analisadas, assumirem uma postura de resistência frente ao poder colonial, que se mostra determinante no contexto sócio-histórico-cultural da Angola colonial.

Dessa forma, tornou-se possível estabelecer um diálogo entre as obras, cuja temática anti-colonialista funciona como um fio no qual vão se encaixando as histórias encenadas, formando um colar de missangas, imagem metafórica que tomamos de empréstimo ao personagem João Vêncio, narrador da obra *João Vêncio: os seus amores*, de autoria do próprio autor.

Nesse capítulo, mostramos, ainda, que a escrita literária do autor, utilizando-se de um português kimbundizado, aponta para um projeto de construção de uma identidade nacional que coincide com um projeto de construção de uma “nação imaginada”, conforme conceito de Anderson (1989).

A escrita literária de Luandino Vieira, analisada nesta pesquisa, revela que, na conquista desse ideal, a postura do jovem diante da problemática inerente ao colonialismo é fundamental. Daí o fato de sua escrita intentar conduzir o jovem ao comando da nação independente imaginada.

Nesse processo, Luandino lança mão de uma “narração performática”, conceito elaborado por MOREIRA (2005). Isso possibilita que as histórias encenem o que está sendo contado, o que lhe permite recuperar aspectos da oralidade e, dessa forma, promover um resgate da tradição oral local. Ressaltamos, portanto, que a escrita literária do autor mostra-se interessada nas questões sociais sem, no entanto, interferir no seu trabalho criativo, evidenciando uma sensibilidade que será sentida no decorrer da pesquisa.

No segundo capítulo, apontamos os primeiros passos desse processo de construção textual, mostrando como a escrita literária de Luandino Vieira, sobretudo a do romance *Nosso musseque*, dialoga com o processo histórico de resistência ao colonialismo. Nesse sentido, o caminho percorrido pela narrativa coincide com os passos da formação da intelectualidade angolana, apontados por Mário Pinto de Andrade (1997) na obra *Origens do nacionalismo africano*.

Nesse sentido, a escrita de Luandino encena a importância da literatura e da imprensa no contexto colonial de luta pela independência. Essa luta, como tentamos mostrar, é diária e está presente em todas as obras analisadas nessa pesquisa.

Ressaltamos, ainda, que, ao enaltecer a voz dos excluídos pelo sistema colonial e subverter a língua portuguesa oficial, misturando-a com o Kimbundo, o que, segundo Rita Chaves (2005), revela certa rebeldia do autor, a literatura produzida por Luandino Vieira configura-se como uma “literatura menor”, conforme definição proposta por Deleuze e Guattari (1997).

Ao utilizar-se da língua do colonizador para encenar o ponto de vista da população local sobre a problemática colonial, a escrita do autor se revela política, conforme aponta Rancière (1995), e ideológica, segundo Bakhtin (1995).

Dessa forma, Luandino utiliza-se das macas, das histórias do dia-a-dia, recriando situações cotidianas que, ao serem encenadas, desnudam a desigualdade existente entre as diversas esferas sociais de Luanda e, por conseguinte, da Angola colonial. Nessas macas, o emprego de provérbios e a recriação de um modo de falar angolano, imprimem uma dicção própria aos textos, que, no contexto colonial em que são escritos, assumem uma função social, revelando o compromisso do autor para com a Angola que ele projetava independente.

No terceiro capítulo, nos propusemos a evidenciar que o processo de escrita de Luandino revela particularidades que nos permitem lançar mão da metáfora do colar de missangas para explicitarmos como se dá a construção textual tanto em sua microestrutura quanto na sua macroestrutura.

Dessa forma, tentamos mostrar o quanto a escrita do autor busca estabelecer um diálogo constante com a oralidade, ao mesmo tempo em que desconstrói o cânone literário ocidental, que, no contexto em que as obras são escritas, mostra-se como um obstáculo à produção de uma literatura de face nacional, bem como à construção de uma identidade nacional e de um projeto de nação imaginada.

O romance *Nosso musseque* aponta, ainda, como tentamos evidenciar, para um processo de resgate de memória. Se, segundo Maurice Halbwachs (1990), toda memória é, por definição, coletiva, ao se propor a resgatar a memória dos personagens sobre o tempo passado, o narrador está promovendo, na verdade, um resgate da memória coletiva de um determinado período sócio-histórico-cultural da Angola colonial.

Nesse trabalho de resgatar e reconstruir memórias insere-se a literatura. Conforme afirma Adélia Bezerra de Meneses (2004), não há como lidar com a memória sem lidar simultaneamente com a ficção, uma vez que a memória, seletiva, segundo Pollak (1992), é lacunar e essas lacunas necessitam ser preenchidas. Aí se insere o trabalho do autor. Aí se insere o trabalho de Luandino, que, ao se propor resgatar um determinado período da história de Angola, resgata-o por meio da criação ficcional, preenchendo as lacunas dessa história com o seu trabalho de criação.

A narrativa do romance *Nosso musseque* parece recuperar esse tempo da memória, uma memória que se apresenta como um “redemoinho”, segundo Rita Chaves (2005). Nesse redemoinho, as histórias - missangas - se misturam na quinda e são apanhadas quase que aleatoriamente para a construção do colar. Isso confere à narrativa uma estrutura próxima à estrutura de encaixe sugerida por Todorov (2006), como procuramos mostrar.

Se a narrativa revela suas especificidades, o que pretendemos evidenciar nesse capítulo foi o modo como as cenas da vida colonial foram flagradas pelo

autor. Por meio do processo da criação de personagens que retratam as classes e instituições coloniais, Luandino cria personagens que podem ser classificados como tipos ou caricaturas, de acordo com a definição de Beth Brait (2002).

Na obra de Luandino que nos propusemos analisar, tentamos mostrar que há uma diferenciação muito particular entre os personagens tipo e os personagens caricatura, sendo que os primeiros representam a população local, são os tipos mais comuns que habitam os musseques de Luanda. Já os personagens caricatura são representantes das classes ou instituições que remetem ao poder metropolitano. A deformação sofrida por esses personagens, no processo de criação promovido pelo autor, remete às deformidades do próprio sistema colonial. Assim, a postura assumida por esses personagens, sobretudo pelos mais jovens, é fundamental para o entendimento de um projeto de escrita através do qual o autor projeta um futuro para a nação imaginada.

Como tentamos mostrar, o autor intenta colocar nas mãos dos jovens não apenas o futuro da população local dos musseques, mas também o futuro de Luanda e da nação imaginada independente, por ele projetada.

No quarto capítulo, tentamos mostrar o caminho percorrido pela escrita de Luandino rumo à conquista da independência. Nesse processo, o autor promove um diálogo entre a tradição e a modernidade, encenadas, sobretudo, por meio da construção de personagens jovens e personagens mais velhos.

Enquanto os jovens vão, pouco a pouco, conquistando o seu espaço na sociedade tradicional angolana, os velhos, que, conforme mostra Padilha (1995), são tradicionalmente os detentores do poder da palavra, vão cedendo o espaço que era seu. Dessa forma, Luandino Vieira coloca em diálogo a tradição e a modernidade, ambas convivendo lado a lado no contexto colonial da sua produção literária.

Nas macas encenadas, os jovens revelam autonomia e perspicácia na solução rápida dos problemas à medida que eles vão surgindo. Essa postura faz parte de um projeto de escrita cuja finalidade está na criação de uma nação nova, independente e livre das imposições do poder imposto pela metrópole.

Dessa forma, Luandino recorre à história oficial de Angola para, seguindo os seus trilhos, promover, por meio da literatura, a consciência crítica necessária para a conquista da independência. Nesse sentido, a imprensa ocupa lugar de destaque, seja porque historicamente ela serviu de instrumento para a intelectualidade angolana se fazer ouvir, seja porque, recuperando esse processo, Luandino promove, em *Nosso musseque*, a criação de um jornal que, ao dar voz aos jovens, promove, simultaneamente, o resgate das memórias guardadas pelos mais velhos.

Essas memórias de tempos passados serão transformadas pelos jovens em matérias para o jornal. Dessa forma, eles recuperam uma história que a opressão cuidou de manter, historicamente, muito bem guardada na memória de cada cidadão.

Luandino promove, ainda, a sua crítica aos instrumentos oficiais de poder mantidos pelo governo português, representados pelas três instituições que Mário Pinto de Andrade (1997) define como geradoras da regulação social - a Igreja, o Exército e a Escola. Assim, são encenadas situações diversas em que essas instituições, por meio dos seus representantes, estão envolvidas.

A postura dos professores, por exemplo, é criticada, na escrita de Luandino, por meio não apenas das falas, que se revelam preconceituosas em relação às crianças negras, habitantes dos musseques, mas também em relação à reprodução de um sistema de ensino europeu que se mostra inadequado à realidade de Angola.

O Exército, por sua vez, é criticado, sobretudo, pela postura dos policiais, que demonstram excesso de autoridade, como, por exemplo, no conto *Estória da galinha e do ovo*, em que o sargento e dois soldados, após agredirem algumas pessoas, ainda tentam se apropriar da galinha, cujo ovo botado no quintal da vizinha é o motivo principal da maca encenada.

A postura do clero também é criticada, por exemplo, no romance *Nosso musseque*, no qual Padre Neves, com suas missas celebradas em latim, demonstra uma certa passividade diante da ameaça concreta do início da guerra pela libertação, que apavorava toda a população.

Nesse capítulo, tentamos mostrar que a opção por fechar o romance *Nosso musseque* ao início da guerra pela libertação também é uma opção muito consciente

de Luandino, pois, no contexto dos anos sessenta em que as obras analisadas foram escritas, todos os caminhos pareciam conduzir à guerra e, conseqüentemente, à tão sonhada libertação.

Se na obra do escritor, em cada pequeno gesto dos seus personagens, percebemos a resistência ao poder colonial, marca registrada da sua escrita de cunho libertário, tentamos demonstrar, por outro lado, que Luandino confere à sua narrativa um tom lírico, por meio do qual se revela um trabalho primoroso de criação, que não se deixa ofuscar pela crítica promovida.

REFERÊNCIAS

Referências literárias

- VIEIRA, José Luandino. **A cidade e a infância**. 3. ed. Lisboa: Ed. 70, 1997a. 129p.
- _____. **À espera do luar**. Viana do Castelo: Câmara Municipal, 1998a. 30p.
- _____. **João Vêncio: os seus amores**. 2. ed. Lisboa: Ed. 70, 1987a. 113p.
- _____. **Kapapa: pássaros e peixes**. Lisboa: EXPO 98, 1998b. 50p.
- _____. **Lourentinho, Dona Antónia de Souza Neto e eu**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1981. 153p.
- _____. **Luuanda: estórias**. 10.ed. Lisboa: Edições 70, 1997b. 168p.
- _____. **Macandumba : estórias**. 2.ed. Lisboa: Edições 70, 1997c. 150p.
- _____. **No antigamente, na vida : estórias**. 4. ed. Lisboa: Ed. 70, 1987b. 147p.
- _____. **Nós, os do Makulusu**. São Paulo: Atica, 1991. 127p. (Autores africanos 27)
- _____. **Nosso Musseque: romance**. Lisboa: Caminho, 2003. 191p. (Outras margens; 13)
- _____. **De rios velhos e guerrilheiros: romance: volume 1: o livro dos rios**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2006. 139p. (Outras margens; 58)
- _____. **Velhas estórias**. 3. ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989. 213p.
- _____. **A vida verdadeira de Domingos Xavier**. 4.ed. Lisboa: Edições 70, 1988. 100p.
- _____. **Vidas novas**. 3. ed. Lisboa: Ed. 70, 1997d. 111p.

Referências teóricas

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 2002. 63p. (Coleção Margens do texto)
- _____. **Literatura: história e política**. São Paulo: Editora Ática, 1989. 199p.
- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Editora Ática, 1989. 191p.
- ANDRADE, Mário Pinto de. **Origens do nacionalismo africano**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997. 228p. (Caminhos da Memória; 15)
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. 275p.

BASTOS, Antelene Campos Tavares. **Memória, travessia e alteridade em Nós, os do Makulusu**. 1998. 96f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as conseqüências humanas**. Tradução: Marcus Pencil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. **Vidas desperdiçadas**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992. 85p.

BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, c1998. 395p. p.198-238.

_____. Locais da cultura. In: BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, c1998. 395p. p.19-42.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 7.ed. São Paulo: Editora Ática, 2002. 95p.

BORNHEIM, Gerd A. O conceito de tradição. In: **Cultura brasileira: tradição e contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987. 152p. p.13-29.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. Antonio Candido...[et.al] 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, 119p. p.51-80. (Debates; 001)

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7.ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1984.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. 302p.

_____. **A formação do romance angolano**. São Paulo: USP, 1999. 221p. (Coleção Via Atlântica; 1)

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos** : mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 9. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995. 996p.

COMPANGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 303p.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977. 127p.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: **A escritura e a diferença**. DERRIDA, Jacques. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUTRA, Ivan Cupertino. **A ilusão de totalidade no discurso amoroso de "João Vencio: os seus amores"**. 1997 127f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução Sergio Alcides. 4.ed. rev. São Paulo: Globo, 2005. 231p.

HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória individual. In: **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. p.25-52.

LABAN, Michel. **Luandino**: José Luandino Vieira e sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas). São Paulo: Martins Fontes, 1980. 323 p. (Signos; 32)

LARANJEIRA, Pires. **Literatura calibanesca**. Porto: Edições Afrontamento, 1985. 142p.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática. 1997. 96p.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Do poder da palavra**: ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz**: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Belo Horizonte: Edições Horta Grande, 2005.

OLIVEIRA, Maura Eustáquia de. **Vida nova em velhas estórias**: o desanoitecer da linguagem em Luandino Vieira e Mia Couto. 2004. 253f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EDUFF, 1995. 216p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 238p.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**. v.5, n.10. Rio de Janeiro, 1992, p.200-215.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramallete...[et al]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 256p. (Coleção Trans)

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 459p.

_____. **O papel do intelectual hoje**. Izabel Morgato, Renato Cordeiro Gomes (Org.) Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. 241p.

_____. **Representações do intelectual:** as Conferências de Reith de 1993. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo, SALGADO, Maria Teresa. **África e Brasil:** letras em laços. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006. 366p.

SINDRA, Angélica Gherardi. **Configurações do intelectual em obras de Luandino Vieira.** 2007. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** Tradução Leyla Perrone-Moisés. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Os gêneros do discurso.** Tradução: Ana Mafalda Leite. São Paulo: Edições 70, 1981. 333p.

TRIGO, Salvato. **Ensaio de literatura comparada.** Lisboa: Vega, s.d. 159p.

XAVIER, Carmen Luiza Rabelo. **Apropriação do código linguístico do outro:** a escrita literária de Luandino Vieira. 1997. 119f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras.