

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa

Francielle Nogueira Fernandes Teodoro

**MEMÓRIA E ESPAÇO URBANO EM CONTOS ANGOLANOS:
estratégias narrativas**

Belo Horizonte
2012

Francielle Nogueira Fernandes Teodoro

**MEMÓRIA E ESPAÇO URBANO EM CONTOS ANGOLANOS:
estratégias narrativas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca.

Linha de Pesquisa: Identidade e alteridade na literatura.

Belo Horizonte

2012

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

T314m Teodoro, Francielle Nogueira Fernandes
Memória e espaço urbano em contos angolanos: estratégias narrativas /
Francielle Nogueira Fernandes Teodoro. Belo Horizonte, 2012.
93f.

Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Literatura angolana (Português). 2. Oralidade na literatura. 3. Memória na
literatura. I. Fonseca, Maria Nazareth Soares. II. Pontifícia Universidade Católica
de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Francielle Nogueira Fernandes Teodoro

**MEMÓRIA E ESPAÇO URBANO EM CONTOS ANGOLANOS:
estratégias narrativas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof^a. Dr^a. Maria Zilda Cury (UFMG)

Prof. Dr. Antônio Geraldo Cantarela (PUC Minas)

Prof^a. Dr^a. Maria Nazareth Soares Fonseca (PUC Minas)
(Orientadora)

Belo Horizonte, 02 de maio de 2012.

Aos meus amados: Fabrício Martins Teodoro e Miguel Fernandes Teodoro.
À minha querida Neuza Maria Nogueira.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus que iluminou e vem iluminando toda minha jornada, dando-me força e sabedoria para conseguir alcançar os meus sonhos.

Aos meus pais, Francisco e Neuza, que sempre me demonstraram que o amor é capaz de vencer qualquer distância e barreira.

Principalmente, você, minha amada mãe, que, em muitos momentos, foi muito mais que uma simples amiga, deu-me força para conseguir vencer os obstáculos desta caminhada.

Ao meu amado marido, Fabrício, que sempre acreditou na minha vitória. E, com muito amor e companheirismo, sempre me apoio nesta jornada, ajudando-me assim a vencer todos os obstáculos.

Ao meu filho, Miguel, que, mesmo sendo ainda uma sementinha, me acompanhou, dando-me coragem, dia e noite, para a escrita deste trabalho.

Aos meus segundos pais, Adelqui e Mercedes, juntamente com sua filha e genro, Késia e Eduardo, que sempre que necessário estavam dispostos a dar-me “uma mãozinha” nas diversidades do dia a dia.

À família “Noiva do Cordeiro” que, em momento difícil, me ensinou o verdadeiro significado das palavras união e amor. Vocês são o verdadeiro exemplo de se viver em comunidade.

Aos meus sobrinhos, Nathy, Nick, Lú, Carol e Lucas, que me demonstraram a importância de se viver uma doce infância.

Aos meus amigos que, nos momentos bons e ruins, estão presentes, torcendo pela minha vitória.

Aos meus colegas do “Grupo de Estudo” que compartilharam excelentes tardes de quintas-feiras de muita discussão e sabedoria.

A todos os mestres que compartilharam conhecimento e demonstraram que ainda é possível acreditar na educação brasileira.

Principalmente, você, minha querida orientadora Nazareth, que, desde 2008, me incentiva a trilhar o caminho da pesquisa, além de apoiar-me e incentivar-me a vencer os obstáculos encontrados nesta jornada. Serei sempre grata a você!

À CAPES por me proporcionar a bolsa de estudo que foi fundamental para que eu alcançasse êxito nesta caminhada.

Às Secretárias do curso de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas por estarem sempre dispostas a ajudar os alunos a trilharem este caminho.

Enfim, a todos que, de certa forma, me acompanharam nesta minha jornada.
Aqui, deixo o meu **MUITO OBRIGADA!**

Ler significa reler e compreender, interpretar. Cada um lê com os olhos que tem. E interpreta a partir de onde os pés pisam. Todo ponto de vista é a vista de um ponto. Para entender como alguém lê, é necessário saber como são seus olhos e qual é sua visão de mundo. Isso faz da leitura sempre uma releitura. A cabeça pensa a partir de onde os pés pisam. Para compreender, é essencial conhecer o lugar social de quem olha. Vale dizer: como alguém vive, com quem convive, que experiências tem, com que trabalha, que desejos alimenta, como assume os dramas da vida e da morte e que esperanças o animam. (BOFF, 1997).

RESUMO

Esta dissertação procura analisar em contos dos escritores angolanos Manuel Rui, Boaventura Cardoso e Luandino Vieira as estratégias literárias que concretizam as relações entre texto e o contexto social. Destaca-se o fato de as narrativas literárias selecionadas possibilitarem o contato do leitor com tradições, crenças, valores e costumes ainda preservados em Angola mesmo nos tempos atuais. Ao relevar tais aspectos, o trabalho salienta o fato de eles serem construídos a partir da observação do cotidiano do povo, indicando a predileção desses autores pelos segmentos populares, na maioria das vezes, os musseques – os bairros da periferia de Luanda – e pelas personagens que neles vivem. Exploram-se, desse modo, na cena literária, as proximidades entre o mundo encenado e o mundo vivido, marcando-se as diferentes feições do espaço urbano de Luanda e de questões relacionadas com a construção da identidade cultural do país. Na análise dos contos, destacam-se ainda estratégias que configuram no texto literário o trabalho com a oralidade, a memória e os espaços narrativos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Angolana. Oralidade. Memória. Estratégias Literárias.

ABSTRACT

This work looks for to analyze in stories of the Angolan writers Manuel Rui, Boaventura Cardoso and Luandino Vieira the literary strategies that materialize the relations between text and the social context. The fact of the selected literary narratives is distinguished makes possible the contact of the reader with traditions, beliefs, values and customs still preserved in same Angola in the current times. When standing out such aspects, the salient work the fact of them to be constructed from the comment of daily of the people, indicating the predilection of these authors, for the popular segments, most of the time, musseques - the barrio exteriors of Luanda - and for the personages who in them live. They are explored, in this manner, in the literary scene, the neighborhoods between the staged world and the lived world, marking the different faces of the urban space of Luanda and questions related with the construction of the cultural identity of the country. In the analysis of stories, it is still distinguished strategies that configure in the literary text the work with the narrative orality, memory and spaces.

KEY-WORDS: Angolan literature. Orality. Memory. Strategy Literary.

LISTA DE SIGLAS

FAPEMIG	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais
FNLA	Frente Nacional de Libertação de Angola
IC	Iniciação Científica
MPLA	Movimento Popular de Libertação de Angola
PIDE	Polícia Internacional e de Defesa do Estado
PROBIC	Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica
PUC Minas	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UNB	Universidade de Brasília
UNITA	União Nacional para a Independência Total de Angola
UPA	União das Populações de Angola

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: DOS PRIMEIROS PASSOS AO NASCIMENTO DA DISSERTAÇÃO	21
2 CONTAR E NARRAR: PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO LITERÁRIA	26
3 MEMÓRIAS DE TRADIÇÃO E DE GUERRA	45
4 LUGARES DE ANGOLA: A ENCENAÇÃO DA BUSCA DE IDENTIDADE	67
4.1 O musseque luandense e seus habitantes.....	67
4.2 Ampliando a cidade literária: outros espaços angolanos.....	84
5 CONCLUSÃO: NÃO É O FIM, MAS SIM O COMEÇO.....	87
REFERÊNCIAS	90

1 INTRODUÇÃO: DOS PRIMEIROS PASSOS AO NASCIMENTO DA DISSERTAÇÃO

"E o amor resistiu ao tempo. A paixão move os meus dias! Não escolhi literatura. A literatura me escolheu."

Paula Fernandes¹

Apesar dos esforços atuais para se destacar a importância de várias culturas africanas na construção identitária do Brasil e apesar da tendência para se estreitarem as relações entre Brasil e África, há ainda uma lacuna muito grande com relação aos estudos sobre o continente africano. Essa lacuna pode ser comprovada quando se analisa, por exemplo, a grade curricular de cursos de História e de Letras, em várias universidades brasileiras. Embora algumas disciplinas do curso de Letras proporcionem o contato com textos das diferentes literaturas africanas escritas em língua portuguesa, um estudo mais sistemático destas nem sempre é oferecido pelas universidades.

Na PUC Minas, o Programa de Pós-graduação em Letras, desde a sua criação, em 1989, tem em sua grade a oferta de disciplinas sobre as literaturas africanas de língua portuguesa. Várias dissertações e teses defendidas e em elaboração comprovam essa presença, e a realização do IV Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, em novembro de 2010, sob a responsabilidade da PUC Minas, em parceria com a UFMG e a UFOP, atesta o compromisso da universidade com essa área de conhecimento. No entanto, mesmo na PUC Minas, o estudo das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na graduação só é feito como parte de disciplina que também contempla a Literatura Brasileira e a Literatura Portuguesa.

A ausência de estudos mais sistemáticos sobre as culturas e as literaturas africanas de língua portuguesa tornou-se evidente quando, em 2008, foi realizado por mim, como bolsista de iniciação científica (IC), um projeto de pesquisa que tinha como foco analisar imagens de Brasil e de África encenadas na literatura e, particularmente, na obra literária do escritor brasileiro Adonias Filho. Durante o desenvolvimento da pesquisa, houve participação minha em simpósios, discussões e minicursos sobre o tema, oferecidos pela Pós-graduação. Entretanto, ainda assim, foi percebida uma falta, na graduação, de estudos mais específicos sobre as literaturas africanas, até porque a obra literária estudada remetia a contextos africanos que não eram conhecidos por mim até o momento.

¹ Apropriação de fala da cantora Paula Fernandes na qual se troca “música” por “literatura”.

Em 2009, como bolsista do PROBIC/FAPEMIG, foi realizado um novo projeto de pesquisa que procurou analisar o modo como a memória social africana e angolana era abordada em contos do escritor Manuel Rui. Isso foi possível porque apareceu a oportunidade de integrar o Grupo de Pesquisa *Percursos da memória nas literaturas africanas de língua portuguesa contemporânea*, coordenado pela professora Dra. Maria Nazareth Soares da Fonseca, cujas reflexões foram de suma importância para realização desta dissertação. Das discussões sobre as literaturas africanas e das análises de contos de escritores africanos como Mia Couto, Boaventura Cardoso e Manuel Rui, entre outros, foi que a ideia deste projeto de pesquisa tomou forma.

De certa forma, esta dissertação considera as disposições da lei 10.639 de 2003 sobre a introdução dos estudos de História da África e da cultura/literatura afro-brasileira na grade curricular do ensino básico brasileiro, porque contribuirá para uma maior imersão dos leitores na literatura angolana. Se se considerar que o dispositivo da lei passa a ser exigido principalmente na rede pública de ensino, estudos como o que ora se propõe podem contribuir para um contato mais aprofundado com o universo literário afro-brasileiro e africano de língua portuguesa.

Em linhas gerais, pode-se dizer então que este trabalho aprofunda uma experiência iniciada na graduação com os projetos desenvolvidos com bolsa de Iniciação Científica. Como uma expansão desses projetos anteriores, a nova empreitada visa a analisar as estratégias literárias legitimadas em contos de três autores angolanos, a saber, Manuel Rui, Boaventura Cardoso e Luandino Vieira. Interessa discutir como nesses contos a memória se faz estratégia de acesso a fatos concretos da história de Angola, particularizando o enfoque de situações concretas que envolvem a presença da colonização em África e suas perversas consequências. Como se procurará demonstrar, os contos selecionados muitas vezes podem ser considerados documentos. Essa é a opinião de vários historiadores, dentro os quais podem ser citados Eduardo França Paiva (UFMG) e Selma Pantoja (UNB). Essa posição atual defendida por muitos historiadores fortalece a ideia de que os estudos históricos se afirmam inclusive com a literatura. Nesse sentido, os textos analisados por esta dissertação permitem uma visão de questões socioculturais angolanas uma vez que ajudam a construir a memória da nação e de suas diferentes tradições.

O *corpus* deste trabalho se constituirá de contos, uma vez que é nesse gênero que os escritores selecionados expõem mais explicitamente questões ligadas ao dia a dia do povo angolano, seus costumes e tradições, e, ao mesmo tempo, denunciam as mazelas sociais e a

pobreza crônica que, por diferentes causas, está sempre presente na maioria dos países africanos.

Em suma, pode-se dizer que esta dissertação nasce do desejo de aprofundar as pesquisas sobre textos das modernas literaturas africanas em língua portuguesa e de conhecer mais profundamente dados do contexto social em que esses são produzidos. Embora os escritores e os textos pertençam a um mesmo país, as diferenças de tom e de trabalho com a linguagem são marcantes. Além disso, cada escritor selecionado materializa em seus textos estratégias e recursos diferenciados, ainda que os temas estejam ligados à mesma realidade cultural. As obras literárias podem, nesse sentido, funcionar como agentes motivadores de uma percepção mais pontual de questões relacionadas ao contexto social. Nesse sentido, o contato com produções literárias de três importantes escritores angolanos permite perceber que, ao extrapolar o ato individual da narração, esses autores assumem uma visão mais coletiva dos cenários enfocados.

Para se compreender um pouco das diferenças aludidas até aqui, faz-se importante apresentar, resumidamente, os contos selecionados. Em “A grade”, da obra *I morto & os vivos*, de Manuel Rui, é focalizada uma típica família luandense, vivendo as agruras de um período importante da história do país: o lugar da mulher africana na tradição do pequeno comércio, nas feiras e nos mercados, a terrível inflação que, no pós-independência, motiva negócios lícitos e ilícitos, mostrando que, na situação encenada pelo conto, saber negociar é importante para a questão da própria sobrevivência. Em “Desculpe, tia”, da obra *Estórias de conversa*, do mesmo autor, relata-se uma situação que também evidencia problemas da Angola pós-independência, na qual a mudança de classe resulta na desvalorização da família.

Nos contos de Boaventura Cardoso, “Gavião veio do Sul e Pum!”, da obra *O fogo da fala*, e “Nostempo de miúdo”, da obra *Dizanga dia Muenhu*, a questão da memória da guerra é encenada através da visão inocente de uma criança e da aproximação com o calor de uma partida de futebol jogado pelas crianças. Nos contos de Luandino Vieira, “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos” e “Estória da galinha e do ovo”, da obra *Luuanda*, há uma forte presença da tradição das histórias contadas e a certeza de que contar estórias é uma estratégia importante no fortalecimento dos elos sociais.

Como se pretende demonstrar, todos esses autores partem de um ponto em comum: o aproveitamento de recursos próprios da linguagem oral, da tradição da oratura, conjunto de estórias contadas pelos mais velhos. No entanto, ao trazerem para a literatura essa tradição, ela é posta em diálogo com peculiaridades da escrita literária. Na construção dos contos, além de imbricações entre dados da realidade e fatos inventados e da presença constante de

elementos do universo da oralidade, o modo como as histórias são contadas torna-se uma estratégia importante a ser considerada.

O estudo dos contos dos escritores angolanos selecionados se apresenta nos próximos três capítulos. No capítulo seguinte, intitulado *Contar e narrar: processos de construção literária*, procura-se discutir características do gênero conto e do *corpus* literário desta dissertação. São tecidas ainda considerações sobre a importância da tradição oral e da oratura na cultura angolana. Nesse capítulo, ainda são discutidas algumas estratégias textuais que, nos contos selecionados, caracterizam o diálogo entre a oralidade e a escrita e particularidades do narrador, que muitas vezes funciona como um contador de histórias.

As considerações sobre o gênero conto são construídas com base nas reflexões de Andre Jolles (1976), Julio Cortázar (1974) e Nádía Batella Gotlib (2003). O modo como as literaturas africanas assumem o gênero conto a partir da oratura é posto em discussão com apoio de reflexões Laura Padilha (2007), Rita Chaves e Tânia Macêdo (2007) e outros teóricos. A análise sobre as vozes narrativas e suas *performances* nos contos selecionados valem-se das reflexões de Terezinha Tabora Moreira (2005), Oscar Tacca (1983) e outros estudiosos.

No capítulo *Memórias de tradição e de guerra*, reflexões sobre as memórias de guerra e as memórias de tradições serão tecidas a partir da análise dos contos de Boaventura Cardoso, “Gavião veio do sul e pum!” e “Nostempo de miúdo”. A memória de guerra, a luta pela sobrevivência é enfocada na análise dos contos “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos” e “Estória da galinha e do ovo”, de Luandino Vieira, e “A grade”, de Manuel Rui, para explicitar a guerra diária enfrentada pelas personagens para sobreviver em um espaço marcado pela opressão, pelo medo, pela miséria e pela fome. As tradições angolanas mostradas pelo viés da ficção se apresentam em contos como “Desculpe, tia!”, de Manuel Rui, e “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos” e “Estória da galinha e do ovo”, de Luandino Vieira.

Nesse capítulo, autores como Selma Pantoja (2006), Pierre Nora (1993), Michael Pollak (1992), José Guilherme Abreu (2005) e outros estudiosos são importantes na construção de uma reflexão sobre a memória e sobre como a literatura pode assumir, em diferença, as funções relacionadas com “os lugares de memória”.

No capítulo *Lugares de Angola: a encenação da busca pela identidade*, apresenta-se uma reflexão sobre as características da chamada “literatura de combate” e sobre a preocupação de alguns escritores angolanos em trazerem para a cena narrativa o espaço urbano luandense, focalizando, principalmente, os musseques e a multiplicidade de seus

habitantes. Tece-se também uma reflexão sobre a importância dos musseques, dos espaços separados pela “fronteira de asfalto”, no fortalecimento do processo de identidade de Angola. Assim, são retomados os contos “Estória do ovo e da galinha”; “Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, de Luandino Vieira e “A grade”, de Manuel Rui. As reflexões de Fanon (1979) e Tânia Macêdo (2008) são importantes nas considerações gerais sobre o espaço e sobre o espaço urbano de Luanda, cenário privilegiado de alguns dos contos trabalhados.

Na conclusão, enfatiza-se a importância de tais estudos para a concretização dos propósitos da lei 10.639 de 2003 nos tempos atuais. Destaca-se ainda o fato de as narrativas literárias selecionadas possibilitarem o contato do leitor com a tradição de contar estórias, as crenças, os valores e os costumes preservados em um tempo marcado por intensas transformações.

Os contos analisados, como se mostrará no decorrer das reflexões, valendo-se de significativos recursos textuais, encenam questões históricas e sociais do contexto em que foram produzidos. São assim produtos de ficção e, ao mesmo tempo, peças fundamentais para a compreensão da história de Angola, marcada pela presença da colonização portuguesa e por suas perversas sequelas.

2 CONTAR E NARRAR: PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO LITERÁRIA

E o homem contará sempre, por ser o conto a forma natural, normal e insubstituível de contar.

(GOTLIB, 1988, p. 76)

[...] O poeta é um dos primeiros africanos a exprimir a ideia de “continuidade” entre as tradições orais e a literatura africana, não só praticando na sua escrita poética os recursos reclamados, mas também doutrinando sobre o assunto em vários textos ensaísticos.

(LEITE, 1998, p. 14)

Muitos são os teóricos que teceram reflexões sobre o gênero conto e, muitas vezes, essa tarefa é mais árdua do que aparenta ser. Esse gênero não pode ser definido apenas por sua brevidade, ou seja, como um texto que você consegue ler em apenas uma “sentada”. Há muito mais aspectos encobertos nessa sua concisão. Segundo Machado de Assis, citado por Gotlib (1988), o conto “é gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade.” (ASSIS *apud* GOTLIB, p. 9).

Ao estudar os contos de Edgar Allan Poe, Cortázar considera três significados do gênero conto: um relato de um acontecimento, uma narração oral ou escrita de um acontecimento falso e uma fábula que se conta às crianças. A partir das considerações de Cortázar, é possível ressaltar que, nos contos a serem analisados neste trabalho, sente-se que a tradição das narrativas orais está presente na escrita, que se mostra, conforme acentua Rita Chaves (2007, p. 26), como uma “matéria híbrida de que constitui [...], a fala se torna escrita. E a escrita, a fala ritualizada no papel”. Assim, a posição dos dois teóricos permite pensar no conto como uma narração de um fato, seja este real ou fictício. Essa posição está referendada por Jolles para quem o conto é:

[...] uma forma a cujo respeito se afirmou que ela se esforça por narrar um fato ou um incidente impressionante, de tal modo que se julgue estar na presença de um acontecimento real e ser esse incidente mais importante, aparentemente, do que os personagens que o vivem. (JOLLES, 1976, p. 192).

Ao ser considerado uma narrativa curta, o conto se aproxima das histórias contadas em contextos de tradição oral, como em comunidades tradicionais africanas. Pode ser visto como o gênero que retoma as narrativas deixadas pelos ancestrais, que as herdaram de outros ancestrais. As narrativas orais contadas e recontadas pelos contadores de histórias funcionam, nas culturas africanas, como mecanismos de encantamento e de sabedoria, pois são passadas

às crianças e aos adultos para solidificar os laços do grupo. No ato da contação, os contadores estão interessados em atrair a atenção dos ouvintes, de forma a interagirem com eles. Todos os envolvidos nessa cena não estão preocupados com o fato de a história contada ser verdadeira ou falsa, pois ela se inscreve em tradições que as legitimam como ensinamentos que devem ser passados aos mais novos. Por isso, ao ouvirem as histórias, os ouvintes estão interessados em guardar os ensinamentos transmitidos através de estratégias selecionadas pelo contador.

Segundo Hampaté Bâ (2003), nascido na República do Mali, da África Ocidental, a memória dos povos de tradição oral é de uma fidelidade e de uma precisão prodigiosa. Quando uma história é contada, a memória não registra apenas o conteúdo, mas também toda a cena, na qual a cronologia não é a grande preocupação para os narradores e a repetição não é um defeito. Salienta Hampaté Bâ que os tradicionalistas são os grandes depositários da herança oral. Eles podem ser mestres iniciados ou possuir o conhecimento da tradição em todos os seus aspectos. Sendo assim, os tradicionalistas não são especialistas, um indivíduo de conhecimento fragmentado; na maioria das vezes, eles são “generalizadores”. Em várias partes da África, como no atual Mali, os grandes *Doma* eram conhecidos e venerados, as pessoas vinham de longe para recorrer ao seu conhecimento e à sua sabedoria. No período da colonização, esses mestres da tradição oral, os *Doma*, foram perseguidos pelo poder colonial que procurava eliminar as tradições locais, a fim de dominar a população e impor seus hábitos, costumes e valores.

Nas culturas tradicionais, os tradicionalistas são responsáveis pela realização de atos ritualísticos, sendo os intermediários entre os mortais comuns e as forças tutelares. Os tradicionalistas são, por isso, muito respeitados, e esse respeito advém do fato de eles se prepararem durante muitos anos para desempenharem vários rituais de preservação de tradições seculares. Por isso, os tradicionalistas sabem o valor das palavras e conhecem as interdições que rondam o fato de essas não poderem ser utilizadas imprudentemente.

Na educação tradicionalista, a cadeia de transmissão é muito valorizada e é passada a geração mais nova através de conversas e/ou histórias que começam dentro do seio de cada família. Em casa, o pai, a mãe ou a pessoa mais idosa são mestres e educadores. São eles quem transmite as primeiras lições de vida, não apenas pelas experiências, mas, também, por meio de histórias, fábulas, lendas e adivinhas. Essa transmissão constitui a primeira célula da formação dos tradicionalistas.

Algumas funções como as do tecelão e a do ferreiro são muito valorizadas na tradição dos tradicionalistas. Em algumas culturas africanas, as obras do artesão, por terem um caráter

sagrado, são consideradas ritualização da obra de *Maa Ngala*, o criador do mundo. Ao exercerem suas profissões, o ferreiro e o tecelão repetem o mistério da criação e completam a obra do Criador. Por isso, o trabalho desses artesãos é acompanhado por cantos, rituais ou por palavras do domínio do sagrado. E, nesse sentido, os próprios gestos desses artesões são considerados uma linguagem, conforme registra Hampaté Bâ. O vaivém dos pés, que sobem e descem para acionar os pedais do tear, lembra a *palavra criadora* porque faz circular a força que emana do trabalho. Simbolicamente, o material produzido pelo tecelão é também sagrado: a tira de tecido que se acumula no chão e se enrola em um bastão que repousa sobre o corpo do artesão está representando o passado e o presente. Já o rolo de fios simboliza o amanhã, este desconhecido porque vai depender do entrelaçamento e da tessitura que os transformarão em um tecido.

É ainda Hampaté Bâ quem informa ser o ferreiro o depositário dos segredos das transmutações. Ele só pode iniciar seu ofício após um banho de purificação preparado com o cozimento de certas folhas, cascas ou raízes de árvores, escolhidas em função do dia. Em algumas regiões da África, o ferreiro é muito temido pelo poder que tem de transformar e de dominar seu trabalho com palavras pronunciadas à medida que vai manuseando cada ferramenta. Seus conhecimentos abrangem um vasto setor da vida, fazendo dele a única pessoa habilitada a praticar a circuncisão.

Na tradição oral, o conhecimento herdado encarna-se na totalidade do ser, assim os ofícios ou as atividades tradicionais esculpem o ser humano. Nessa visão, aquilo que é ensinado na escola, por mais útil que seja, não é tão importante, já que nem sempre é vivido no dia a dia.

Os estudiosos das diferentes culturas africanas sabem da importância da oratura, pois, como se acentuou, a fala é reconhecida como o meio de preservação da sabedoria dos mais velhos, herdada dos ancestrais. Nas comunidades de tradição oral, o conhecimento é propagado de uma geração à outra em forma de narrativas orais. Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso, pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas, como afirmam Chaves e Macêdo, esclarecendo ainda que:

Quando nos referimos à questão do conhecimento e sua transmissão a partir da oralidade, estamos nos marcos de uma forma de acumular e transmitir os conhecimentos sobre a história e os ensinamentos do cotidiano de uma comunidade, que tem como palco privilegiado a memória e como protagonistas os mais velhos. (CHAVES; MACÊDO, 2007, p. 15).

A tarefa de transformar a narrativa oral em uma narrativa escrita pode não ser fácil, uma vez que o narrador literário nem sempre é capaz de assumir as mesmas estratégias do contador. Tanto o contador quanto o narrador precisam se valer de recursos bem específicos, capazes de prender a atenção do ouvinte e do leitor. Nas narrativas orais:

Há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo como se conta – entonação de voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões –, que é passível de ser elaborado pelo contador, neste trabalho de conquistar e manter a atenção do seu auditório. (GOTLIB, 1988, p. 13).

Sendo assim, não se pode dizer que todo contador de estórias seja um contista no sentido que se dá ao escritor que escreve narrativas curtas. O contista “só se afirma enquanto contista quando existe um resultado de ordem estética, ou seja: quando consegue construir um conto que ressalte os seus próprios valores enquanto conto, nesta que já é, a esta altura, a arte do conto, do conto literário.” (GOTLIB, 1988, p. 13).

O trabalho do contista africano se estrutura, quase sempre, a partir do resgate de elementos da tradição oral, muitos deles quase apagados pelo processo de colonização. O escritor angolano, Manuel Rui, autor de alguns dos contos a serem analisados neste trabalho, toca nessa questão quando acentua aspectos característicos do seu trabalho de escritor e de sua intenção de não descartar o legado do texto oral:

Eu sou poeta, escritor, literato. Da oratura à minha escrita quase só me resta o vocabular, signo a signo em busca do som, do ritmo que procuro traduzir numa outra língua. E mesmo que registre o texto oral para estruturas diferentes – as da escrita – a partir do momento em que o escreva e procure difundi-lo por esse registro, quase assumo a morte do que foi oral: a oratura sem griô, sem a árvore sob a qual a estória foi contada; sem a fogueira que aquece a estória, o rito, o ritual. (RUI, 1985 *apud* CHAVES; MACÊDO, 2007, p. 25).

O trabalho do contista de transformar o oral em escrita pode ser muito doloroso, já que, no conto, algumas estratégias da narrativa oral se perdem porque não têm como ser colocadas no papel. Muitas delas dependem da gestualidade do contador ou da interação viva entre ele e seu auditório. Por isso, o contista precisa conseguir, com poucos meios, o máximo possível de efeitos, visando sempre à capacidade de prender a atenção do leitor, porque “o conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse.” (CORTÁZAR, 2006, p. 122-123).

São os acontecimentos que fazem o conto conquistar os leitores. Por isso, para Julio Cortázar, “o bom contista é aquele cuja escolha possibilita essa fabulosa abertura do pequeno

para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana.” (GOTLIB, 1988, p. 49). Sendo assim, “o contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário.” (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

Pensar no conto literário é ter ciência de que mesmo que esse gênero seja marcado pela sua brevidade, sua análise não é fácil. Nas literaturas africanas, mesmo na brevidade do conto, são encontrados elementos e estratégias utilizadas para não deixar de lado a riqueza da oralidade. Dessa maneira, o escritor trabalha em um universo no qual se faz necessário construir estratégias literárias para marcar o deslocamento do oral para o escrito.

Para tentar deixar mais clara a intenção de discutir o conto, enquanto gênero literário, e as relações que eles mantêm com a oralidade, valemo-nos de um *corpus* constituído de narrativas de três escritores angolanos. Os contos selecionados para análise são: “A grade” e “Desculpe, tia!” de Manuel Rui, “Gavião veio do Sul e Pum!” e “Nostempo de miúdo”, de Boaventura Cardoso e “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos” e “Estória da galinha e do ovo”, de José Luandino Vieira. Vale ressaltar que os contos são calcados em tradições orais e em narrativas dessa tradição. Essas narrativas são “base do edifício estético-ficcional angolano.” (PADILHA, 2007, p. 24).

O escritor Manuel Rui, que tem como nome de nascimento Manuel Rui Alves Monteiro, nasceu em 1941 na cidade de Huambo, em Angola. Formou-se em Direito pela Universidade de Coimbra e exerceu esta profissão em Portugal. Em 1974, retomou à sua terra natal, ocupando inúmeros cargos políticos, dentre eles o de Ministro da Informação do Governo de Transição. Foi, ainda, professor universitário e Reitor da Universidade de Huambo. Manuel Rui sempre esteve preocupado em manter viva a tradição angolana, preocupação essa que pode ser comprovada por suas narrativas e poesias.

Boaventura Cardoso nasceu em 1944 em Luanda e formou-se em Ciências Sociais. Aos vinte e três anos de idade, começou a publicar contos e poemas nas páginas culturais de conhecidos jornais da capital de Angola. A partir de 1977, foi diretor do Instituto Nacional do Livro e do Disco, exercendo também funções políticas, como Secretário de Estado da Cultura, Embaixador e de Ministro da Informação. Tanto ele quanto Manuel Rui fizeram parte da “Geração de 70”, juntamente com Jofre Rocha, Ruy Duarte de Carvalho e Jorge Macedo. A chamada “Geração de 70” reafirma o compromisso da literatura com as lutas pela autonomia política do país, mas volta-se, sobretudo, para o trabalho com o texto, para a materialidade da escrita literária.

José Luandino Vieira, identidade literária de José Vieira Mateus da Graça, nasceu em Portugal, tendo assumido a identidade angolana, expressando-a inclusive em seu nome: Luandino. O escritor nasceu em 1935, em Vila Nova de Ourém, em Portugal, mas passou sua juventude em Luanda. Foi integrante do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), lutando ativamente pela independência desse país. Por envolvimento com o MPLA, acabou preso e condenado a quatorze anos de prisão, acusado do Processo de 50. Cumpriu sua pena no Campo do Tarrafal, em Cabo Verde. Em 1972, voltou para Portugal, tendo residência vigiada em Lisboa. Somente em 1975, regressou a Angola, ocupando alguns cargos políticos.

Todos esses autores angolanos partem de um ponto em comum: o aproveitamento, na escrita, de recursos próprios da tradição oral. A literatura produzida por eles, os contos, particularmente, se estruturam a partir da tradição da oratura, do conjunto de estórias contadas pelos mais velhos. No entanto, ao trazerem para a literatura essa tradição, ela é posta em diálogo com peculiaridades da escrita literária. Na construção dos contos, além de imbricações entre dados da realidade e fatos inventados, a presença constante de elementos do universo da oralidade determina o modo como as estórias são construídas. O diálogo entre a escrita e a oralidade torna-se, assim, uma estratégia importante a ser considerada. Nesse processo de escrita, “o elo entre texto e contexto se faz, portanto, a partir do espaço narrativo e de como ele é capaz de elaborar um ‘sistema geral que está na base de um quadro de valores’”. (MACÊDO, 2008, p.26).

Além do espaço narrativo, os contos selecionados enfatizam o poder da fala que é também o poder da criação. Como se acentuou, com o auxílio de Hampaté Bâ, a fala pode criar paz, como também pode destruí-la. Para algumas culturas africanas, *Maa Ngala*, o deus supremo, depositou no ser humano três potencialidades: poder, querer e saber. Vivificadas pela Palavra Divina, essas forças começam a vibrar, tornando-se pensamento, para, em seguida, tornarem-se som e, conseqüentemente, fala. Assim, a fala é a materialização das vibrações da força. A tradição africana confere à Palavra a dupla função de conservar e destruir. Por essa razão, a fala é o grande agente ativo da magia africana. (HAMPATÉ BÂ, 2003).

Não é por acaso que o escritor Boaventura Cardoso intitula um de seus livros como *O fogo da fala*, publicado em 1980, deixando evidente o poder que a palavra tem para os povos africanos. Pela tradição oral, transmitem-se o conhecimento, que é pacientemente passado de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos tempos, não se limitando a histórias e lendas ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos. A tradição oral é, para os africanos, a grande escola da vida e a ela se relacionam todos os aspectos que, na visão tradicionalista,

conduzem o homem à totalidade, contribuindo para criar um tipo de ser humano particular, para esculpir a alma africana.

A palavra que brota da experiência e a arte de ouvir os mais velhos não estão acabando, mesmo com todas as alterações levadas ao continente pelo processo de colonização e globalização. Na tradição africana, a fala encontra-se em relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca. Consequentemente, a mentira, nas sociedades orais tradicionais, é considerada uma lepra moral. Quando alguém pensa alguma coisa e diz outra, separa-se de si mesmo, rompendo uma unidade sagrada, reflexo da unidade cósmica, criando desarmonia dentro e em redor de si (HAMPATÉ BÂ, 2003).

Por isso, é engano falar que os povos sem escrita são povos sem cultura. Alguns estudiosos acreditam que é difícil conceder à oralidade a mesma confiança que se concede à escrita, quando se trata de testemunho de fatos passados. Porém, a maioria se esquece de que, nessas tradições, a palavra falada se empossava, além de um valor moral, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças nela depositadas.

Sabemos que não se pode considerar o continente africano como um todo coeso, pois quando se fala da África, está se falando das diversas “Áfricas”, ou seja, esse continente é muito diversificado em suas tradições e produções. Sendo assim, não se pode generalizar como fazem muitos estudiosos ao defenderem uma identidade africana, a alma africana.

Quando se fala da “tradição africana”, nunca se deve generalizar. Não há uma África, não há um homem africano, não há uma tradição africana válida para todas as regiões e todas as etnias. Claro, existem grandes constantes (a presença do sagrado em todas as coisas, a relação entre os mundos visível e invisível e entre os vivos e os mortos, o sentido comunitário, o respeito religioso pela mãe etc.), mas também há numerosas diferenças: deuses, símbolos sagrados, proibições religiosas e costumes sociais delas resultantes variam de região a outra, de uma etnia a outra; às vezes, de aldeia para aldeia. (HAMPATÉ BÂ A, 2003, p. 14).

Embora os escritores selecionados, a saber, Boaventura Cardoso, Manuel Rui e José Luandino Vieira, pertençam ao mesmo país e os textos, à mesma literatura, as diferenças de tom e de trabalho com a linguagem, entre eles, são marcantes. Cada escritor, como se verá, materializa em seus textos estratégias e recursos diferenciados ainda que os temas estejam ligados à mesma realidade cultural.

Essas deduções indicam que as obras literárias podem funcionar como agentes motivadores de uma percepção mais pontual de questões relacionadas ao contexto social sem se mostrarem simples relato de eventos e circunstâncias. Nesse sentido, o contato com a

produção literária de três importantes escritores angolanos permite perceber as diferentes estratégias discursivas utilizadas por eles na construção de seus textos literários. Tais textos, ao fazerem uso de memória individual e coletiva, extrapolam o ato individual da narração, assumindo uma visão mais coletiva dos cenários enfocados. Por isso, ao longo deste trabalho, serão destacados, na análise dos contos, elementos do processo enunciativo, particularmente a indagação sobre quem fala em cada conto, a quem essa fala é dirigida e com que intenção e, ainda, destacar características dos “lugares de fala” privilegiados.

A análise dos contos se fará, então, com considerações sobre as estratégias de sua construção. Nos contos de Manuel Rui, “A grade” e “Desculpe, tia!”, o uso do discurso direto se mostra desde o início, a partir das falas das personagens. O conto “A grade” se inicia com a fala da personagem Salvador, “Primo Alfredo, custa-me mesmo e nem sei como dizer... devem estar chocas.” (RUI, 1992, p. 99); e o conto “Desculpe, tia!”, com o diálogo entre o empregado da D. Mizé e Valódia, o protagonista:

Espera aí. Quem é? A dona deve estar a almoçar e assim mesmo sábado não quer ser incomodada. És quem mais, miúdo?
Sou eu mesmo. Valódia. Sobrinho da minha tia dono Mizé. (RUI, 2006, p. 31).

Essa estratégia que permite ao narrador dar voz às personagens é marcante em toda a narrativa para sinalizar a encenação/dramatização do conto. O conto “Desculpe, tia!”, que integra o livro *Estórias de Conversa*, publicado pela primeira vez em 2006, explora uma linguagem nua e crua, ou seja, investe em recursos da oralidade, de conversas, para se construir como estória que circula num universo em que realidade e ficção não obedecem às linhas de fronteiras.

No conto, o próprio nome “tia”, mencionado no título, cria uma inversão irônica e se faz estratégia característica do diálogo entre a oralidade e a escrita. Ao longo da narrativa, o leitor se depara com duas grafias do nome da tia do protagonista: Misé e Mizé. Essas formas remetem à indefinição da grafia do apelido, corruptelas do nome Maria e José e que se configuram na passagem do português falado ao português escrito. Se se levar em conta a intencionalidade da voz autoral, certamente, as duas formas podem ironicamente remeter à duplicidade da tia que, no passado, era uma e, no presente, é outra. Ou pode-se dizer, quando era pobre, tinha uma vida e, quando se tornou rica, mudou totalmente, de Mizé para Misé, conforme dita a grafia oficial. O fato de o escritor brincar com as duas grafias pode ser interpretado como um recurso irônico que remete às intenções e às brincadeiras do contador, num processo em que se misturam às histórias contadas dados da vida dos integrantes do

auditório. O leitor astucioso saberá reconhecer a crítica dirigida aos novos ricos, sutilmente sugerida no conto por estratégias específicas e pela brincadeira com o nome da personagem Maria José.

No mesmo conto, o nome Valódia, o protagonista da estória, parece reportar a um comandante que tombou vítima das balas na “Revolta do Leste”, conforme dados constantes da história de Luanda. “Valódia” é também o título de uma canção gravada na voz do cantor angolano Santocas, do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) na altura de 1974. A canção exalta o comandante que deu a vida em defesa do povo angolano. Quando se remete ao Valódia do conto de Manuel Rui, percebe-se ser a personagem um menino que tem muitos valores. Suas atitudes reforçam uma defesa de si e da sua família e, inconscientemente, de todo o povo angolano. Valódia é pequeno, mas de grandes atitudes.

No conto “A grade”, escrito em 1992, no pós-independência de Angola, o narrador acompanha a luta diária de Salvador e Celina, mais conhecida como Lina, para conseguir comprar boas cervejas, na tentativa de receber condignamente o primo Alfredo, vindo do Lubango, cidade localizada ao sul de Angola. Nesse conto, tanto as personagens quanto o narrador utilizam-se da linguagem falada nos becos de Luanda: gírias e expressões de um discurso heterogêneo que revela em qual classe social o falante se encontra. Pode-se dizer que não só as personagens são híbridas, pois o próprio discurso apresenta a hibridez característica da literatura de Manuel Rui, que mescla o oral e o escrito, “trazendo uma heterogeneidade de registros” (MACÊDO, 2006, p. 65).

O narrador, do conto “A grade”, com astúcia, ironiza duas situações controversas: a pobreza e a fartura, insistindo em acentuar as estratégias nem sempre muito honestas de que família precisa se valer para agradar o primo rico. A fala das personagens recorta as considerações do narrador que pontua a hilaridade da encenação:

Salvador apertou a garrafa de maneira a despedir-se. “Vai à tua vida!”. Depois, naquele buraco do meio, onde faltava vasilhame, enfiou a garrafa.

“Nada disso – observou a mulher – andam experimentar sempre na ponta, a ver a força do gás.”

“Que tens razão. Nós é que, infelizmente, começamos no meio. Se calhar, numa ponta dessa grade tem uma boa. Vou mudar.”

Riu-se. Tirou a garrafa recém-comprada pela mulher, levantou outra do ângulo direto mais perto e trocou. A nova no lugar da velha. A velha no lugar da nova. (RUI, 1992, p. 102).

Boaventura Cardoso também utiliza diferentes estratégias para marcar a passagem da narrativa oral para a narrativa escrita. Um dos meios mais utilizados pelo escritor é a construção de períodos simples, frases curtas, que remetem ao ritmo da fala e das narrativas

orais. No conto “Gavião veio do sul e pum!”, a guerra é narrada pela visão da criança que, inocente, percebe os aviões de caça como grandes pássaros, que vêm “debicar” as plantações. É em um universo mágico que o narrador-criança mostra entender os sonhos de Kilausse. A personagem, tida como louco pelos habitantes da aldeia, vê, como o narrador, os aviões como os “grandes pássaros”. Em sua visão, “os grandes pássaros” significam liberdade, liberdade de voar bem maior do que a que demonstra ter.

Entender os diferentes sentidos construídos pela visão inocente de uma criança e de sua relação com os sonhos de Kilausse e com a guerra que destrói os campos e as vidas obriga o leitor a perceber o alto nível do trabalho com a linguagem apresentado nesse conto, particularmente marcado pelas frases curtas, pela pontuação e pelos cortes bruscos, reveladores da tensão existente na narrativa:

Kilausse: já não é. Não pode ser Kilausse o destruidor. Muitas lavras destruídas. Cada noite: o terror. É boca: Kilausse, o destruidor de lavras. Estamos todos sentados na lavra, em cima dum morro de salalé donde podemos ver a lavra toda e enxotar melhor: os pássaros. Kilausse tem comportamento: irrequieto. [...] (CARDOSO, 1980, p. 44).

Nesse processo, uma função importante é a exercida por um narrador, que segundo Moreira (2005), não se marca apenas pela voz que “não é somente emissora de um discurso próprio, mas é, também, transmissora do discurso de outrem.” (MOREIRA, 2005, p. 25). Essa mesma estudiosa denomina como narrador performático a instância decorrente de uma pluralidade discursiva, já que o narrador não apenas narra o texto, ele o encena. Faz da narrativa um “espaço de comunicação, e do narrador um ser de diálogo e em diálogo” (MOREIRA, 2005, p. 25).

Em “Nostempo de miúdo”, do mesmo autor, a memória da guerra confunde-se com as lembranças da infância e o calor de uma partida de futebol, jogada pelas crianças. Entrelaçam-se as vivências e relatos de guerra nos quais a opressão é destacada. A vida de um musseque confunde-se com a memória da guerra em Angola nos anos 1960. Pode-se dizer que o conto compõe-se de três cenas: a primeira, um jogo de futebol entre os miúdos de um musseque de Angola, em seguida, a fuga da polícia e, por último, porém tão importante, a estória contada pela tia Cristina, intitulada “Gente de Paz”. Na partida de futebol, o discurso do narrador se apropria das tonalidades da fala de um locutor esportivo, identificada a partir do código linguístico legitimado, do ritmo e da entonação:

Manecas na baliza imobilizou o avanço. Bola machando, Pedrito puxa Lito, este corre já em direcção à linha divisória, entretanto, o sete recebe-lhe o esférico, finta brasadamente, tenta distribuir o jogo, corta agora Néné Gordo, miá, Cachaça dono do esférico, vai agora! (CARDOSO, 1988, p. 47).

Em seguida, a partida de futebol é interrompida. Nesse momento, a fuga dos meninos ganha a cena, eles fogem da polícia. A voz que narra a estória é de um dos meninos. Ele conta os detalhes da fuga e como cada um correu para não ser preso:

Manecas foi o primeiro quem lhes topou na preparação do cerco. Desafio suspenso no campo dá desafio fora do jogo, sem penalidade. A velocidade nos pés era grande, nem mesmo que compreendíamos só como é que estávamos a correr então. Néné Gordo, empalitava maravilhosamente na berrida. (CARDOSO, 1988, p. 48).

Ao chegar à casa da Tia e contar o que havia acontecido, Tia Cristina engana os policiais e conta aos meninos suas traquinices nos tempos infantis, dizendo que o susto deles era o mesmo que ela passara nos anos de 1960. A aventura, agora, é contada como uma história que se integrou aos rituais de contação:

Tranquince nos tempos das férias. Eh! Se vos conto, me pagas quê então? Bem. Era uma vez... não me lembro mais. Ih! Não faz mais truques pá. Conta lá pá. GENTE DE PAZ, é história que vou pôr. Aconteceu nostempo das confusões um dia, palavra d'honra. Ninguém si ri. (CARDOSO, 1988, p. 49).

A estratégia remete ao fato de as histórias na tradição africana não serem fixas, elas mudam, pois são guardadas e passadas de boca a ouvido. Consequentemente, o contador ou os contadores acabam reformulando-as, dependendo da situação e dos ouvintes. Por isso, uma história nunca é contada do mesmo jeito. Por haver diversidade em cada auditório e ambientação da contação, a história acaba sendo diferente, ela é (re)contada a partir das características desse ambiente que interfere diretamente na contação. É isso que acontece no conto de Boaventura Cardoso.

No conto “Nostempo de miúdo”, não se tem apenas um narrador. Durante a narrativa, essa voz se alterna: uma criança a inicia e, em seguida, a tia Cristina assume o lugar do narrador para contar uma história à meninada. Tia Cristina é quem toma a palavra, libertando a voz do narrador-criança para transmitir de forma didática uma história que resgata o seu tempo de infância. As duas histórias, a contada pelo narrador-menino e a narrada pela Tia Cristina, remetem aos “tempos de miúdos”, que nomeia o conto. As vozes das personagens e do narrador se misturam, sendo o texto narrado diretamente e sem a marcação de diálogos ou falas por travessão ou aspas; a narrativa se torna polifônica.

Os narradores dos dois contos de Boaventura Cardoso se valem de estratégias de construção textual que dão ao texto características do conto oral, tais como: uso de frases curtas, cortes bruscos marcados pelas pausas e diálogos que instigam a dramatização do conto. O escritor utiliza-se do português, mas não se vale restritamente das normas gramaticais; seus enunciados não seguem a construção padrão: sujeito + verbo + complemento: “Muitas lavras muitas lavras destruídas. Cada noite: o terror. É boca: Kilausse, o destruidor de lavras.” (CARDOSO, 1980, p. 44). Esses mecanismos utilizados acabam estabelecendo relação com o processo de construção da identidade angolana, marcados pelo modo como o escritor assume a língua oficial de seu país.

Vale ressaltar que os contos orais têm um caráter didático, sendo assim o contador de histórias não apenas narra, distanciado de um acontecimento ou de uma lenda. Ele interage com seu auditório: às vezes, hesita para parecer inseguro, fazendo uma encenação para motivar as intervenções e as reações dos ouvintes. Ele tem prazer de contar história, mas para que esse gozo seja completo, é necessário que haja participação da plateia, mesmo que a história contada já seja conhecida dos ouvintes. É com razão que Chaves e Macêdo acentuam: “Nas sociedades de tradição oral, as narrativas se tornam atos de cultura e instrumentos de transmissão de conhecimento.” (2007, p. 16).

Transformar a narrativa oral em conto escrito é um processo, muitas das vezes, doloroso. Colocá-la no papel é ter ciência de que por mais que a leitura seja múltipla, escrita, a história se torna rígida. Além do mais, a interação contador e plateia desloca-se para relação do texto com o leitor, sendo que nesta fica distanciada a interlocução viva. Para vencer essa barreira, o escritor procura criar estratégias para que a magia da contação não se esgote inteiramente na montagem dos contos escritos.

Nos contos de Luandino Vieira, “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos” e “Estória da galinha e do ovo”, as histórias orais contadas nos musseques são peças importantes da produção escrita. Em “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, a fome e a pobreza que atormentam as personagens são revividas para demonstrar que, apesar da situação de penúria, a dignidade não é perdida. Em “Estória da galinha e do ovo”, todas as personagens, tipos típicos dos musseques luandenses na época da colonização, tentam tirar vantagem na briga de suas vizinhas (Zefa e Bina) pela posse de um ovo. Uma característica importante desse conto é ressaltada por Tânia Macêdo, quando afirma ser “dessa maneira, a partir da fala de cada uma delas, (que) é possível identificar a que grupo social pertencem.” (MACÊDO, 2008, p.146). É importante considerar que, nos contos “Estória da galinha e do ovo” e “Vavó Xíxi e

seu neto Zeca Santos”, há uma forte presença da tradição das histórias contadas e a certeza de que contar estórias é uma estratégia importante no fortalecimento dos elos sociais.

A presença da oralidade pode ser observada a partir da posição e das estratégias utilizadas pelo narrador. Nos contos de Luandino Vieira, a serem mais profundamente analisados nos capítulos seguintes, o português e o quimbundo, língua étnica de Angola, se mesclam para encenar as misturas de linguagem típicas dos musseques. Muitos leitores associam os recursos literários assumidos por Luandino Vieira aos utilizados pelo escritor brasileiro Guimarães Rosa. Em depoimento, Vieira declara ter conhecido o livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa, em 1964, tendo já escrito vários de seus livros, inclusive *Luuanda*, escrito no Pavilhão Prisional da PIDE, em São Paulo, Luanda, durante o ano de 1963. Ressalta o escritor que, com *Sagarana*, e depois com *Grande sertão: veredas*, lido após sua prisão no Tarrafal, em Cabo Verde, percebeu que:

a liberdade para a construção do próprio instrumento lingüístico que a realidade esteja a exigir, que seja necessário. E mais ainda que “este instrumento lingüístico não pode ser o registro naturalista de qualquer coisa que exista, mas que tem que ser no plano da criação”. (VIEIRA, 1980, p. 35).

Luandino Vieira valoriza em muitos de seus livros a linguagem do musseque, trazida para compor suas narrativas escritas. O subtítulo do livro *Luuanda: estórias*, como afirma Pires Laranjeira (1995), revela que a vinculação com o ambiente de oralidade fica assegurada:

A estória é, portanto, diferente da história; misto de mussosso (plural de missosso), fábula ou narrativa moral africana, tradicional, e pequena epopeia popular à moda do grande mestre brasileiro de Minas. Esse texto luandino caracteriza-se, na sua gênese, por surgir num espaço de criação de uma linguagem nova, que parte da criação da língua já codificada e estabilizada socialmente (isto é, normativizada pelo uso erudito do colonizador), para desconstruí-la, por vezes ao nível minucioso da fonologia, num trabalho Sísifo contra a montanha intransponível. A língua literária luandina surge assim na intersecção da língua natural portuguesa com a língua natural quimbunda, fornecendo sobretudo o espaço lexical e a estrutura básica, interferindo esta nalguns pontos da sintaxe, introduzindo-se vocábulos crioulistados, aquibundados, do quimbundo ou mesmo neologismos, além de certas nuances (circunlóquios, tautologias, etc.) prolongam a oralidade gramatical e expressiva do português. (LARANJEIRA, 1995, p. 122).

Nesses contos, o narrador apresenta-se como o contador de estórias. No conto “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, essa característica está menos exposta, porém sutilmente está marcada pelo uso intencional do discurso indireto, o qual permite que as falas e as ações das personagens mostrem-se no panorama que o narrador-contador expõe para os seus leitores-ouvintes, como no trecho que se segue:

Tinha mais de dois meses a chuva não caía. Por todos os lados do musseque, os pequenos filhos do capim de novembro estavam vestidos com pele de poeira vermelha espalhada pelos ventos dos jipes das patrulhas zunindo no meio de ruas e becos, de cubatas arrumadas à toa. Assim, quando vavó adiantou sentir esses calores muito quentes e os ventos a não querer mais soprar como antigamente, os vizinhos ouviram-lhe resmungar talvez nem dois dias iam passar sem chuva sair. Ora manhã desse dia nasceu com nuvens brancas – mangonheiras no princípio; negras e malucas depois – a trepar em cima do musseque. E toda a gente deu razão em vavó Xíxi: ela tinha avisado, antes de sair embora na Baixa, a água ia vir mesmo. (VIEIRA, 2006, p.11).

Já em “Estória da galinha e do ovo”, a narrativa se inicia com recurso semelhante ao do “Era uma vez...”, ao anunciar: “A estória da galinha e do ovo. Estes casos passaram no musseque Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda.” (VIEIRA, 2006, p.107). Mesmo que a grafia de estória nos remeta às narrativas que não são verdadeiras, o narrador, ao iniciar o conto, nos instiga a acreditar que aquele fato narrado realmente se passou naquele musseque.

O conto, funcionando como o missosso, gênero característico das narrativas orais angolanas, vale-se de estratégias que, nesse tipo de narrativa, marcam o início e/ou o fim das estórias para introduzir e/ou encerrar o discurso do contador. Assim, se o início do conto “Estória da galinha e do ovo” vale-se de recurso que garante a sua verossimilhança (“Estes casos passaram no musseque Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda.” (VIEIRA, 2006, p.107)), o fechamento recorre à outra estratégia das estórias orais. Veja-se que o conto se fecha como retomada da intenção exposta na abertura:

Minha estória.

Se é bonita, se é feia, vocês é quem sabem. Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda. (VIEIRA, 1996, p. 123).

Assim, a estratégia, como nas narrativas orais, marca o desfecho da estória e, simultaneamente, da obra.

Outro recurso usado por Vieira são os provérbios. Eles são usados, de maneira geral, para transmitir um ensinamento ou uma experiência de vida. Por serem expressos em poucas palavras, facilitam a memorização, por isso, promovem a interação entre o contador e seus ouvintes: “- Minhas amigas, a cobra enrolou no muringue! Se pego o muringue, cobra morde; se mato a cobra, o muringue parte!...” (VIEIRA, 2006, p. 113).

José Luandino Vieira não se vale de frases/períodos curtos como faz Boaventura Cardoso. Vieira constrói seu texto com períodos longos e sem pontuação, e assim a narrativa se torna mais fluída, com ênfase na força narrativa que suas estórias asseguram.

Mais um elemento utilizado nos contos da obra *Luuanda* é o uso frequente de recursos de sonoridade, como a aliteração, a assonância e outros. Isso pode ser visto na repetição intencional do fonema /s/ na frase seguinte: “Assim, ali sozinho, de todos os lados as grandes casas de muitas janelas olhavam-lhe, rodeavam-lhe, parecia era feitiço” (VIEIRA, 2006, p. 30). Esse mecanismo procura resgatar a musicalidade, típica da oralidade. A questão lexical é também importante nos textos de Vieira. Muitas vezes, ele foge à ortografia padrão para ganhar, na escrita, a força da oralidade. O uso de expressão como, por exemplo: “Sô Zé” (VIEIRA, 2006, p. 110) ao invés de Senhor (Sr.) José acentua, em seus escritos, a intenção de estar próximo da oralidade.

No texto oral, a repetição é estratégia para garantir o aprendizado do que se diz. No conto “Estória da galinha e do ovo”, essa estratégia é utilizada, como, por exemplo, quando a palavra “braço” é repetida por três vezes na mesma frase: “[...] começa a ficar grande, a estender os braços para todos os lados, esses braços a ficarem outros braços [...]” (VIEIRA, 2006, p. 110).

Os recursos utilizados por esses três escritores não estão presentes apenas para marcar a proximidade dos narradores com os contadores de histórias, mas também para indicar, nas falas das personagens, recursos interlocutórios e narrativos que remetem à sintaxe e ao léxico das línguas regionais angolanas, como, por exemplo: o quimbundo e o umbundo.

Segundo ONG (1988), “A expressão oral pode existir – e na maioria das vezes existiu – sem qualquer escrita; mas nunca a escrita sem oralidade” (ONG, 1988, p. 16). Sendo assim, na opinião do teórico, não há escrita sem oralidade, pois todo texto escrito parte da linguagem oral. Este mesmo autor afirma que não há como alcançar a oralidade na escrita literária, pois a literatura é letra e a oralidade é som. Essa posição do teórico pode ser questionada quando se pensa que a maioria dos autores africanos utiliza de mecanismos narrativos que aproximam os contos escritos das narrativas orais, produzindo assim uma escrita oralizada.

A partir do momento em que o oral é colocado no papel, não pode mais ser considerado pertencente à oralidade, visto que passa a ser registrado por grafemas. Todos os recursos do contador de histórias, a gestualidade, o ritmo e ambientação, aparentemente silenciam. No entanto, o escritor cria estratégias textuais que fazem com que o leitor consiga identificar a oralidade e a musicalidade no texto. Sendo assim esses textos acabam pertencendo a um entrelugar, situam-se entre o oral e o escrito, “que fica em um ponto de confluência sígnica em que dá o encontro da magia da voz com a artesanaria da letra.” (PADILHA, 2007, p. 31).

O moderno texto ficcional angolano situa-se, desse modo, em uma outra margem – jamais passível de ser confundida como periferia; margem plena de significação, construída como um lugar outro, interseccional e liminar, situado entre voz e letra. (PADILHA, 2007, p. 26).

Entretanto, pode-se perceber que a tradição oral e o trabalho com a linguagem, aqui destacados no uso que esses três escritores angolanos realizam, cada qual à sua maneira, foram a arma crítica do povo angolano, fortalecida no espaço da literatura. É a partir dessa arma que se pode conhecer uma marca significativa da literatura do país. Os escritores, ao tentarem resgatar as fontes tradicionais da oralidade em seus textos escritos, marcam um compromisso ético-social com sua cultura. O que se mostra no trecho seguinte do escritor Manuel Rui:

E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. Ah! Não tinha reparado. Afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. (RUI, 1985 *apud* PADILHA; RIBEIRO, 2008, p. 28).

Como se pode perceber, o próprio escritor tem plena consciência de que, na produção textual, é necessário resgatar a tradição da oralidade, já que ela é fonte geradora da própria identidade angolana. Conforme afirma Secco, Manuel Rui “tem clareza de que o processo de reconstrução da própria identidade está intimamente associado à recuperação das matrizes orais dilaceradas por séculos de opressão” (SECCO, 2003, p. 24). Por isso, a ruptura com língua oficial se faz através de criações semântica, sintática e lexical que, na verdade, são inovadoras no uso da língua portuguesa. Tudo isso dá à luz uma narrativa que, ao mesmo tempo, é escrita, mas marcada por tonalidades da fala e dos gestos que a fala recupera.

“[...] por um lado o não poder vincular-se de maneira ingênua à Oratura dos contadores tradicionais, já que os produtores letrados têm consciência do processo colonial e as marcas deixadas por ele, fato esse aliado à consciência de que a semiose que preside a escrita é bastante diversa daquela do relato oral, [...]” (MACÊDO, 2007, p. 25).

Tendo essa consciência, os escritores vão tomar a língua como ferramenta para construção da identidade nacional angolana. Considere que no processo de colonização a arma principal para dominar o colonizado é silenciar a língua dele, considerando-a periférica, sem valor. Essa estratégia que se configura no uso da língua é fundamental para iniciar a crise de identidade do povo colonizado. Por isso, como forma de combater a assimilação, durante e após a colonização, o uso da língua do colonizador será a forma de garantir que a escrita

literária seja o campo de reversão dos valores agregados ao idioma. Sobre essa questão que nos fala o escritor Manuel Rui:

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões. A partir daí comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas destruir o meu texto ouvido e visto. Eu sou eu e a minha identidade nunca a havia pensado integrando a destruição do que não me pertence. (RUI, 1985 *apud* PADILHA; RIBEIRO, 2008, p. 27).

As palavras são o principal recurso para esses escritores construírem outras formas de interação com seus leitores:

Uma palavra final deve ser dada sobre os pressupostos teóricos-metodológicos que estão na base deste processo de leitura. Ler não é, para mim, um gesto parasita – de novo retomo Barthes, já agora pensando em *S/Z* (1970) –, mas de propõe como gesto fecundante, como o outro lugar da escrit(ur)a: seu duplo. Tomando, assim, Penélope como sua metáfora, a leitura se entregará ao lúdico jogo do tecer-destecer. (PADILHA, 2007, p. 28/29).

A literatura tem esse mecanismo a seu favor, destece tecendo o mundo, recria-o. É a partir da capacidade de leitura que o leitor conseguirá acessar o não dito. Na contação, tem-se uma pluralidade de estórias e intenções expressas na narrativa. E a cada vez que uma estória é contada, mais detalhes são acrescentados, são retomados com outros tons. Assim, a repetição torna a narrativa oral sempre mais rica. Na leitura, temos as diversas interpretações que um único texto pode suscitar, dependendo de todo o conhecimento do leitor. A cada leitura um mesmo leitor pode tirar, fazer novas inferências e construir outras conclusões. Por isso, diversos leitores lendo um mesmo texto podem ter leituras diversificadas, pois as leituras são sempre outras.

A partir da voz narrativa e da encenação da história, o leitor pode perceber as crenças, os valores e os costumes de um povo. Manuel Rui, Boaventura Cardoso e José Luandino Vieira compõem suas narrativas explorando diferentes feições do espaço urbano de Luanda, sempre privilegiando os segmentos populares: os musseques (bairros pobres), as personagens que neles vivem bem como os conflitos presentes na capital de Angola em épocas diversas.

A análise desses contos possibilita pensar acerca do modo como a literatura angolana assume o cotidiano do povo e as questões relacionadas com a sua identidade. Através de estratégias textuais características da construção do texto literário, o contexto social encenado pode ser percebido, atenta-se para as particularidades literárias selecionadas pelos escritores na produção dos contos.

Dessa forma, o narrador, mediado pelo escritor, acaba tendo a função de passar as tradições e as memórias de geração a geração para que elas não morram. E o escritor acaba utilizando a palavra poética, a literatura, como meio de efetuar denúncias dos problemas sociais enfrentados pelo povo. E se muitas das “árvores das palavras”, aquelas sob as quais se formavam/formam os “ambientes de memória”, se o ritual da contação aos poucos vai silenciando, a tradição de contar histórias mantém-se no esforço dos escritores de trazer para os textos a fala, a gestualidade, a dança, todo o ritual da contação “ao vivo e a cores” para serem exibidos nas páginas do livro. A literatura é, assim, uma forma de manter vivas as tradições ancestrais, ainda que ressignificadas pelos os recursos da escrita.

Nessa busca pela identidade, os escritores angolanos têm a oralidade como ponto comum em suas produções literárias. Eles utilizam a língua portuguesa, dando a ela um toque angolano, para narrar os “casos” ocorridos nos musseques, nos bairros pobres, por vezes retomando as histórias das guerras que assombravam o país. Para realizar este trabalho, como já foi ressaltado, os escritores mergulham no universo popular, utilizam expressões tradicionais, a sintaxe e as fórmulas da linguagem local. A partir dessa estratégia, o leitor pode notar a intenção da literatura de aproximar-se da língua que é falada nos becos de Luanda, nos espaços habitados pela gente mais simples ou mesmo em rituais marcados por forte apelo às tradições de fala e cantos.

Como se ressaltou em momentos deste capítulo, em vários contos, o leitor assiste à sobreposição das falas das personagens à fala do narrador, estratégia que indica a intenção do escritor de estar atento aos usos característicos do universo da oralidade. Em cada conto o narrador-contador articula, na sua maneira de contar, a oralidade e a escrita, valendo-se da poetização da linguagem. Por isso, é possível dizer que o narrador desempenha vários papéis no texto. Ele registra os acontecimentos diretamente ou, por vezes, alude a eles de forma indireta ou, ao mesmo tempo em que conta, também vivencia o acontecimento, parecendo ter tomado parte nele. Dessa forma, o narrador assume vários papéis para dar vida às personagens, através da encenação da cena narrativa. As mãos, os olhos e a voz do contador têm de ser transfigurados em palavras. Consequentemente, se isso for bem realizado, o leitor

consegue notar o contador de estória no conto escrito. Para que isso se dê, é necessário que haja estratégias para transformar ações/gestos em palavras.

Assim que o narrador mantém acesa a chama do fogo e a *palavra criadora* que fazem circular a força que emana do contador, em redor do qual todos se assentavam para ouvir as estórias que asseguravam os vínculos necessários à sobrevivência do grupo (ROSÁRIO, 1989). A escrita dos contos faz-se, assim, como um ritual que é uma fonte de sabedoria. Essas estórias narradas pelo narrador-contador se contaminam do caráter pedagógico que, como acentua Lourenço do Rosário (1989) em seu importante estudo sobre a narrativa africana, é marca importante da oratura.

Ao tentar manter vivo esse ritual, a literatura, particularmente a produzida pelos escritores selecionados para esta dissertação, acaba por celebrar as tradições que reconhecem a riqueza da fala, de gestos e de cantos que asseguram marcas de identidade, ou melhor, de identidades.

A importância dos contos selecionados para explicitar os trânsitos da memória e sua função na literatura ficará mais assegurada no decorrer dos próximos capítulos.

3 MEMÓRIAS DE TRADIÇÃO E DE GUERRA

*[...] O mundo não sou eu só. O mundo somos nós e os outros. E quando a minha literatura transborda a minha identidade é arma de luta e deve ser ação de interferir no mundo total para que se conquiste então o mundo universal.
Escrever então é viver.
Escrever assim é lutar [...].
(RUI, 1985)*

Neste capítulo, a discussão se fará a partir da análise das estratégias literárias pelas quais a memória, tanto da tradição quanto da guerra, se mostra nos contos de Manuel Rui, Boaventura Cardoso e Luandino Vieira. Interessa, nesse momento, discutir como, nos contos desses escritores, a memória propicia o acesso a fatos concretos da história de Angola, tornando-se mediadora entre a literatura e questões culturais. Nesse sentido, os contos, assumindo peculiaridades do histórico e do social, permitem uma visão de questões pertinentes às culturas angolanas uma vez que ajudam a construir a memória da nação e de suas diferentes tradições.

Como já foi demonstrado em *Contar e narrar: processos de construção literária*, a memória das tradições ancestrais é destacada quando se discute a oralidade e os rituais que a constituem. Essa reflexão, neste capítulo, volta à tona na discussão de como a literatura angolana se vale da memória para tecer o diálogo com as tradições culturais, muitas delas já ressignificadas em decorrência do processo de urbanização e da necessária convivência com as sequelas deixadas pelas guerras.

Pode-se, assim, perceber como, em alguns contos, traços da cultura angolana, tais como, a cordialidade, a hospitalidade e a importância da sabedoria dos mais velhos, são discutidos. Na tradição ancestral, como afirma Fonseca, “é possível identificar uma acentuada tendência de se retomarem as representações do velho, guardador da memória coletiva, e com elas compreender peculiaridades da cultura em sua constante transformação”. (FONSECA, 2008, p. 131). Dessa maneira, a memória nas narrativas angolanas age como “espaço de gestação da identidade africana ansiosamente buscada.” (FONSECA, 2008, p. 132). E se em muitos contos e romances se encena a afirmação da sabedoria dos mais velhos, em outros, surge uma crítica ao silenciamento dessa mesma tradição:

Ao resgatar a figura do velho e o seu lugar na estrutura social, transportando para a escrita os rituais de uma tradição aprendida com os ancestrais, essa literatura evidencia, certamente, uma forma peculiar de convivência entre os africanos. Mas, ao mesmo tempo, faz-se espaço de denúncia da exclusão do velho e dos modernos hábitos levados à África, os quais, com alguma frequência, contribuem para o

silenciamento das formas de educação tradicional, que têm no mais velho a figura mais importante. (FONSECA, 2008, p. 133).

O interesse pela memória permite aproximação com Pierre Nora (1993) que, em suas considerações sobre os “lugares de memória”, considera que tais lugares surgem para nos lembrar de que a memória, por mais vigorosa que seja, é frágil demais para reter voluntariamente a totalidade das experiências humanas. Daí ser necessário, pois, criar arquivos, museus, monumentos, organizar celebrações públicas como recurso para se manter viva a história e a cultura de todo um tecido social. Os lugares de memória, segundo o historiador, se configuram como instâncias físicas ou virtuais destinadas à salvaguarda da materialidade simbólica concebida como elemento de representação coletiva. Nesse sentido, é importante observar o que diz Abreu (2005) sobre os “lugares de memórias”, remetendo diretamente ao texto de Nora (1993). Abreu considera que, para Nora, os “lugares de memórias”:

[...] enquanto cristalizações do passado, [...] podem ser objetos, instrumentos ou instituições, não dependendo a sua definição da natureza concreta que os molda, mas apenas da realidade que os habita: uma realidade de que os mesmos são, então, depositários, enquanto condensações simultâneas do trabalho da História (sedimentações) e afloramentos da perpetuação da *Memória* (reminiscências). (ABREU, 2005, p. 216).

Depreende-se das observações de Nora e de Abreu que os “lugares de memória” surgem a partir do momento em que a memória se torna o resultado de uma organização voluntária, intencional e seletiva que pode induzir ao desaparecimento da memória viva, espontânea. Por isso, acentua Nora: “Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas” (NORA, 1993, p. 14). É ainda Nora quem define os “lugares de memória” a partir de cada uma das funções que eles assumem: material (concreto), simbólico (alegórico) e funcional (utilidade), sendo necessária a existência desses três sentidos para que um lugar possa ser considerado lugar de memória.

Quando se pensa em literatura e, principalmente, nas narrativas selecionadas para esta dissertação, percebe-se que todas elas se organizam como cristalizações do passado. Os contos tentam representar os costumes do povo, sua riqueza de tradições, suas diversidades linguísticas, de forma a desenvolver um sentimento de pertença e, por isso, de nacionalidade. Assumem-se como rearranjo simbólico e funcional da memória e, com essa função, fortalecem a materialização de “lugares de memória”, concretamente considerados nas culturas a que remetem.

Assim, nos contos analisados neste trabalho, a memória se faz mediadora das relações entre a escrita literária e o universo social e, dessa maneira, fortalece uma visão da literatura que se caracteriza como espaço de encenação de questões relacionadas ao contexto social. O contato com os três importantes escritores angolanos permite ao leitor perceber as diferentes estratégias discursivas utilizadas por eles na construção de seus textos literários, textos esses que, ao fazerem uso da memória individual e coletiva, extrapolam o ato individual da narração, assumindo uma visão mais coletiva dos eventos enfocados.

Como já se indicou, no capítulo *Contar e narrar: Processos de construção literária*, no conto “Desculpe, tia!”, de Manuel Rui, Valódia, sobrinho da tia Mizé (ou Misé), vai visitá-la na esperança de almoçar com ela e de ganhar “um trocadinho” por ter tirado boas notas na escola, repetindo um costume da tradição angolana. Toda a expectativa do sucesso do encontro é criada por sua mãe, D. Ana, que respeita os ditames da tradição. Todavia, essa é quebrada, pois Valódia não é bem recebido pela tia, que, conforme se explicita na narrativa, pertence a uma nova ordem na qual as tradições familiares não são mais tão valorizadas. Como bem acentua a pesquisadora Tânia Macêdo (2008, p. 57), “Manuel Rui trabalha suas estórias a partir da matéria do presente”. Assim, não é de se estranhar o distanciamento de D. Mizé das tradições, da família e dos costumes religiosos, o que indica a intenção do escritor de trazer para o seu conto as intensas modificações que caracterizam a atual situação vivida pela sociedade angolana.

A intenção irônica do escritor e do conto por ele criado se acentua quando se nota que o próprio criado mostra-se surpreendido por Valódia não conhecer a residência de D. Mizé: “Pára aí, você parece nem conhece a casa da irmã da tua mãe! [...]” (RUI, 2006, p. 33). E Valódia realmente não conhece a nova casa da tia. Após ter se casado com um homem rico, D. Mizé não faz mais parte de Viana, bairro pobre de Angola e da antiga família. Ela pertence a outro mundo: ao dos novos ricos. A mudança de *status* da nova rica fica bem acentuada quando o narrador descreve a casa, assumindo o olhar da personagem Valódia, que se imagina num cenário de ficção: “deparou-se num salão parecia nos filmes [...] lembrou outra vez de filmes e telenovelas” (RUI, 2006, p. 33 e 34). Ainda que surpreendido com a beleza e riqueza da residência, Valódia não deixa de se mostrar educado e tradicionalista ao pedir a bênção da tia. Arrogante, D. Mizé quebra com o costume, dizendo que “isso de bênção era antigamente” (RUI, 2006, p. 34).

No decorrer da narrativa, a ironia marca fortemente o afastamento de tradições ainda respeitadas pelo sobrinho. O recurso se acentua quando D. Mizé diz a Valódia que, na verdade nem é irmã de D. Ana, elas são apenas primas: “Naquele tempo assim as primas, às

vezes nem isso, que viviam todas juntas tratavam-se por irmãs e não eram.” (RUI, 2006, p. 37). Após ter ficado rica, D. Mizé distancia-se de suas origens e dos costumes angolanos, pois passa a compreender que a riqueza e o consumismo são a nova ordem. Na nova situação, D. Mizé entende que o dinheiro é o bem mais precioso e que, se Valódia fosse como seu marido, nem a chamaria mais de tia.

De certa forma, o conto se aproxima do que acentua Nora, quando discute tendências da sociedade historizada (1993):

[...] O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado [...]. (NORA, 1993, p. 13).

E é isso que D. Mizé faz. Agora ela valoriza o presente e o futuro, literalmente, a sociedade capitalista, esquecendo-se do passado com suas tradições cristalizadas, e, ao mesmo tempo, dando mais importância ao que vem de fora. Quando Valódia chega à casa da tia, ela está assistindo à novela brasileira. Quando o sobrinho menciona que a mãe o enviou para que pedisse emprego para o pai, D. Mizé diz que os seus funcionários são de uma empresa inglesa. Chega até a ironizar o pedido para o pai de Valódia:

Não digas asneiras, e o teu pai vinha aqui fazer o quê? Acidente com carro, é? Guarda-costas? Os guardas que trabalham aqui são de uma empresa de segurança treinada por ingleses, ouviste? Era o que faltava parentes de kimbundu virem trabalhar aqui. Isso até é abuso. (RUI, 2006, p. 38).

Além do distanciamento familiar, o desprezo às tradições e costumes angolanos, D. Mizé cria uma fronteira rígida entre ela e seu sobrinho, Valódia. Quando ele chega à residência de sua tia e senta-se a mesa, o narrador comenta que:

Valódia sentou-se no cadeirão que estava mesmo à sua frente. Dominou a respiração. Contou, de cabeça, os cadeirões. Quatro de um lado e quatro do outro mais o da tia e mais onde ele se sentara [...] (RUI, 2006, p. 36).

Ou seja, Valódia sentou-se numa ponta e D. Mizé em outra, separados por quatro cadeirões. Essa distância física, acentuada pelo narrador, mostra-se ser também econômica, familiar e até de crença em outros valores. Demonstra o quanto as personagens são diferentes, cada uma situada em uma margem distinta. É irônico o fato de que, durante toda a visita, D. Mizé come alguma coisa, sempre com a mesa cheia de iguarias, jamais oferecidas a Valódia

que fica só olhando. Mais uma vez, a D. Mizé rompe com o que reza a tradicional hospitalidade africana. O narrador acentua a ironia da situação:

Valódia tinha saído de jejum muito cedo para apanhar autocarro ou candongueiro com os cem kwanzas que a mãe lhe dera para ida e volta, << meu filho ainda podes poupar metade de volta que a tua tia vai-te dar dinheiro só de saber que tu és grande aluno nas notas que tiraste e assim, nessa hora de ires muito cedo já matabichas lá e depois almoças com a tua tia Mizé>>. (RUI, 2006, p. 32).

Sem almoço e com a barriga roncando de fome, por ter saído de casa cedo, Valódia não come nada na casa da tia, já que ela nada lhe oferece, embora passe o tempo todo sentado com ela à mesa, tentando olhar sob os castiçais para tia, pois “é falta de educação falar com uma pessoa mais velha sem olhar nos olhos dela” (RUI, 2006, p. 37). Mesmo com todo o desleixo da tia, Valódia tenta ao máximo ser o mais educado.

A ironia do encontro frustrado de Valódia com a tia é acentuada pelo uso da expressão “Desculpe, tia!”, que é usada onze vezes na narrativa e é também o título do conto. Após uma atitude ou uma pontuação de D. Mizé, Valódia sempre pede desculpa. Poder-se-ia, por isso, se perguntar: a personagem Valódia está se desculpando por não fazer parte daquele mundo? Ou apenas demonstrando que, como representante do povo simples de Angola, tem um coração enorme e conserva traços da educação ensinada pelos mais velhos, da tradição que é seguida nos espaços ainda não inteiramente alterados pelos novos costumes.

Outra situação vivida pela personagem reforça a intenção do conto de destacar a perda das tradições coletivas nos tempos atuais. Quando Valódia pede para ir ao banheiro, a tia solicita que a empregada o leve à “casa de banho ao pé da cozinha” (RUI, 2006, p. 39). Subentende-se que seja o banheiro de empregados. O episódio acentua a desvinculação dos laços afetivos entre D. Mizé e os membros de sua família, pois também deixa claro que ela está recebendo a visita de Valódia apenas porque seu segurança não o soube despachar, conforme ela lhe tinha ensinado. O narrador acentua a tristeza de Valódia, perdido naquele espaço tão frio e distante do seu, certo de que ali ele não era desejado: “Valódia ficou na casa de banho até soluçar as lágrimas todas.” (RUI, 2006, p. 39). Ele nota o desprezo da tia e só pensa em como ir embora o mais rápido possível.

Pode-se concluir que D. Mizé cria uma fronteira entre ela e seu sobrinho. Não há mais laços que ligam as personagens, já que D. Mizé não se vê mais pertencente ao mundo de Valódia e dele quer se desligar o mais rápido possível. Para a tia, não há como pertencer aos dois mundos: só se pode estar em um afastando-se do outro. E uma vez que se torna rico,

enfraquecem-se os antigos laços afetivos; passam a existir apenas os valores legitimados pela nova ordem.

A partir do modo como a narrativa é construída, privilegiando a fala das personagens para demonstrar a ironia da situação, assegura-se ser o discurso direto uma estratégia hábil para permitir que o leitor tome o partido de Valódia. Mostrado, em suas falas como fruto de valores que se mantêm entre o povo, a personagem é uma criança obediente que, por incentivo da mãe, vai visitar sua tia na esperança de ser bem recebido e ganhar “uma prenda” por ter tirado notas boas no colégio. No entanto, os valores da tradição nada significam para a tia tornada rica e desejosa de cortar os laços com a família. Mesmo decepcionado, Valódia não pensa em si, porque para ele é mais importante evitar maiores sofrimentos à mãe tão marcada pelas agruras da vida:

[...] não posso contar na minha mãe para ela não arranjar mais uma maneira para contar de chorar e assim ainda tenho que inventar mentira para contar na mãe mas tem que ser uma mentira que a mãe não me cobre o que é que ela te deu ou se arranjou emprego no teu pai. (RUI, 2006, p. 41).

Nosso herói, mesmo ressentido, para não deixar a mãe magoada ao saber como foi a estadia do filho na casa da irmã, cria uma ficção. Ele elabora uma encenação da visita a partir de um outro ponto de vista. Para construir essa outra história, ele pensa em todos os detalhes para não ser pego em mentira ou omissão. O modelo de ficção que Valódia utiliza vem das telenovelas, provavelmente das brasileiras, já que essas estão presentes no cotidiano do povo de Angola. Os angolanos veem as novelas brasileiras como um deslumbramento e com o desejo de que essas ficções estejam em sua realidade. O trecho que se segue indica o esforço de Valódia para construir uma história que invertesse o que realmente acontecera em casa da tia:

Valódia a reverificar na memória que tinha tudo registrado para não contar à mãe. As comidas. O interior da casa. Os televisores, os sofás, as mesas, os cadeirões, a vestimenta de Elisa como nas telenovelas. E agora os papagaios. A reverificar e a pensar que, entretanto, com todos aqueles elementos poderia contar à mãe a estória de mentira como tendo comida tantas mais que se empanturra com a educação que a tia até lhe estivera sempre a insistir come mais, come mais meu sobrinho que és um grande aluno e devias já ter vindo aqui, que andavas-te a esquecer da tua tia Misé. (RUI, 2006, p. 41 e 42).

Nessa estória (re)inventada, percebe-se não só a preocupação com a mãe, mas também o seu desejo de ter sido bem tratado pela sua tia. O final do conto indica a intenção do escritor de mostrar o quanto o nosso herói é digno. Ao solicitar que a empregada tire a mesa, D. Mizé

pergunta se Valódia já tinha almoçado. Ele responde positivamente. E ao lhe dar o dinheiro da passagem de volta, ele recusa. Essa recusa não impede o choro que é interpretado pela tia como indicação de alguma necessidade que ela, falsamente, mostra-se disposta a atender. Valódia responde que não precisa mais da tia, mostrando-se distante dos vínculos que o ligavam a ela. Ele, enfim, se liberta, percebendo que o bem mais precioso que existe é a sua dignidade e, ao mesmo tempo, os valores das tradições. Mesmo sendo criança, Valódia valoriza as tradições de seu povo, ensinadas pela mãe, que é quem lhe passa os ensinamentos que ele deve seguir. O deslumbramento com a riqueza da tia não faz com que a criança deixe de valorizar os ensinamentos da tradição passados pelos os mais velhos. A intenção quase didática do conto indica o compromisso do escritor em construir uma narrativa que, em sua própria construção, valoriza as tradições de lugares fortemente marcados pela visão coletiva de mundo. E é nesse sentido que se acentua no conto a preocupação com a memória coletiva.

Já no conto “A grade”, do mesmo escritor, a hospitalidade é retomada de maneira bem diferente da do conto “Desculpe, tia!”. A vontade de impressionar o Primo Alfredo vai levar Celina e Salvador a passarem por diversas situações hilárias na tentativa de receber bem o parente. Na cultura angolana, como já dito, a hospitalidade e a fartura são valores apreciados. Os angolanos que seguem a tradição gostam de receber bem as visitas e, mesmo não tendo um *status* financeiro alto, prezam a fartura. É o que se diz nesse conto de Manuel Rui:

[...] Depois, amanhã e depois, logo se veria importante era que o primo não encontrasse a casa vazia como encontrou. A cerveja é que estava naquele estado. Mas, de certeza, quando Alfredo volta já os dois se sentariam com as fresquinhas a estalar, “doze, no mínimo, para cada um”, matutou Salvador. (RUI, 1992, p. 101).

Na tentativa de conseguir boa cerveja para agradar Alfredo, Salvador e Celina acabam passando por diversos acontecimentos em que procuram ludibriar a situação financeira difícil fazendo de tudo para receber bem um primo rico. O leitor acompanha as peripécias da personagem Celina, nos becos do musseque, na tentativa de vender as cervejas chocas e comprar outras boas. A inflação alta caracteriza uma época de dificuldades financeiras vividas pelo povo angolano, que são assumidas pela narrativa, “[...] Outra quitandeira ainda disse a Celina que era mas é falta de água e que, nos próximos dias, a cerveja ia subir para vintecinco a grade.” (RUI, 1992, p. 103). Nessa luta pela sobrevivência, e para desespero de Salvador, sua esposa acaba comprando a mesma grade que havia vendido, porém por preço muito maior do que havia sido repassada: “Parece feitiçaria. Então não é que a grade que você foi matar

com dezenove é a mesma com que estamos a morrer passa já a chapa vinte seis? [...]” (RUI, 1992, p. 104).

Em momento de inflação, os preços ficam incontrolláveis, passam a ser os vilões para a população. Dia após dia, a tendência dos preços é subir, a população não consegue acompanhar esse aumento diário e entra em crise. Por isso, no conto, para aflição das personagens, a crise inflacionária parece não ter fim. Paradoxalmente, é a ocorrência de um óbito que acaba sendo a salvação do prejuízo com a grade de cervejas.

Na tradição angolana, o comba, cerimonial de óbito, é um ritual de passagem, no qual há uma “transição entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, ou melhor, entre o mundo visível e o mundo invisível.” (PEREIRA *apud* PANTOJA, 2006, p. 122). Além do mais, o óbito é “uma cerimônia marcante, na qual são construídas e reiteradas as alianças e afinidades dentro e fora do grupo de parentesco, bem como afirmada a identidade do grupo mais amplo” (PEREIRA *apud* PANTOJA, 2006, p.123). Em algumas culturas africanas, quando uma pessoa morre, seus familiares e seus vizinhos fazem doações de dinheiro, alimentos e bebidas para realização do comba.

No conto de Manuel Rui, um menino, vizinho de Salvador, anuncia o falecimento da dona Angelina, “aquela cota viúva que morava lá no fundo, sozinha, onde o beco acaba. Os vizinhos estão a contribuir. Ela se faleceu ontem.” (RUI, 1992, p. 105). A partir dessa notícia, Salvador tem a ideia de doar a grade para o ritual de óbito de sua vizinha. Assim, ele poderia ficar com uma imagem de “bom moço” tanto para seus vizinhos quanto para seu primo Alfredo. A estratégia não impede que Salvador tenha a certeza de que é uma fraude. E como ele sabiamente diz: “[...] Andamos [Celina e Salvador] a enganar-nos a nós próprios e a enganar-nos uns aos outros. É isto a nossa vida. Pois com essa grade ninguém vai enganar mais ninguém! Eu que te digo.” (RUI, 1992, p. 105).

Esse conto de Manuel Rui condiz com o desejo do escritor de trazer para a cena literária os eventos recentes do dia a dia da população dos musseques angolanos e também o resgate da memória tradicional angolana ainda que pelo viés da ironia. Assim, ao encenar o comba, o ritual de passagem simbolizado pela morte, ironicamente o autor traduz as peripécias do povo angolano, principalmente dos que vivem nos musseques, para preservarem as tradições em tempos marcados por grandes dificuldades financeiras. Nesse conto, como se viu, os rituais e as tradições são colocados em cena. O mesmo se dá com a hospitalidade, elemento fundamental preservado pela tradição, ainda que se mostre em crise.

Nos contos de Luandino Vieira, preserva-se uma figura que não pode ser desprezada, a do mais velho: “[...] se ao velho falta força para o trabalho, sobra-lhe experiência para ser

transmitida aos mais novos.” (FONSECA, 2008, p. 137). Essa figura pode ser observada nos contos “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos” e “Estória da galinha e do ovo”, nos quais a valorização da sabedoria dos mais velhos é encenada.

Em “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, D. Xíxi demonstra seus conhecimentos sobre os fenômenos ambientais, baseados na experiência, e o narrador concorda com essa tradição, já que até mesmo os moradores do musseque deram razão a mais velha:

Assim quando vavó adiantou sentir esses calores muito quentes e aos ventos a não querer mais soprar como antigamente, os vizinhos ouviram-lhe resmungar talvez nem dois dias iam passar sem a chuva sair. [...] Vavó Xíxi: ela tinha avisado, antes de sair embora na Baixa, a água ia vir mesmo. (VIEIRA, 2006, p. 11).

Na tradição ancestral, a verdade, a palavra justa, é o bem mais valioso. Por isso, como se encena no conto, a mentira é considerada uma grave falta: “[...] Vavó Xíxi tinha avisado, é verdade, e na sua sabedoria de mais velha custava falar mentira.” (VIEIRA, 2006, p. 12).

Vale ressaltar que, nesse conto, a situação do idoso, exemplificado pela Vavó Xíxi, é descrita em um ambiente de miséria e de fome: “A cara dela, magra e chupada de muitos cacimbos [...]” (VIEIRA, 2006, p. 13). Ela e seu neto Zeca Santos lutam diariamente pela sobrevivência. Seu neto perguntava à Vavó sobre o que eles iriam comer, pois o “bicho da fome estava a lhe corroer a barriga.” (VIEIRA, 2006, p. 13). O neto não tinha emprego e, por isso, não tinha dinheiro para comprar comida: “Vamos comer o quê? Fome é muita, vavó! De manhã não me deste meu matete. Ontem pedi jantar, nada! Não posso viver assim...” (VIEIRA, 2006, p. 13).

Mesmo nessa situação de fome e necessidade por que passavam, Vavó Xíxi mantém-se forte para amparar Zeca Santos. Ela age como uma matriarca sábia que, mesmo sofrendo, não desiste de lutar. Ela pressupõe, na sua sabedoria de mais velha, que seu desespero diante da situação enfrentada pode levar seu neto à loucura. Por isso, ela se mantém firme, de braços abertos para acolher seu neto:

Depois, nada mais que ele podia fazer já, encostou a cabeça no ombro baixo de vavó Xíxi Hengele e desatou a chorar um choro de grandes soluços parecia era monandengue, a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda. (VIEIRA, 2006, p. 43).

Além dessa sabedoria de mais velha, Vavó Xíxi tinha a necessidade de saber das coisas que aconteciam ao seu redor e dar sua opinião: “E a voz da nga Xíxi começou com essas palavras a fazer abrir mais os olhos quietos dela. A curiosidade, essa mania de vavó

saber mesmo tudo como era, de pôr sempre sua fala, sua sentença, opinião dela saía logo logo, obrigou-lhe a falar.” (VIEIRA, 2006, p. 23). O conto refere-se às tradições religiosas animistas celebradas no musseque. Nas crenças de Vavó Xíxi, o azar e o mau agouro, como o mal trazido pela chuva forte ou pelo redemoinho, precisam ser evitados:

[...] Mas se ouvia só ar quente às cambalhotas com os papéis e folhas e lixo, pondo rolos de poeira pelas ruas. Na confusão, as mulheres adiantavam fechar janelas e portas, meter os monas para dentro da cubata, pois esse vento assim traz azar e doença, são os feiticeiros que lhe põem. (VIEIRA, 2006, p. 12).

Ficam evidentes, em uma leitura mais minuciosa, as cruéis consequências da colonização portuguesa para o povo angolano, das quais a pobreza e a miséria eram as mais temidas. E também a preocupação em resgatar a memória dos lugares habitados predominantemente pela população negra angolana nos tempos coloniais. No conto, a fome sempre batia na porta da Vavó Xíxi e de seu neto Zeca Santos, que não conseguia um serviço para ter dinheiro para comprar comida: “– Mas, vavó!... Vê ainda!... Trabalho estou procurar todos os dias. Na Baixa ando, ando, ando – nada! [...]” (VIEIRA, 2006, p. 14). O fato de habitar em musseque considerado “antro de terroristas” era razão para que Zeca Santos tivesse dificuldade para conseguir emprego.

- De catete, hem?! Icolibengo?... Calcinhas e ladrões e mangonheiro!... E agora, por cima, terroristas!... Põe-te lá fora, filho dum cão! Rua, filho da mãe, não quero cá catete!...

Zeca Santos nem percebeu mesmo como é saiu tão depressa sem dar encontro na porta de vidro. [...] O homem, na porta, continuava com as palavras dele:

- Icolibengo, hem!? Filho da puta!... Se aqui apareces mais, racho-te os chifres!... (VIEIRA, 2006, p. 29).

O lugar em que a personagem nasceu interfere na sua vida, pois ela será julgada pela visão dos colonizadores sobre a periculosidade de regiões, como a de Ícolo e Bengo, referidas no trecho acima, porque tinham uma população local bem maior que a portuguesa. Outro aspecto desses locais abordados na narrativa é o grau de escolaridade dos moradores do musseque, sempre mais baixo do que o da população branca. Tal aspecto é destacado na narrativa quando:

Maneco abriu o recorte e leu o anúncio. Em voz alta, devagar, a descobrir ainda cada letra, só segunda classe é que ele tinha, e ler depressa custava. Quando acabou, levantou de um salto parecia era gato, falou gozão pondo uma chapada nas costas de Zeca:

- Vamos, miúdo! (VIEIRA, 2006, p. 27).

No período de colonização, as escolas eram frequentadas majoritariamente pelos filhos dos colonizadores e pela camada dos assimilados. Eram raríssimos os colonizados das camadas mais pobres que podiam ir à escola. Por isso, o empenho das lutas pela libertação para minorar a situação que o conto encena.

Além de todas as dificuldades enfrentadas na luta pela sobrevivência, o povo angolano tinha de lidar com os fenômenos da natureza: seca demais ou chuva em abundância que podem destruir tudo que está ao seu redor, como registrado em trecho do conto já citado em capítulo anterior.

Tinha mais de dois meses a chuva não caía. Por todos os lados do musseque, os pequenos filhos do capim de novembro estavam vestidos com pele de poeira vermelha espalhada pelos ventos dos jipes das patrulhas zunindo no meio de ruas e becos, de cubatas arrumadas à toa. [...] (VIEIRA, 2006, p. 11).

Já no conto “Estória da galinha e do ovo”, a mais velha será uma espécie de juiz na briga de duas vizinhas (Zefa e Bina) pela posse de um ovo, conforme rege a norma de muitas culturas em África. Sobre esse costume, assinala a estudiosa Laura Padilha:

Saindo do espaço urbano para o rural, vê-se que nas sanzalas, aldeias e/ou quimbos, cabe aos velhos-sobas, macotas, quimbandas ou feiticeiro a função tutelar de preservação dos valores comunitários, mesmo que acima deles esteja a autoridade administrativa branca, no viver cotidiano de tais agrupamentos sociais, ao velho cabe a resolução dos conflitos do dia a dia. Sempre que se ameaça a estabilidade do grupo, o primeiro nível de poder convocado é o da autoridade autóctone, normalmente exercida pelos mais velhos. (PADILHA, 2007, p. 152).

Nesse conto, o próprio narrador exalta o peso da palavra de Dona Bebeca, dizendo:

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 vê quem tem razão dela. Somos pessoas, sukua, não somos bichos! (VIEIRA, 2006, p. 111).

Mesmo que, na narrativa, não seja de Dona Bebeca a palavra decisória de quem seria a dona do ovo, Nga Zefa ou Nga Bina, é a figura da senhora mais velha que orchestra as vozes das personagens. Na verdade, dona Bebeca é a figura de respeito e, por isso, responsável pela mediação entre as partes.

A querela passa por vários “juízes” chamados para decidir o direito de uma ou de outra até que chega a polícia, a figura opressora da colonização. Os policiais, ao tentarem

resolver a situação pela força, acabam por permitir que o grupo tome consciência de que seus integrantes precisam estar unidos. É com a interferência dos policiais que os habitantes do musseque reforçam a visão de que todos os representantes chamados só querem usar do seu poder para ficarem com o ovo. E quando os policiais “começaram a girar os cassetetes brancos em cima da cabeça” (VIEIRA, 2006, p. 129), os miúdos, Beto e Xico, salvam a galinha do sargento aproveitador que queria ficar com ela. A polícia vai embora, e Zefa e Bina se reconciliam. Nga Zefa, feliz por recuperar sua galinha, entrega o ovo a Nga 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, 2006, p. 131 e 132).

Com essa reconciliação, a narrativa é encerrada. A imagem da galinha voando em direção ao sol e a cena de Nga Bina, com sua barriga que mais parecia um imenso ovo segurando o ovo da galinha, metaforizam o princípio da vida, ou seja, o futuro daquela nova sociedade que está a surgir, a partir da união e da conscientização do povo simples do musseque.

A valorização do mais velho nesse conto fica contemplada em duas ações. Além de Vavó Bebeca ser descrita como juíza da contenda por sua sabedoria, é o Vavô Petelu que ajuda indiretamente na solução da briga, pois é ele quem ensinou aos miúdos, Xico e Beto, a imitar as vozes dos animais. Quando Beto imitou o cantar do galo, Cabíri, a galinha de Zefa que estava presa no colo do sargento, conseguiu se soltar e voar para longe. É a partir do cantar do galo que a galinha Cabíri fica livre, e as vizinhas, com a ajuda da Nga Bebeca, conseguem solucionar com quem deveria ficar o ovo. Vale ressaltar o esforço do conto para recuperar a memória da tradição, cujos ensinamentos eram passados dos mais velhos aos mais novos.

Na “Estória da galinha e do ovo”, pode-se notar que, embora haja uma intenção de celebrar os costumes da tradição, esses já se mostram rasurados pela força da modernidade utilizada como ferramenta opressora na vida diária dos habitantes do musseque. Mesmo que seja a Vavó Bebeca quem tem o respeito junto à população do musseque, mesmo que seja ela que todos se voltam para tentar solucionar o caso do ovo e mesmo que, como oriunda de um espaço coletivo, ela não queira resolver a querela sozinha, é importante observar que os representantes do musseque são chamados por ela para opinar. Ela chama vários

representantes das diferentes instituições que, no musseque, sustentavam a ordem colonial (Sô Zé, o branco; Azulinho, ligado aos ensinamentos da igreja; Sô Vitalino, dono de muitas cubatas do musseque; Sô Lemos, antigo funcionário do notário e os policiais) e todos eles querem lucrar com a contenda. Forma-se uma espécie de tribunal em que cada um, representando um segmento do musseque, é chamado a opinar.

Destaque-se que o Senhor José, o Sô Zé, representa o poder do colonizador naquele musseque e, de certa forma, alude à visão circundante de que, sendo branco, será justo. Ao mesmo tempo, essa iniciativa de chamar o dono da venda para resolver o caso pode também significar uma alusão às mudanças trazidas pela colonização, para as quais o ser velho não tem o mesmo significado que em muitas tradições africanas que veem o velho como o ponderado, o sábio, o imparcial. E ainda que, embora branco e português, Sô Zé viva no musseque e conheça as tradições que regem o grupo, ele é representado como um dos que querem tirar proveito da situação. Nesse caso, o ser mais velho não tem o peso da tradição, e, por isso, no conto, as mulheres insultam o Sô Zé e põem empurrões no corpo magro e torto dele, mandando-o de volta para casa:

- Vai 'mbora, gueta da tuji!
 - Possa! Esse homem é ladrão. Vejam só!
 Zefa gritou-lhe quando ele entrou outra vez na loja, a rir, satisfeito:
 - Sukuama! Já viram? Não chega o que você roubaste no peso, não é, gueta camuelo?! (VIEIRA, 2006, p. 115).

Como já visto, a intervenção do Sô Zé e de outros juízes conclamados deixa sem solução a querela sobre quem seria a dona do ovo, até que uma estratégia nascida da sabedoria popular encerre a contenda. O conto deixa claro que, mesmo sob o poder da colonização, a população do musseque sempre se voltará para sua própria cultura. E, nesse contexto, os mais velhos e os mais novos irmanam-se em uma missão que o conto celebra: a de que a solução dos conflitos nasça no meio do povo. A estudiosa Laura Padilha (2007), discutindo o papel dos mais velhos em tradições angolanas e sua relação com os mais novos, salienta que cabe aos mais velhos encontrar o caminho a seguir porque:

São os velhos, nessa forma de organização de mundo, aqueles que estão mais próximos dos ancestrais, sua palavra permanece tendo peso que os grupos autóctones sempre lhe conferiam. Para um mais novo não há como contestar frontalmente a palavra do velho. (PADILHA, 2007, p. 159).

Outra característica importante a ser observada no conto “Estória da galinha e do ovo” é como o privado se torna público. Nesse conto, uma briga de vizinhas acaba se tornando

motivo para que os moradores do musseque participem de uma questão que se torna pública. O que poderia ser resolvido entre as vizinhas é discutido entre todos. Pode-se assim perceber que o que individual é público e que, no espaço do musseque, tudo é coletivo.

Percebe-se, em contos de Luandino Vieira, a intenção de trazer para a literatura os elementos fundamentais para a construção da identidade da futura nação, imaginada a partir da preservação da memória das tradições e dos costumes que o processo de colonização tentava apagar. Nesse esforço para preservar a memória de eventos significativos do povo angolano, inserem-se também os contos de Boaventura Cardoso discutidos nesta dissertação.

No conto “Gavião veio do sul e pum!”, de Boaventura Cardoso, a memória de guerra se torna pano de fundo da narrativa, na qual esse conflito está sutilmente encenado. O narrador-criança permite que o leitor enxergue a guerra a partir de uma visão que apreende o conflito, transfigurando-o. A brutalidade da guerra desloca-se para o detalhamento de um cenário configurado pela invasão de pássaros que destroem as plantações. É nesse cenário rural que surgem os aviões de guerra, vistos pela criança como grandes pássaros que, desovando seus grandes ovos, destroem as plantações:

[...] Passarão todo senhor dono do espaço. Assim passarão vem vindo rasteiro e desova! e rebenta! Cada ovo grande chega no chão: pum! rebenta e incendeia logo e faz buracão assim no sítio onde cai e fogo! Os ovos caem em quantidade e fogo! Fogo! Agachado no barranco só vejo fumo e fogo. Fogo! Tudo fogo. Fogo! Árvores caídas montanhas desaparecendo. O fogo! É fogo. Tudo fogo. Fogo! Fogo! (CARDOSO, 1980, p. 47).

Para um leitor desapercibido, os passarões podem ser vistos como aves já que integram cenários de que fazem parte outros pássaros. Entretanto, a insistência em associar ovos a fogo - “Os ovos caem em quantidade e fogo!”- permite que se entenda que, metaforicamente, os passarões sejam os responsáveis pela destruição das plantações. Chega-se à conclusão de que estamos diante de aviões de guerra que têm como missão destruir as aldeias e a sua fonte de alimento:

[...] E nós assustados. Sinto terra mexer e mibangas serpentear e barulho e mais barulho. Pássaros caem mortos com o barulho a vir assim e deixam desenhado no ar colorido de penas. As árvores estão baloiçar assim no ritmo das ondas. E vento está trazer gritaria agonizante. (CARDOSO, 1989, p. 46).

É interessante notar que o conto informa, pela fala do narrador-criança, as consequências perversas deixadas pelos passarões. A população não percebe, no início, o que realmente está acontecendo e, assim, acaba responsabilizando Kilausse, um velho tido como

louco, pela destruição dos campos de alimento. A visão que a aldeia tem da destruição dos campos difere da do narrador-criança, para quem Kilausse não é o culpado, embora aparentemente não consiga relacionar os passarões com a guerra que destrói vidas e plantações. Por acreditar na inocência de Kilausse, o narrador-criança, o tomador de conta das plantações, considera-o seu amigo juntamente com o cão Cavalo Sem dono: “Éramos: família, eu, cão e passarito e Kilausse.” (CARDOSO, 1989, p. 44). Kilausse falava “histórias complicadas e fantasias de cabeça dele avariado” (CARDOSO, 1989, p. 40) e acreditava que um dia viraria pássaro. A cabeça avariada de Kilausse permite que os moradores da aldeia acreditem ser ele feiticeiro e, portanto, responsável pela destruição das plantações. É importante considerar que ver Kilausse como feiticeiro significa percebê-lo por um olhar contaminado pela colonização. Nas culturas angolanas, antes da colonização, os feiticeiros gozavam de um lugar de destaque, eram admirados e respeitados pela população. Com o fortalecimento das normas ditadas pela colonização e principalmente com a chegada do cristianismo, os feiticeiros são as primeiras vozes a serem silenciadas. Segundo Neto (1997),

A implantação do cristianismo em Angola, como noutras colônias, teve papel decisivo nas mudanças sociais: contribuiu para alterar noções de propriedade e sistemas de herança, estrutura familiar, as práticas diárias na alimentação, no vestuário, na educação dos filhos, etc. A ação das instituições missionárias no mundo rural foi, durante décadas, uma via de aculturação mais importante [...] (NETO, 1997, p. 336).

Entretanto, em muitas culturas africanas, mesmo durante a colonização e mesmo com a chegada do cristianismo, os feiticeiros continuavam a ser chamados para resolver os conflitos. É claro que a colonização dificultava a função dos feiticeiros, mas eles agiam com grande força principalmente no meio rural, que era menos vigiado que as cidades.

No conto de Boaventura Cardoso, percebem-se diferentes visões sobre o indivíduo considerado louco ou feiticeiro. Por guiar-se pela imaginação e por acreditar na fantasia de que poderia virar pássaro, Kilausse era discriminado por todos na aldeia; porém é sua fantasia que o liga ao narrador-criança, que mantém com ele uma “amizade clandestina”, vivida nos campos de plantações:

[...] Kilausse no fogo dos olhos todos está mbora rir. E então as pedras começam cair em cima dele zuá zuá e ele baza.
 – É preciso proibir o miúdo de andar com Kilausse. Temos de lhe apanhar imediatamente – arrastando pés no entardecer os dois velhos ficam calados quando apareço assim fien! derepente.
 Na sanzala Kilausse só está vir à noite. Crescente: nossa amizade clandestina. (CARDOSO, 1989, p. 42).

O que se pode perceber é que o narrador-criança é o único que entende os sonhos de Kilausse e que, mesmo com a proibição de todos, ele não segue o aconselhamento da família e dos moradores da aldeia, mantendo uma bela amizade com Kilausse. Pode-se dizer que os dois, o narrador-criança e o Kilausse, têm sonhos e desejos parecidos:

Derepente ouvimos no capim esta mexer. Viramos nossas caras: nada. Passado tempo outra vez ouvimos corrocochó corrocochó no capim esta mexer. Estão nos espreitar alguém da sanzala. Apanhamos pedras e zás e atirar na direcção deles. Silêncio. Parámos de atirar e lançamos olhos no local onde antes capim mexer: nada. Continuamos pedrejar. Kilausse diz qualquer coisa que ninguém percebe e depois estamos ver dois vultos longe a se afastarem. Nos rimos. (CARDOSO, 1989, p. 42-43).

No conto, é através da percepção da criança que a destruição causada pela guerra é enfocada numa aldeia angolana. A linguagem marcadamente metafórica permite visualizar como o processo de colonização mudou as tradições das pessoas, mesmo em pequenos grupos. Na narrativa, os moradores da aldeia marcados pelas agruras da guerra não conseguem entender um indivíduo como Kilausse e nem mesmo expressar o respeito que a tradição delega aos mais velhos como ele. Kilausse não é considerado detentor do saber, e sim capaz de trazer mal à aldeia.

Pode-se concluir que a estratégia de povoar, metaforicamente, o conto com pássaros, voos e desejos de ser pássaro, tão presente na caracterização de Kilausse, talvez signifique a projeção de um mundo mais livre, embora a sociedade em que ele vive não o aceite e as pessoas tenham outros pontos de vista que se diferem dos seus. Kilausse é visto na aldeia como uma figura ameaçadora de uma ordem já estabelecida e, por isso, não é aceito, só conseguindo viver bem em suas fantasias. Ao mesmo tempo, é a mesma metáfora, a dos pássaros, que é conclamada para indicar a presença da guerra devastadora.

Contudo, é possível pensar que a memória de guerras - a colonial e a civil - presente no conto também aponta a utopia da paz, metaforizada pelo desejo de “andar no ar sem asas” (CARDOSO, 1989, p. 41). O narrador-criança e Kilausse acreditam que pode haver liberdade no sonho:

– Eu não sou maluco. Maluco é teu pai que não sabe voar – evidente: a irritação – Kilausse sabe voar!
 – Voa então Kilausse! – agito.
 – Sei andar no ar sem asas. Um dia mato os ovos e meto os pássaros todos nos ovos a voar... (CARDOSO, 1989, p. 41).

Por isso, os pássaros, mesmo quando figuram aviões de guerra na percepção do narrador-criança, fazem parte de uma estratégia narrativa que procura relacionar o mundo da criança e de Kilausse com o mundo que enfrenta a dureza da guerra. A figura dos pássaros, tão amados por Kilausse, mostra-se assim duplamente significada. Ao mesmo tempo em que os pássaros fazem parte do campo semântico de guerra, podem significar a tão sonhada liberdade, identificada no desejo de Kilausse de poder voar com eles.

A esperança por dias melhores fica sugerida na mutação da plantação que, após ser destruída, inicia a verdejar:

[...] Estou assim espantado. Olhar tudo assim destruído e queimado assim e vejo então fogo e fumo se esfumando e na terra está verdejar, verde das lavras, tudo verde. Estou assim espantado a olhar o verde a nascer e o céu a ficar limpo se enchendo da melodia dos pássaros reaparecendo. Estou assim espantando a olhar os pássaros reaparecendo e vejo: Kilausse e o cão. (CARDOSO, 1989, p. 48).

Assim, a utopia não morre, pois o narrador-criança acredita que um dia “os gaviões vão vir e não vão regressar” (CARDOSO, 1989, p. 48). Acredita que um dia serão somente pássaros.

Por ser um dos integrantes da “Geração 70”, Boaventura Cardoso sempre esteve interessado nas questões ligadas à construção da liberdade do seu país, de sua independência. Por isso, em suas narrativas, mesmo trabalhando, muitas das vezes, com memória de guerra, a utopia da liberdade sempre esteve presente, conforme ele próprio afirma em entrevista:

PERGUNTA – E a política nasce daí também, desse momento?

BC – Exato, em Malanje. Como eu já disse em “Um cesto de recordações”, foi nesse meio. Eu tinha cerca de 13 anos e ainda não percebia bem o que estava a acontecer, mas via toda a agitação, muita tropa, muitas rusgas, muito controle, muito policiamento e sempre que fosse ao hospital visitar meu pai apercebia-me de que havia muitos feridos, vindos particularmente da Baixa de Cassange, em 1961. Depois, com o tempo, fui amadurecendo e apercebendo-me do que se estava a passar. Lembro-me de ter visto em Malanje muitos colonos portugueses que vinham fugidos da República do Congo Leopoldville em 1960. Alguns fixaram-se em Malanje, outros seguiram outros rumos. Depois, com outros grupos, fui entrando verdadeiramente na cena política. Aqui, em Luanda militei na clandestinidade com alguns camaradas do MPLA. Felizmente, nunca fui detido, não fui preso político. A prisão não aconteceu porque tive a sorte de contar com a fidelidade e a firmeza de alguns companheiros que não me denunciaram. Bem, na verdade não era uma questão de sorte, já que as circunstâncias jogaram a meu favor. Naquela altura, os castigos eram de tal forma violentos, que as pessoas não conseguiam resistir e acabavam por denunciar a sua atividade política, incluindo os companheiros de célula. (CHAVES; MACÊDO, 2005, p. 25).

Angola é um país da África Austral que foi colônia de Portugal até o dia 11 de novembro de 1975. A luta pela independência de Angola iniciou-se no ano de 1961, sendo

que o governo de Portugal mantinha uma espécie de ditadura forte no país desde 1926. Alguns movimentos de libertação, a saber: **UPA** (União das Populações de Angola); **FNLA** (Frente Nacional de Libertação de Angola); **MPLA** (Movimento Popular de Libertação de Angola) e **UNITA** (União Nacional para a Independência Total de Angola), iniciaram uma luta armada contra o colonialismo português no início dos anos 60.

Não foi uma luta fácil, durou até 1975, já que Portugal sempre se recusou a dialogar e levou à África milhares de soldados, fortalecendo um conflito armado naquele território. Portugal, para fortalecer sua presença em Angola, realizou importantes obras públicas, principalmente na capital Luanda. Dessa forma, nesse período, a produção industrial e agrícola teve um desenvolvimento impressionante. A exploração de petróleo foi iniciada, assim como o período destaca-se também por muita guerra e destruição. Não é por acaso que alguns contos de Boaventura Cardoso encenam a memória desses conflitos bélicos.

No conto “Nostempo de miúdo”, também de Boaventura Cardoso, a memória da guerra confunde-se com as lembranças da infância e o calor de uma partida de futebol jogada pelas crianças. Entrelaçam-se vivências e relatos de guerra, nos quais a opressão é destacada. A vida de um musseque é evocada para trazer à cena a memória da guerra na Angola dos anos 1960.

Iniciado no tempo presente, no qual a garotada está jogando uma partida de futebol, o conto se vale de recursos metafóricos e faz com que o jogo de futebol aos poucos assuma os sentidos da luta pela liberdade, da luta pela independência. Em um jogo de futebol, os jogadores têm de ficar espertos, lutando para não perderem a bola para o adversário. Essa é a metáfora que faz com que o jogo assuma os significados da luta contra o colonizador. A aproximação entre jogo e guerra é assegurada pelo apelo feito pelo narrador: é necessário ter uma “BOA DEFESA!” (CARDOSO, 1988, p. 48). Essa observação, no conto, remete ao jogo que está sendo disputado pelas crianças, mas nela se vê a voz do autor, implícito, orientando a necessidade de se conseguir escapar da opressão imposta pelo dominador e alcançar a libertação. Assim, uma “BOA DEFESA” alude aos ideais de defesa e ataque que estruturam a luta contra a opressão.

No início do conto, o uso de frases curtas, interjeições e advérbios, recursos que remetem à intenção de aproximar o narrador a um locutor de um jogo de futebol, assim como à tensão vivida em tempos de guerra. A comunicação tem de ser econômica e rápida, e os combatentes precisam adotar uma espécie de código secreto que só será decifrado por eles mesmos.

Jogávamos esquecidos de tudo, até dos exames que estavam vizinhos. Traquinice nostempo de miúdo. Parámos e olhamos. Respiração batucante ainda. Manecas traz a bola! – vozeamos. Guardião na fuga rápida com o esférico de borracha. A interrogação prendia nossos pensamentos. Olhares de pergunta nos outros. Rataças, corpo mosquito, dá também de correr. Corre! Lhe agarra mesmo! – dissemos no íntimo de cada um. [...] (CARDOSO, 1988, p. 48).

A contação de estória é uma das estratégias adotada pelo conto para trazer a memória da guerra vivida pela Tia Cristina. É ela quem narra aos garotos um dos seus episódios de medo, vivido nos anos de 1960. Encena-se, nessa contação, a memória de acontecimentos relacionados ao início da luta dos angolanos pela independência, simbolicamente denominado no conto de “nostempo das confusões” (CARDOSO, 1988, p. 49) e identificado pela expressão: “Sessenta e um quente. Cuidado!” (CARDOSO, 1988, p. 49).

Nesse período terrível, ressalta a estória contada pela tia Cristina, “GENTE DE PAZ” (CARDOSO, 1988, p. 49), percebe-se que a população viveu momentos dramáticos e de repressão. Os moradores tinham de se recolher às seis horas da tarde, caso contrário, a patrulha atirava, não importando quem era o cidadão.

Por mais que o relato de Tia Cristina seja construído com recursos da ficcionalidade, guarda aspectos das estórias orais, com seu caráter de formação e com o sentido pedagógico dessas narrativas. A narradora ensina aos miúdos que aquela contação é baseada em fatos reais, por isso não se permitem risos: “Ninguém si ri” (CARDOSO, 1988, p. 49). A estória contada tem um caráter de seriedade e, até mesmo, de ação e aventura. Numa noite, tia Cristina e um companheiro desobedecem à lei de recolher-se às seis horas, pois eles precisavam ir à farmácia: “nossa mãe está doente” (CARDOSO, 1988, p. 50). Ao voltarem para casa, às nove horas da noite, deparam-se com guardas, com o “Encontro com a morte certa” (CARDOSO, 1988, p. 50). Eles tentam se justificar, lutando contra a morte e pela vida, para sobreviverem àquele ano: “Sessenta e um quente.” (CARDOSO, 1988, p. 50).

É importante notar que a narrativa trabalha com tempos diferentes: a infância do narrador-personagem e a infância da Tia Cristina. Os dois tempos trazem à cena miúdos que, em momentos diferentes, mesmo sentindo muito medo, enfrentam o perigo, “driblando” a repressão existente mais duramente em Angola desde os anos 1960:

[...] Já tinham avisado. Sessenta e um quente. Seis horas recolher. <<Não, deixa passar!>> Estávamos safos. Corrida louca começamos já. Mas... no escuro da noite. Zeca bravou: <<Nossa guarda já nos disse para passar, ximba dum raio me>>. <<Eu ximba? Eu ximba?>> - a mão da morte fazia-nos recuar. Derepente alguém gritou a ordem de passagem. Nem já as poças d'água chuvosa de víamos. Era só correr. Sempre em frente. (CARDOSO, 1988, p. 50).

O que se pode notar é que, na diversidade de cada escritor – Manuel Rui, Luandino Vieira e Boaventura Cardoso – e em cada conto analisado – “Desculpe, tia”, “A grade”, “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, “Estória da galinha e do ovo”, “Gavião veio do Sul e Pum!” e “Nostempo de miúdo” –, a literatura não pretende mostrar apenas uma visão fechada dos fatos narrados, mas sim propiciar a discussão das memórias de guerra e de tradição. Desse modo que as relações entre realidade e ficção podem ser focalizadas, e a literatura se mostra “como um espaço de investigação” (SANTOS, 2001, p. VII).

O estudioso não pode afirmar que a literatura, mesmo sendo ficção, não tenha um percentual acentuado de dados da realidade em sua produção. Assim, os contos permitem que o narrador assuma os papéis delegados ao contador de estória, e as personagens são levadas a encenar situações certamente vividas pelos escritores e pela sociedade a que pertencem. E, ao recuperarem a memória de tradições africanas e cenas de guerra vividas pelo povo angolano, os contos fazem-se testemunho de épocas e da cultura:

A história de nossa literatura é testemunho de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo de nossa libertação exprimindo os anseios de nosso povo, particularmente o das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do homem angolano. (NETO, 1978 *apud* CHAVES, 1999, p. 32).

Trazendo para a cena narrativa a memória das tradições ou a denúncia de como, nos tempos atuais, ela vem se perdendo, o escritor angolano cristaliza o mundo das tradições vivas, não deixando que elas se percam totalmente no tempo. Utilizando a estratégia dos mais velhos, o contar estória, os contos de Boaventura Cardoso, numa linguagem mais poética, procuram não apagar da história um período duro, tenso, de muitas mortes, lutas, mas também de esperança. Dessa maneira, o contar estória se transforma em contar história, o testemunho mistura-se à invenção, o que para muitos pode ser difícil de ser compreendido.

[...] compreender as artes de África, através de um esforço árduo para apreender a totalidade de sua civilização. Esse esforço é difícil porque as nossas culturas do industrialismo urbano nos levam para muito longe dela (DAVIDSON, 1981, p. 170 *apud* PADILHA, 2007, p. 29).

Ao lermos o conto “Desculpe, tia!”, deparamo-nos com uma sociedade na qual as tradições estão morrendo. No entanto, a esperança, a utopia da mudança não se extinguem, pois o leitor conhece Valódia, que mesmo sendo criança não se deixa corromper. A

personagem continua fiel às tradições e, no final da narrativa, como se demonstrou, “liberta-se” da Tia, mostrando que continua a acreditar nos ensinamentos dos mais velhos.

No conto “A grade”, o leitor se depara com a malandragem incentivada pelos tempos mais recentes, marcados por dificuldades que atormentam a população angolana, castigando-a duramente. Mesmo sendo representantes da classe trabalhadora do musseque, as personagens Salvador e Lina, ao tentar receber o primo rico como determina a tradição, acabam se envolvendo com várias trapagens. Ironicamente, como se viu, o castigo volta-se contra o feiticeiro, e eles são enganados:

Nas andanças pelos bairros de Luanda sua esposa, Lina, irá entrar em contato com várias personagens sempre à procura de boa mercadoria, até que compra por 26 mil kuanzas (fora o dinheiro gasto com a condução) uma grade de cerveja que se revela ser a mesma que ela vendera inicialmente por 19 mil – portanto já com prejuízo. (CHAVES; MACÊDO, 2006, p. 43).

Assim, mesmo com a brevidade do gênero, o conto criticamente se volta à mudança de comportamentos e de costumes motivada pela perda dos valores da tradição ou pela dificuldade de preservá-los em período de crise financeira. Acaba que cada um tem de pensar em sua sobrevivência, esquecendo-se do seu semelhante.

Já nos contos de Luandino Vieira, “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos” e “Estória da galinha e do ovo”, a memória do ritual das estórias orais contadas nos musseques é peça importante da produção escrita. Em “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, a memória de diferentes imposições administrativas impostas a Angola e, particularmente, à cidade de Luanda é revivida para demonstrar que, apesar da situação de penúria, a dignidade não é perdida. Em “Estória da galinha e do ovo”, a memória das tradições do universo da oralidade mistura-se à crítica ao sistema imposto pela divisão dos espaços. A forte presença da tradição das estórias contadas acentua a certeza de que contar estórias é uma estratégia importante para o fortalecimento dos elos sociais.

Finalmente, nos contos de Boaventura Cardoso, “Gavião veio do Sul e Pum!” e “Nostempo de miúdo”, a memória da guerra é encenada. Em “Gavião veio do Sul e Pum!”, a guerra é narrada através da inocência da criança. E em “Nostempo de miúdo”, as lembranças de diferentes momentos de guerra confundem-se com a tradição de contação de estória, ao mesmo tempo, que se misturam com outra narrativa: a de um jogo de futebol.

Assim, pode-se perceber como a literatura se fortalece como os percursos da memória, bordejando os “lugares de memória”. Em cada um dos contos, percebe-se estar inscrita “uma

vontade de memória”. Essa intenção memorialista encenada nos contos faz com que “os lugares de memória não [sejam] meros lugares de história” (ABREU, 2005, p. 218).

A análise dos contos proporciona ricas discussões e reflexões acerca do modo como a literatura angolana assume a memória do cotidiano do seu povo e as questões relacionadas com a construção da identidade nacional. Através de estratégias textuais características da literatura, o contexto social encenado pode ser mais bem compreendido quando se leva em consideração as particularidades literárias selecionadas pelos escritores na produção dos contos.

4 LUGARES DE ANGOLA: A ENCENAÇÃO DA BUSCA DE IDENTIDADE

Luanda é a cidade

*Luanda é a cidade
que não sabe se é cidade
se é país.*

*Tanto país se encontra nela
tanta cidade compõe este país
tão país e tão cidade*

*Luanda mulher criança velha
homem que por ela morre e vive
do Mucusse às alturas do Belize
(ANDRADE apud MACÊDO, 2008).*

4.1 O musseque luandense e seus habitantes

Neste capítulo, a discussão acentuará as características da chamada “literatura de combate” e a preocupação de alguns escritores angolanos em trazerem para a cena narrativa o espaço urbano luandense, focalizando, principalmente, os musseques e a multiplicidade de seus habitantes. Como destaca Macêdo (2008, p. 122), se analisarmos a produção literária do final dos anos 1950 até o início dos 1980, notaremos que, em grande parte dela, os musseques são tema recorrente, podendo-se mesmo dizer que a literatura desse período esteve mais preocupada em trazer à cena narrativa a “prosa do musseque”. O musseque passa a ser visto como centro da cidade da escrita, como berço da verdadeira identidade angolana, construída com elementos da tradição. Essa visão que fará do espaço do musseque fonte de inspiração da literatura de combate. Discutindo a função da literatura de combate na formação da consciência em prol da libertação do colonialismo em África, Frantz Fanon acentua, em texto de 1979:

É a literatura de combate propriamente dita, no sentido de que convoca todo um povo à luta pela existência nacional. Literatura de combate, porque informa a consciência nacional, dá-lhe formas e contornos e abre-lhe novas e ilimitadas perspectivas. Literatura de combate, porque assume um encargo, porque é vontade temporalizada. (FANON, 1979, p. 200).

Dos contos selecionados neste trabalho, quatro têm como espaço narrativo o musseque. Musseque, em grafia aportuguesada, é um termo originário do quimbundo para nomear as zonas de areias avermelhadas, situadas no planalto de Luanda, capital de Angola. O termo assume “significado sociológico quando é utilizado para designar os aglomerados de

cubatas construídas nestas áreas por indivíduos expulsos da cidade capital [Luanda] devido à expansão urbana” (AMARAL, 1968, p. 113). Assim, os musseques, uma espécie de favela, acabam sendo zonas de assentamento precário que se formam em torno do centro urbano da capital de Angola, servindo de refúgio dos pobres. Os musseques nasceram quase ao mesmo tempo em que a capital de Angola, Luanda, sendo:

primeiro sob a forma de quintais onde os traficantes de escravos acumulavam as suas “peças” para exportação, depois sob a forma de aglomerados de cubatas localizados nos Coqueiros, no Bungo, nas Ingombotas ou nas Maiangas, habitados por africanos, escravos e libertos. (AMARAL, 1968, p. 116).

Quando se considera a história dos musseques luandenses, pode-se observar que alguns deram origem a bairros mais ou menos urbanizados. Os primeiros, situados mais próximos à capital, tornaram-se aglomerados, com cubatas construídas coladas umas nas outras, não tendo às vezes nem quintais.

Luandino Vieira é um dos escritores angolanos que mais se voltou a esse espaço com a perspectiva de, a partir dele, acentuar a luta pela construção da identidade angolana, luandense, sobretudo, e concretizar, no espaço da literatura, as ações desenvolvidas contra a colonização. Oriundo de família de colono que participa do empenho de Portugal por tornar Angola um espaço Luso, desde cedo, já em Luanda, passa a identifica-se com a consciência de liberdade gestada “em bairros populares, conhecidos como musseques, como o Braga, o Makulusu e o Quinaxixe”, o que foi de suma importância para o escritor, conforme ele mesmo declara ao entrevistador Michel Laban (1980):

Tudo isso [as contradições sociais, o preconceito, as diferenças culturais entre as tradições africanas e européias], em criança, fui vivendo e mais tarde fui relatando. Isso me deu a riqueza - o que eu penso ser a riqueza - de uma experiência que se prolongou até aos dez, doze anos e que serviu para a aquisição de valores culturais africanos, valores populares angolanos, que continuamente a margem africana da cidade estava elaborando, e que, depois, no liceu, quando chegou a idade em que eu comecei a ler outras coisas, fui interpretando de outro modo, e que foram realmente o germe de minha consciência política. (LABAN, M. *et alli*, 1980, p. 13-14).

Essa vivência em bairros populares luandenses possibilitou a Luandino Vieira acompanhar as mudanças da cidade e da sociedade colonial e suas consequências, como o crescimento do racismo, que afastou do escritor diversos amigos de infância. O escritor valeu-se de uma experiência concreta para escrever seus contos e romances, e isso pode ser observado quando se analisa sua obra.

Se considerar o espaço como elemento importante na construção dos contos selecionados que focalizam o musseque, percebe-se que esse espaço metaforiza a Luanda Africanizada, separada da Luanda Portuguesa. No conto “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, a encenação se passa em um musseque não nomeado e na Baixa. Vavó Xíxi e Zeca Santos habitam um musseque qualquer, figurando as carências e dificuldades vividas em todos eles.

Zeca Santos tem a tarefa de sustentar-se a si e a sua Vavó Xíxi, depois que seu pai foi preso, acusado de terrorismo. Discriminado pela sua origem, todo emprego que procura lhe é negado. Quando vai à Baixa, ele é posto para fora devido ao seu local de nascença. Todavia, é nesse local onde Zeca é tratado com hostilidade que ele e sua avó buscam a sobrevivência diária. Da Baixa, Vavó traz os restos recolhidos nas ruas sem árvores, e Zeca Santos vai à busca de emprego no posto de Sô Souto, que o recebe a chicotadas e insultos, dizendo ser ele filho de terrorista. Nesse mesmo local, Zeca consegue emprego de carregador de cimento, ao custo de repassar uma parte do salário a um intermediário. E é na Baixa que se encontra a fábrica em que trabalha Delfina, por quem Zeca é apaixonado. Ela, porém, nega-se a viver com ele por causa de sua situação financeira precária:

- Vadio de merda! Homem só no dia do casamento, sabes, rosqueiro? No dia do casamento, na cama, não é como os bichos no capim, seu pele-e-osso dum raio!... Para os lados do colégio das madres o sino começou tocar devagar e o sol, na hora de dar fimba no mar, descia vermelho e grande. O vento a soprar, brincalhão, nos troncos dos paus, trouxe nas orelhas dele, doridas da chapada, o grito de Delfina, lá de baixo, do princípio do morro, só as cores bonitas do vestido de chita é que se viam bem no meio das folhas:
- Não tens vergonha, seu merda?! Estás magrinho parece és bordão de ximbar! Até faz pena!... (VIEIRA, 2006, p. 37-38).

Pode-se perceber que o musseque está longe de ser um lugar propício para se viver com conforto. As cubatas, geralmente, são feitas de barro e com um tipo de telhado que não impede que a chuva molhe mais dentro do que fora, ou seja, as cubatas são totalmente vulneráveis às chuvas. Zeca Santos e Vavó Xíxi vivem em uma cubata erguida sobre o chão de terra batida. Quando chove, conforme é narrado no início da história por Vavó, o barraco é tomado pela água, transformando o solo em barro e derrubando os lares dos moradores:

“[...] tudo parecia era mar: as paredes deixavam escorregar barro derretido; as canas começavam aparecer; os zinhos virando chapa de assar castanhas, os furos muitos. No chão, a água queria fazer lama e mesmo que vavó punha toda vontade, nada que conseguia, voltava sempre”. (VIEIRA, 2006, p. 13).

A diferença de se viver em um local digno é, sem dúvida, notado pela Vavó Xíxi em sua memória, pois ela já morou em casa, um sobrado. Ela se recorda dos seus dias de Dona Cecília de Bastos Ferreira, “Nga Xíxi para as amigas e vizinhas” (VIEIRA, 2006, p. 20), moradora da região de Coqueiros. Consequentemente, Vavó Xíxi sabia a diferença de viver em lugar confortável, diferentemente de Zeca Santos. Antes do endurecimento das normas da Administração colonial, que resultaram na instituição de uma rígida separação entre os portugueses e os africanos, Vavó morara em sobrado e era tratada com respeito pelos vizinhos. Lembrando-se de um dia de sol, deixa evidente a discrepância de se viver em um lugar de luxo ao invés de um musseque:

É fim de tarde, as pessoas passam para suas casas e o respeito pelos Bastos Ferreira sai nos cumprimentos, nos sorrisos, no curvar das costas, nas palavras [...] O vento do fim do dia vem, com as cores do sol a fugir no mar, cobrir, tapar o Coqueiros, e é um sol muito grande, grande, que cresce, encarnado, a queimar as cores das casas, o verde dos paus, o azul do céu... (VIEIRA, 2006, p. 20-21).

No entanto, para Zeca Santos, a realidade é o musseque, pois é nesse ambiente em que ele se sente familiarizado: os bichos e as plantas que povoam o local, os caminhos que de lá partem e dão vida ao personagem. Além do mais, é no musseque e na Baixa que Zeca Santos se mistura ao ambiente, na tentativa vã de ganhar os carinhos de Delfina, sendo ela seu único espaço seguro diante toda aquela situação. Sua ousadia lhe custa caro, e Delfina repreende-o, aludindo à sua condição social humilde. Contudo, Zeca Santos tem medo de perder seu amor, já que ele tem ciência que existe um concorrente, João Rosa. Este possui carro e emprego, condição que causa mais desconforto à personagem.

Com um emprego de moleque e sem o amor de Delfina, Zeca Santos retorna ao seu musseque, à sua cubata, na qual sua Vavó o aguarda. Com o bicho da fome a roer, ambos, avó e neto, choram. Mesmo assim, Vavó Xíxi condena as atitudes de seu neto, que, quando tem emprego, acaba gastando o dinheiro com bailes e roupas: “[...] Todos os dias nas farras, dinheiro que você ganhaste foi na camisa e agora vavó quero comer, vavó vamos comer é o quê?! Juízo, menino!” (VIEIRA, 2006, p. 15). Sua Vavó recrimina-o pelas suas atitudes, principalmente, pela compra de uma camisa amarela que era o xodó de Zeca.

Nesse conto, Luandino Vieira privilegia a Baixa e o musseque como espaços narrativos. São neles que circulam Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos. Esses locais não são vistos de forma positiva, pois com a política de branqueamento implantada na capital de Angola, Luanda, a maioria dos negros, mesmo aqueles que tinham um *status* mais elevado, como tivera Vavó Xíxi no passado, foram obrigados a viver nos musseques, tendo que

conviver com a realidade perversa do empobrecimento. Conforme acentua Rodrigues (1994), a partir das medidas restritivas impostas aos angolanos pelo governo de Norton de Matos, nos períodos de 1912-1915 e 1921-1924, quando exerceu a função de governador-geral de Angola, fortaleceu-se a política rígida de separação entre portugueses e angolanos. Essa política é aludida por Luandino Vieira no conto para explicar a presença de indivíduos como Vavó Xíxi no musseque. Por mais que muitos moradores do musseque estivessem empenhados na luta pela independência, o conto deixa perceber como o sistema de compartimentação, que separava o espaço dos brancos dos dos negros, o espaço dos ricos dos dos pobres, alienou a juventude angolana, aqui, representada pela personagem Zeca Santos. A juventude, encantada com a nova ordem e com a cultura do colonizador, desvaloriza as tradições angolanas. Zeca Santos não escuta o conselho dos mais velhos, como sua Vavó Xíxi, pensa em adquirir roupas novas mais condizentes com os seus sonhos de jovem e, desse jeito, não consegue sustentar a casa.

Zeca Santos mostra-se desiludido com o presente e, ao mesmo tempo, não sabe o que fazer para construir um futuro melhor. Parado no tempo, Zeca Santos deixa-se envolver pelos sentimentos de fracasso e impotência e não se faz, como muitos moradores do musseque, protagonista de seu presente.

Por cima dos zínco baixos do musseque, derrotando a luz dos projectores nas suas torres de ferro, uma lua grande e azul estava subir no céu. Os monandengues brincavam ainda nas areias molhadas e os mais-velhos, nas portas, gozavam o fresco, descansavam um pouco dos trabalhos desse dia. Nos capins os ralos e os grilos faziam acompanhamento nas rã das cacimbas e todo o ar estava tremer com essa música. Num pau perto, um matias ainda cantou, algumas vezes, a cantiga dele de pão-de-cinco-tostões.

Com um peso grande a agarrar-lhe no coração, uma tristeza que enchia todo o corpo e esses barulhos dividia lá fora faziam mais grande, Zeca voltou dentro dobrou as calças muito bem, para aguentar os vincos. Depois, nada mais que ele podia fazer já, encostou a cabeça no ombro baixo de vavó Xíxi Hengele e desatou a chorar um choro de grandes soluços parecia era monandengue, a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda. (VIEIRA, 2006, p. 43).

Pode-se notar que, no fragmento citado, a paisagem natural e humana do musseque torna-se ambígua. Esse espaço periférico em que habitam crianças, adultos e velhos é visto em uma paisagem definida pelo brilho de “uma lua azul” e pela suave música entoada pelos grilos e rãs. Porém, essa música natural só faz aumentar a tristeza da personagem Zeca que acaba se curvando à pressão da fome e da pobreza. Zeca Santos deixa rolar seu choro, inconsolável, o que leva o narrador a dizer que ele “parecia era monandengue”, e “cara dele, de criança ainda” (VIEIRA, 2006, p. 43).

Com a prisão do pai, a personagem acaba assumindo muitas responsabilidades que não fazem jus a sua idade. Zeca ainda continua criança, ele ainda não amadureceu inteiramente e, por isso, não consegue arcar com as responsabilidades de um homem. No meio desse desamparo, a narrativa tem seu fim, deixando as personagens em sua dor, e os leitores perplexos com a solidão deles. O conto procura mostrar que a luta diária do povo angolano não é fácil, mas, com a ajuda e união dos demais, a vitória poderá ser alcançada, enfatizando mais uma vez as características da “literatura de combate”.

Na obra *Luuanda*, de Luandino Vieira, pode-se notar toda a representação da cultura do povo angolano. Os três contos da obra se passam no musseque e/ou nos bairros populares. Pode-se dizer que o escritor tenta tecer uma literatura de feição nacional, valendo-se do musseque e de todo o cotidiano dos habitantes desse espaço (intrigas, fome, miséria). Dessa forma, Vieira busca retratar uma Angola edificada a partir do povo simples que habita espaços periféricos, como os musseques. Essa busca surgiu nos anos 1960, ano em que se acirrou a luta intensa pela libertação do país, na qual o escritor Luandino Vieira esteve sempre presente, ainda que preso em Luanda ou em Tarrafal, Cabo Verde.

Dessa forma, Vieira tenta fazer uma ficção que se aproximava da realidade vivida pelos angolanos pobres que vivem nos bairros periféricos de Luanda. O leitor, ao ler esses contos, acaba se sensibilizando com essas histórias que procuravam retratar a dureza da realidade vivida nos musseques e nos espaços de Luanda que ficavam do outro lado da “fronteira de asfalto”. Sobre essa característica da obra de Vieira, ressalta Pires Laranjeira:

Luandino quer mostrar-nos aristotelicamente que, na ficção, mais vale uma invenção verossímil do que um fato real inverossímil, a significar que, através de sua inventividade, devemos ler o testemunho histórico e o gelo à consciência. (LARANJEIRA, 1995, p.124).

Essa invenção verossímil, voltada à realidade, pode ser vista na construção de suas personagens que, na maioria das vezes, são descritas a partir das características do povo angolano, da mistura de brancos, negros e mulatos. Não é por acaso que algumas personagens do sexo masculino, como Sô Souto e o branco Abel, resgatam características do branco português/colonizador habitante do musseque. Sô Souto e o branco Abel se consideram melhores que todos, pois são vistos como pessoas de *status* dentro do musseque, embora sejam falsos e aproveitadores. Pode-se dizer que têm “duas caras”.

Para Vavó Xíxi, o branco Sô Souto, dono de armazém, podia ser amigo de seu filho João Ferreira, pai de Zeca. Por habitar o mesmo espaço do musseque, ela acreditava que Sô

Souto queria ajudar sua família. Não é isso que acontece. Sô Souto maltratava Zeca Santos, tanto fisicamente quanto psicologicamente, quando lhe pedia comida em seu armazém. Sô Souto acusa Zeca de roubo quando, em outro momento, o menino lhe pediu emprego na bomba de gasolina. As atitudes de Sô Souto indicam que, embora portugueses e africanos pobres vivessem no mesmo espaço, as fronteiras entre eles continuavam marcadas:

- ... me arreou-me não sei porquê então, vavó! Não fiz nada! Quando eu fugi, ficou me gritar ia pôr queixa no Posto, eu era gatuno como o Matias que andava lhe roubar o dinheiro da gasolina quando estava trabalhar lá...
- Ih!? Mas esse menino está preso mesmo, mentira?
- Sim, vavó! Foi ele que lhe levou no Posto. E estava-me gritar eu era filho de terrorista, ia-me pôr uma queixa, não tinha mais para bandidos, não tinha mais fiado... (VIEIRA, 2006, p. 16).

O branco Abel é lembrado pela Vavó no tempo em que ela tinha poder econômico e social. Naquele tempo em que ela era conhecida como Dona Cecília Bastos Ferreira, até mesmo “o branco Abel, malandro empregado da Alfândega, que chega respeitador e interesseiro para beijar a mão negra da mulher de pele brilhante” (VIEIRA, 2006, p. 20), lhe tinha respeito. Dessa forma, podemos concluir que, no tempo em que era uma Bastos Ferreira, habitante de um outro espaço, até os brancos como o colonizador, aqui representado pelo Abel, tratavam a Vavó Xíxi com o respeito que sua classe exigia.

A narrativa dá indícios de que a situação vivida, no passado, pela Nga Xíxi quando pertencia à classe abastada, não duraria para sempre. Tais indícios estão presentes, por exemplo, na escolha da oração adversativa, iniciada pela conjunção “mas”, que torna evidente o lugar onde está a personagem. O emprego da oração adversativa fica apropriado para acentuar os dois tempos marcados quando, em pensamento, Vavó recorda a época em que era a Sra. Bastos: “... Dona Cecília de Bastos Ferreira, sentada na cadeira de bordão, na porta da casa, vê passar o vento fresco das cinco horas, mas as moscas não lhe largam.” (VIEIRA, 2006, p. 19). Ao retomar a realidade, Nga Xíxi se lembra de que “quase estivera a sonhar; um sorriso triste vem-lhe torcer todos os riscos da cara seca. Fala só para o coração: – Nga Xíxi!... Dona Cecília!... P’ra quê eu lembrei agora?!” (VIEIRA, 2006, p. 21).

Na mudança de vida de rica a pobre, ela perde o respeito do colonizador, mas não o do povo simples angolano, já que no musseque continua sendo respeitada por sua sabedoria de mais velha. As causas da mudança na vida dos Bastos Ferreira não são explicadas no conto, talvez porque o escritor conte com a colaboração de um leitor que conheça a história da colonização em Angola. O que interessa é acentuar que Vavó Xíxi, mesmo naquela situação de penúria, não se deixa abater, ela tem capacidade de superar o drama vivido com muita

dignidade: “boca dela tem sempre piada, mesmo se é conversa de óbito não faz mal [...]” (VIEIRA, 2006, p. 21). Na construção da personagem, evidencia-se a intenção do autor de fazer do musseque um espaço em que gesta a conscientização sobre os horrores da colonização.

Maneco, amigo de Zeca, é também uma personagem que alude às dificuldades vividas no musseque, particularmente, pela população africana. Mesmo tendo um trabalho efetivo na estação de serviço, sofre com as restrições impostas aos negros. No século XX, a colonização acentuou o processo de branqueamento, nome dado à ação responsável pela expulsão dos negros para os musseques e pela visão de que, nas partes mais nobres da capital de Angola, Luanda, só deveriam estar as pessoas de pele branca. Esse processo fez com que os estudos fossem negados à população da periferia, não assimilada. Isso fica claro, no conto, pela dificuldade com que Maneco, ao abrir o recorte de jornal, leu o anúncio de emprego “devagar, a descobrir ainda cada letra, só segunda classe é que ele tinha, e ler depressa custava” (VIEIRA, 2006, p. 27). Consequentemente, Maneco incentiva Zeca Santos a procurar o emprego indicado no anúncio de trabalho que estava exposto no jornal. Zeca foi ao local do anúncio, embora, “na entrada parou e o receio antigo encheu-lhe o coração” (VIEIRA, 2006, p. 28). Por habitar um musseque considerado perigoso para o sistema, a oportunidade de emprego foi interdita ao menino.

A hierarquização da cidade de Luanda, como se mostra no conto, atribui ao musseque características aludidas por Franz Fanon (2005) com relação à “cidade do colonizado”, vista por ele como um espaço marcado pela miséria, pela opressão e pelo sofrimento:

A cidade do colonizado, [...] é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Ali, nasce-se em qualquer lugar, de qualquer maneira. Morresse em qualquer lugar, de qualquer coisa. É um mundo sem intervalos, os homens se apertam uns contra os outros, as cabanas umas contra as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, esfomeada de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade agachada, uma cidade de joelhos, uma cidade prostrada. (FANON, 2005, p. 55-56).

Além da penúria que bate na porta dos habitantes do musseque, pode-se perceber, no conto, a referência ao número de pessoas que estão presas, acusadas de terrorismo. A personagem Tita conta a Vavó Xíxi sua angústia de ter o marido Gregório preso, acusado injustamente:

– Pois é, vavó!... Sukuama! Mas ninguém mesmo que me diz quando vai sair, nem nada. Falei no chefe, jurei mesmo meu homem não é terrorista, não senhor,

dormia comigo sempre na cama, como é estava andar em confusão e essas coisas que eles querem? (VIEIRA, 2006, p. 23).

A partir dessa leitura do conto “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, pode-se dizer que o escritor Luandino Vieira contrapõe a compartimentação da cidade de Luanda, a criação de duas cidades em uma: a cidade portuguesa e a cidade africana. Assim, ele focaliza suas narrativas nos bairros pobres, procurando fazer deles um microcosmo da cidade de Luanda, vista pela literatura da época, como “emblema da luta pela liberdade e dignidade do homem” (MACÊDO, 2008, p. 113).

No conto “Estória da galinha e do ovo”, a narrativa se desloca para o musseque de Sambizanga, situado na zona suburbana de Luanda. Esse conto se relaciona a outros textos que têm o musseque como espaço literário. A temática do musseque, como já dito, tinha a intenção de associar o processo de formação da identidade angolana aos espaços em que se mostrava uma maior integração cultural e linguística do povo. No conto em questão, é narrada a luta de duas vizinhas pela posse de um ovo da galinha Cabíri. Nga Zefa é dona da galinha, porém essa ciscava no quintal de Nga Bina, que está grávida e não tem nenhuma criação de galinhas. É nesse quintal que Cabíri acabará por botar um ovo.

O ovo se torna objeto de desejo não só das vizinhas, mas também de alguns representantes do poder religioso, judiciário e institucional dentro do musseque. Cada uma dessas personagens apresenta um argumento que objetiva obter vantagem na querela entre as duas mulheres, ou seja, cada um deseja lucrar, declarando o seu direito à posse do ovo. O sentido simbólico do ovo e da galinha é importante para se compreender a motivação dada ao conto por ideais defendidos a partir do acirramento das lutas pela independência. Segundo a estudiosa Vima Martin (2008),

A imagem do ovo, que contém o gérmen da geração e simbolicamente pode ser associada ao renascimento, à renovação e até a gênese de um novo mundo, é emblemática da figuração pretendida pela narrativa. E, se considerarmos ainda a resposta dos pensadores escolásticos sobre a precedência do ovo ou da galinha – “a galinha está no ovo, o ovo está na galinha” (Silésius) –, poderíamos pensar em estabelecer um paralelo entre esse postulado e a constituição da nação angolana. Assim como na relação ovo / galinha a dualidade está potencialmente contida na unidade, a ambivalência cultural essencial que marca a formação da sociedade angolana (tradição / modernidade) poderia se harmonizar na unidade de uma Angola livre e igualitária. (MARTIN, 2008, p. 233).

A utopia pela independência está marcada tanto na simbologia do ovo e da galinha, quanto na forma da barriga de Nga Bina, pintada pelo escritor como um imenso ovo. Todos esses elementos aludem, metaforicamente, ao princípio da vida e ao futuro daquela nova

sociedade que está a surgir, a partir da união e da conscientização do povo simples do musseque.

A própria natureza dá sinal dessa mudança de pensamento que começa na periferia. A forma como vaga o vento, o sol e a mansidão do mar encenam, juntamente com Nga Bina e os habitantes simples do musseque, a nova sociedade que está a nascer:

De ovo na mão, Bina sorria. O vento veio devagar e, cheio de cuidados e amizades, soprou-lhe o vestido gasto contra o corpo novo. Mergulhando o mar, o sol punha pequenas escamas vermelhas lá em baixo nas ondas mansas da Baía. Diante de toda a gente e nos olhos admirados e monandengues de miúdo, a barriga redonda e rija de nga Bina, debaixo do vestido, parecia era um ovo grande, grande... (VIEIRA, 2006, p. 132).

Devem ser destacadas as estratégias utilizadas pelo escritor para acentuar, no conto, o significado das mudanças que se anunciam. Não é por acaso que, para isso, seja conclamada, como táticas para solucionar a querela, a intervenção de diversas personagens que representam diferentes grupos sociais. Entre os conclamados figuram o Sô Zé, o Sô Vitalino, o Azulinho, o Artur Lemos e o sargento, chefe da polícia, presentes na narrativa. Cada um, como já referido no capítulo anterior, representando o papel que desempenha no musseque, tenta tirar vantagem da discórdia entre as duas vizinhas para benefício próprio.

O primeiro a dar sua opinião foi o Sô Zé, “dono da quitanda, zarolho e magro”. Sô Zé representa o colono que saiu de sua terra natal, Portugal, para tentar enriquecer naquela terra colonizada, Angola. Não conseguindo riqueza fácil, ele abre uma venda no musseque para conseguir o seu sustento. Na briga das vizinhas, o que ele faz é tentar obter o ovo para si:

– Ouve lá! – falou em nga Bina, e a cara dela apagou logo-logo o riso, ficou séria, só a mão continuava fazer festas na barriga. – Esse milho que deste na Cabíri... é aquele que te vendi ontem?
 – Isso mesmo, sô Zé! Ainda bem, o senhor sabe...
 – Ah, sim!? O milho que te fei ontem? E dizes que o ovo é teu? Não tens vergonha?... [...]
 – Dona Bebeca, o ovo é meu! Diga-lhes para me darem o ovo. O milho ainda não foi pago!... (VIEIRA, 2006, p. 115).

Fingindo estar atento às duas versões da disputa entre Nga Zefa e Nga Bina, ele tenta convencer as vizinhas e dona Bebeca de que o ovo lhe pertence, já que Nga Bina tinha comprado o milho fiado. Esse argumento não é aceito pela comunidade que protesta e coloca Sô Zé para correr, chamando-o de ladrão.

Como a confusão não estava solucionada, resolvem chamar o João Pedro Capita, mais conhecido como Azulinho. Mesmo sendo um menino e morador do musseque, Azulinho

representa a instituição religiosa, a Igreja Católica. Ele é seminarista e para o povo do musseque é considerado um “acadêmico”:

[...] menino esperto como ele não tinha, mesmo que só de dezasseis anos não fazia mal, era a vaidade de mamã Fuxi, o sô padre do Seminário até falava ia lhe mandar estudar mais em Roma. E mesmo pouco porque o rapaz era fraco e com uma bassula de brincadeira chorava, na hora de falar sério, tanto faz é latim, tanto faz é matemática, tanto faz é religião, ninguém que duvidava: Azulinho sabia. [...] (VIEIRA, 2006, p. 117).

Azulinho, mesmo pertencendo ao musseque e conhecendo a tradição de solidariedade que aí reina, tenta tirar vantagem da briga. Sendo parte daquele povo, ele, inconscientemente, se mostra contaminado pela ordem que separa os estudados dos impedidos de frequentar a escola. O distanciamento da personagem pode ser percebido em sua fala que sempre se apoia em passagens bíblicas:

– Eu vos digo, senhora! A justiça é cega e tem uma espada... [...]
 – 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... [...]
 – Nem a imagem de César, nem a imagem de deus! [...]
 – Nem a marca da tua galinha, Zefa; nem a marca do teu milho, Bina! Não posso dar a César o que é de César, nem a Deus, nem a Deus o que é de Deus. Só mesmo padre Júlio é que vai falar a verdade. Assim... eu levo o ovo, vavó Bebeca! (VIEIRA, 2006, p. 118).

Por mais que o grupo estivesse tentado a aceitar a proposta de Azulinho, Nga Zefa, atenta ao discurso traiçoeiro do menino, não aprova a solução dada por ele. Ela não queria perder o ovo de vista e, por isso, observa: “– Sukuama! Já viram? Agora você quer levar o ovo embora 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, 2006, p. 118).

Os valores expostos por Azulinho, baseados na religião católica, não acatavam os ensinamentos da ordem do povo do musseque, já que vários tinham outras religiões. Sem solução para a querela, o Sô Vitalino, proprietário de várias cubatas do musseque, representando o poder econômico, é chamado para dar sua opinião:

– Quer dizer, dona Bebeca: o ovo foi posto aqui no quintal da menina Bina, não é?
 – Verdade mesmo! – sorriu-se Bina. [...]
 – Menina Zefa! A senhora sabe de quem é a cubata onde está morar a sua vizinha Bina?
 – Ih?! É do senhor.
 – E sabe também sua galinha pôs um ovo no quintal dessa minha cubata? Quem deu ordem? [...]
 – Vocês tem cada uma!... Não interessa, o ovo é meu! Foi posto na cubata que é minha! Melhor vou chamar o meu amigo da polícia... (VIEIRA, 2006, p. 121/122).

Sô Vitalino, por ser o dono da cubata de Nga Bina, acreditava ser o dono do ovo. Dono de muitas terras, ele tenta impor sua opinião, oprimindo e ameaçando chamar um policial seu amigo. Assim, ele acreditava que ninguém iria contra sua opinião. Dona Bebeca, na sua sabedoria de mais velha, coloca ordem na discussão, ameaçando chamar outro amigo policial com quem Vitalino não ia fazer “farinha!” (VIEIRA, 2006, p. 122).

Como se vê, ao valorizar a multiplicidade de falas, intenções e sentidos, Luandino Vieira procura mostrar como cada um tenta tirar vantagem da querela. A briga das vizinhas é um espaço que acentua o fato de o povo do musseque estar sempre na mão dos poderes existentes da época, embora lutando contra eles. Por isso, como já indicado em outro capítulo, o particular se torna público, a briga entre vizinhas acaba por encenar situações características do musseque no momento da enunciação.

O próximo a ser chamado a dar seu veredito é o velho Lemos, um ex-funcionário do sistema judiciário (ex-ajudante de notário). Responsável por resolver as makas, ele representa a burocracia e, como todos já chamados, Sô Lemos procura aproveitar da situação. Utilizando um linguajar técnico, ele tenta conseguir o ovo e o dinheiro das vizinhas. Pautando-se na lei, ele conclui que as vizinhas não têm direito a nada, já que as mesmas não possuem nota fiscal nem da galinha e nem do milho.

- Diz a senhora que a galinha é sua?
- Sim, sô Lemos.
- Tem título de propriedade?
- Ih? Tem é o quê?
- Título, dona! Título de propriedade! Recibo que prova que a galinha é sua!
- Nga Zefa riu:
- Sukuama! Ninguém no musseque que não sabe a Cabíri é minha, sô Lemos. Recibo de quê então?
- De compra, mulher! Para provarmos primeiro que a galinha é tua!
- Possa! Esse homem... Compra?! Então a galinha me nasceu-me doutra galinha, no meu quintal, como é vou ter recibo?
- Sem paciência, sô Lemos fez sinal para ela se calar e resmungou à toa:
- Pois é! Como é que as pessoas querem fazer uso da justiça, se nem arranjam os documentos que precisam? (VIEIRA, 2006, p. 125).

Vale ressaltar que o velho Lemos é casado com Rosália, uma prostituta. É vendendo seu corpo que ela sustenta a casa, “[...] todo o musseque sabia, parece só ele mesmo é que fingia não estava perceber o dinheiro da comida donde vinha [...]” (VIEIRA, 2006, p. 123). Segundo Macêdo (2008, p. 132), em muitos textos da “literatura de combate”, “as prostitutas desvinculam-se da imagem de lascívia da mulher africana” e passam a ser lutadoras por dias melhores. O conto pinta a personagem como mais uma explorada pelo sistema colonial,

acentuando seu corpo velho ainda no exercício da profissão, capaz, entretanto, de não deixar a reputação de seu marido cair. Rosália acentua que Lemos tem uma boa cabeça, “a sabedoria dele ninguém tem!” (VIEIRA, 2006, p. 124). Entretanto, naquela querela, sô Lemos não teve vez. Mesmo representando as leis, as mulheres do musseque enfrentam sua decisão e, dessa maneira, o velho desiste de ficar com o ovo. Pode-se assim notar que, a cada pessoa conclamada que tentava tirar vantagem daquela disputa pelo ovo, as mulheres do musseque ficavam mais fortes e mais conscientes do que se passava.

Por último, os representantes da ordem pública, os policiais, chegam ao musseque no meio daquela confusão. No discurso que os caracteriza, pode-se perceber que a autoridade quer usufruir vantagem, tentando se apropriar do ovo e da galinha. Valendo-se da opressão, nem sequer consideram os costumes do povo, nem sequer respeitam os mais velhos, como a Nga Bebeca:

- Bando de vacas! Que raio de coisa é esta? Eh!? O que é que sucedeu?
- Ninguém que respondeu só alguns muxoxos. Vavó Bebeca avançou um passo.
- Não ouvem, zaragateiras? O que é isto aqui? Uma reunião?
- Ih?! Reunião de quê então? – vavó, zangada, refileva.
- Vamos, canta lá, avozinha! Porque é que estavam à porrada? Depressa, senão levo tudo para a polícia!
- Vavó viu nos olhos do soldado o homem estava falar verdade e, então, procurou ajuda nas outras pessoas. Mas as caras todas não diziam nada, estavam olhar no chão, o ar, o canto onde Beto e Xico não tinham saído com o cesto, os dois soldados rodeando todo o grupo. No fim, olhando o homem gordo, falou devagar, a explorar ainda:
- Sabe! O senhor soldado vai-nos desculpar...
- Soldado uma merda! Sargento! [...] (VIEIRA, 2006, p. 128).

Através do discurso dos policiais que se acentua o desrespeito com os mais velhos e com as mulheres do musseque. Fica claro que os policiais só aceitariam conversar se fosse com os homens: “– E os vossos homens onde estão?” (VIEIRA, 2006, p. 129). Infelizmente, as personagens do sexo masculino que foram solicitadas a dar sua opinião só tentaram tirar vantagem da disputa pelo ovo. O marido de Zefa e o de Bina, os legítimos representantes dos homens do musseque, não se encontravam.

Macêdo (2008) refere-se às personagens masculinas que habitam a “literatura de combate” como:

trabalhadores exemplares: via de regra, residem nos musseques luandenses, desenvolvem seu trabalho na Baixa, onde são vítimas das péssimas condições de trabalho na Baixa ou, na literatura produzida durante os anos 70, sofrem com a violência colonial de um país em que a luta de libertação vai acesa. (MACÊDO, 2008, p.162)

Na narrativa, o esposo de Bina está preso e o de Zefa, Miguel João, estava trabalhando na hora da querela. Nga Zefa já tinha avisado ao marido que sua galinha estava ciscando no terreiro da vizinha. Ele tentou apaziguar a situação, dizendo: “[...] A senhora está concebida então, o homem dela preso e você ainda quer pelear! Não tens razão!” (VIEIRA, 2006, p. 109). Contudo, esses argumentos para deixar o caso pra lá não foram aceitos por Zefa. Consequentemente, os policiais também tentam levar vantagem na briga.

Vale apenas ressaltar o destaque dado pela narrativa à plateia que assistia à discussão, composta, sobretudo, de crianças e mulheres. Como a solução para o problema parecia não ter fim, e as mulheres tinham que voltar a desempenhar seu papel doméstico, pois seus homens voltariam do trabalho, e o jantar não estaria pronto:

Com o tempo a fugir para a noite e as pessoas a lembrar o jantar para fazer, quando os homens iam voltar do serviço não aceitavam essa desculpa da confusão da galinha, algumas mulheres saíram embora nas suas cubatas falando se calhar vavó não ia poder resolver os casos sem passar chapada outra vez. (VIEIRA, 2006, p. 119).

Pode-se assim perceber que o papel desempenhado por mulheres e homens que são moradores do musseque está muito bem definido. Os homens, na maioria das vezes, são quem traz o sustento para casa. Às mulheres cabe cuidar da cubata, dos filhos e das refeições e se, por algum motivo, o homem da casa não consegue arcar com o seu papel, elas vão à luta diária.

Dessa forma, a ficção angolana, sobretudo no período entre 1950 e 1990, apresentará toda uma galeria de tipos femininos cuja característica básica é o trabalho. Quer como donas de casa (como em “A estória da galinha e do ovo”, de José Luandino Vieira), quer como lavadeiras, vendedoras ou prostitutas, as mulheres da ficção da literatura angolana contemporânea caracterizam-se principalmente pela luta incessante pela sobrevivência, por uma profunda ligação à família e aos valores da ética e do trabalho. (MACÊDO, 2008, p. 125).

Naquela querela, quem vai encontrar a solução são as crianças, Xico e Beto. Na discussão com os policiais que utilizavam da força e da violência, os miúdos perceberam que quem sairia em desvantagem seria o povo do musseque. Para não perder a galinha, Beto canta como um galo, estratégia aprendida com o Vavô Petelu que lhe ensinara a imitar a voz dos animais. Ao ouvir o canto, a galinha Cabíri se solta das mãos do sargento e foge, conseguindo sua liberdade. A polícia vai embora, e Vavó Bebeca assume-se como conciliadora, levando Zefa e Bina a se reconciliarem. Nga Zefa, feliz por recuperar sua galinha, entrega o ovo à Nga 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, 2006, p. 131/132).

Dessa maneira, o conto “Estória da galinha e do ovo” permite que o leitor conheça o musseque, o povo que nele habita e as normas que regem a coletividade. Vale ressaltar que o conto propõe uma discussão sobre a importância da conscientização e da luta de todos por algo que possa melhorar a comunidade, tornando assim um povo mais consciente, unido e protagonista de sua própria vida.

Também o conto “A grade”, de Manuel Rui, explora o espaço do musseque. As falas das personagens retratam o cotidiano e a situação difícil do povo angolano. Valendo-se do recurso da ironia, o escritor explora uma situação corriqueira do universo luandense dos musseques: a dificuldade de se encontrarem alguns produtos em época de crise. Uma grade de cervejas é o motivo principal do conto que se desenvolve entremeadado a outras histórias. Na narrativa de Manuel Rui, é focalizada uma cena característica do período de pós-independência. Nesse tempo, a inflação batia à porta das cubatas e atormentava o povo luandense, impedindo que muitas das tradições de hospitalidade pudessem ser celebradas.

A ânsia das personagens por adquirir boas cervejas mostra que os becos do musseque se revelam espaço de um jogo de trapanças, no qual os protagonistas pretendem vender uma grade de cervejas chocas, compradas por 20 mil kuanzas, para comprar uma grade de cervejas boas. Em um período muito difícil, o de inflação, a grade finalmente comprada por 26 mil kuanzas revela-se a mesma vendida por 19 mil kuanzas em situação marcada por desemprego, inflação e muitos prejuízos.

No conto, as mulheres não têm apenas o papel de cuidar dos filhos e da família, já que todas as negociações e arranjos para sair de situações difíceis acabam sendo feitas por elas, e o que leva o próprio marido de Lina a afirmar: “mulheres são do suco” (RUI, 1992, p.100). O autor Manuel Rui procura acentuar no conto que, nas culturas africanas, as mulheres da classe popular sempre desempenharam outros papéis além de cuidar da criação dos filhos. Algumas delas são “comerciantes”, condição importante em muitas culturas africanas. Nesse conto, é uma mulher, Celina, que tem a função de comprar/vender/trocar as cervejas. Ela passa de coadjuvante a protagonista em sua luta para vender aquelas cervejas chocas e comprar outras boas:

Celina contou nota por nota e nas de quinhentos hesitou porque nos mercados maiores, S. Paulo e Tourada, as quitadeiras andavam esquisitas, não aceitavam dinheiro desse folha de tabaco seco, quase a desfazer-se. “Mas olha...” E recolheu as notas. (RUI, 1992, p. 103).

Na narrativa, nota-se a situação financeira difícil vivida na época de grande inflação em Angola. Decorrem dessa instabilidade as estratégias nem sempre lícitas postas em prática para se livrar de uma grade de cervejas chocas. Aparentemente, o conto alude ao “jeitinho angolano” que, misturando esperteza e inventividade, procura conseguir os objetivos. No entanto, fica ressaltada a capacidade do povo de encontrar soluções inusitadas para vencer as dificuldades. Um comba, um cerimonial de um funeral, é a solução para se livrarem da grade de cerveja indesejada. Salvador doa a grade para um comba e consegue se “sair bem” com o primo Alfredo, pois, com essa atitude, demonstra sua grande generosidade com os vizinhos e com o primo. O óbito se torna a solução dos problemas. Vale ressaltar, como já aludido no capítulo anterior, que, em Luanda, os vizinhos e os amigos doam comidas e bebidas para o cerimonial dos mortos, sejam eles parentes, amigos ou membros de uma mesma coletividade.

Mais uma vez, como no conto de Luandino Vieira, “Estória da galinha e do ovo”, é uma criança que será mediadora da solução do problema central do conto. É um miúdo do musseque quem dá a notícia a Salvador do óbito da dona Angelina, sua vizinha:

“Tio Salvador. O pai manda dizer se quer contribuir no óbito da dona Angelina, aquela cota viúva que morava lá no fundo, sozinha, onde o beco acaba. Os vizinhos estão a contribuir. Ela se faleceu ontem.”

“Eu sei – rematou Salvador – a dona Angelina...” [...]

“Lina, entrega essa grade.” (RUI, 1992, p. 105).

Segundo a estudiosa Macêdo (2008, p.147), as crianças, nas narrativas que enfocam a luta pela libertação, representam emblematicamente o novo, o futuro em que os próprios angolanos resolverão suas contendas, no espaço que lhes é próprio. As crianças são os futuros cidadãos angolanos. Assim, elas assumem a perspectiva de solidariedade e de interesse social pelos que estão a sua volta. Os miúdos nessas narrativas são caracterizados com os traços acentuados pelo sentimento, pelo coração, deixando de lado a racionalidade. Aparecendo como uma espécie de projeção da sociedade futura, que o regime político e a literatura ajudavam a construir na época, o tempo simbolizado pela infância, como representação da sociedade futura. A criança, desse modo, já é o novo em formação, sua curiosidade é o que a motiva à busca do desconhecido. Assim, nos contos analisados, ela, como símbolo do futuro da nação desejada, é capaz de valorizar os costumes, a família e as tradições. A esperança fica

legitimada no comportamento dos miúdos, pois eles são descritos como dotados de dignidade e sabedoria.

O conto “Nostempo de miúdo”, de Boaventura Cardoso, como já se acentuou, também se passa no musseque, visto em tempos diferentes: o da luta pela independência, narrado pela tia Cristina, e o dos tempos atuais, narrado pelos miúdos. Mais uma vez, como nos outros contos analisados, são as crianças que agem como agentes mediadoras da trama central. No tempo presente encenado pela narrativa, os miúdos estão jogando futebol e acabam tendo de fugir dos “passos soldadescos” (CARDOSO, 1988, p. 48), ou seja, da polícia, o que os leva a se refugiarem no barraco de tia Cristina. Essa fuga vai desencadear em tia Cristina as lembranças de outro tempo, quando Angola iniciava sua luta pela independência. Nesse tempo, o musseque era palco do medo e da opressão, supervisionado por ordens duras:

Já nos tinham avisado. Seis horas recolher. Patrulha atirar só. Sessenta e um quente. Cuidado! Pimentel barbudo sanguinário, olhos na mira fúnebre. Sô Rocha nacionalista fogo já lhe mataram então. Cuidado! Seis horas recolher. Patrulha atirar só. Sessenta e um quente. (CARDOSO, 1988, p. 49).

Diferente do tempo da infância dos miúdos, tia Cristina viveu em um período no qual as pessoas ficavam frente a frente com a morte. Eles tinham hora certa para se recolherem, sendo esta definida por controle rígido do sistema colonial. Viviam como reféns, presos em suas próprias cubatas. Vale ressaltar que o povo angolano lutou mais de dez anos pela sua independência, e porque a maioria dos envolvidos na luta armada vivia no musseque, esse espaço foi muito vigiado pela administração colonial e pela PIDE.

Entende-se, por isso, o porquê de, a partir dos anos 1960, o espaço focalizado por muitos literatos angolanos seja o do musseque. Nesse cenário de luta, de medo e de opressão, construía-se um novo homem angolano, sempre disposto a enfrentar o colonizador e resgatar sua dignidade e liberdade:

Assim, por meio da representação literária do musseque como centro da *cidade da escrita*, assiste-se não apenas a uma escolha estética por parte dos produtores culturais, mas também à construção de um completo modelo ideológico, caracterizando uma “imagem do mundo” própria, *nacional*. (MACÉDO, 2008, p. 122).

Ao privilegiarem o musseque, muitos escritores angolanos dão um papel de destaque às personagens oriundas desse espaço. Criadas no meio do povo, agem como “alicerces [que]

são construídos com a argamassa dos desejos dos homens no solo de seu imaginário” (MACÊDO, 2008, p. 122).

No conto de Boaventura Cardoso, a simples contação de estória permite aos miúdos do tempo presente conhecer a história do passado. Eles ouvem os episódios do período da guerra em prol da independência do país, vivido pela tia Cristina, que são passados aos miúdos de uma forma didática. Dessa maneira, ficção e realidade acabam se entrelaçando para demonstrar que os musseques foram de suma importância na luta pela independência. Embora separados pela “fronteira de asfalto”,² foram resgatados, pela literatura, para o fortalecimento do processo de construção da identidade nacional de Angola.

Tia Cristina, como as outras personagens femininas dos contos analisados, é quem passa aos mais novos a memória de tempos vividos por ela. Como as demais personagens femininas, ela se mostra alicerce da família luandense, ratificando a intenção dos autores de celebrar o papel das mulheres na cultura angolana. São elas que cuidam, educam e gerenciam todas as ações familiares, ao mesmo tempo, que, como a personagem Lina, negociam. Essa característica das figuras femininas em textos da “literatura de combate” é também ressaltada por Tânia Macêdo, quando analisa a literatura luandense:

Como se pode verificar, quer se chamem Noíto, Maria ou Lueji, sejam quitandeiras, prostitutas ou fortes mulheres do povo, as personagens femininas constituem uma presença das mais marcantes na literatura angolana contemporânea. (MACÊDO, 2008, p. 137).

4.2 Ampliando a cidade literária: outros espaços angolanos

Somente dois contos selecionados para esta dissertação não têm o musseque como o espaço narrativo. No conto “Desculpe, tia!”, de Manuel Rui, a casa de tia Mizé, como já mencionado, é localizada em áreas nobres da capital de Angola, Luanda; e no conto “Gavião veio do sul e pum!”, de Boaventura Cardoso, o espaço focalizado é o da zona rural desse país, não sendo especificada detalhadamente a localidade. Mesmo não se referindo ao musseque, os espaços encenados por esses contos são de suma importância para a compreensão dos eventos narrados, porque, conforme acentua a estudiosa Macêdo (2008), “o elo entre texto e contexto se faz, portanto, a partir do espaço narrativo e de como ele é capaz de elaborar um ‘sistema geral’ que está na base de um quadro de valores” (MACÊDO, 2008, p.26).

² A expressão retoma o título de um conto de Luandino Vieira, “A fronteira de asfalto”, do livro *A cidade e a infância* (2007).

No conto “Desculpe, tia!”, pode-se perceber a relação das personagens com os espaços que as identificam: Viana e Luanda. Valódia vem de Viana, bairro periférico de Luanda, carregando as características desse lugar:

Valódia havia-se aprontado de capricho. Banho de sabonete. Sapatos bem engraxados a brilhar parecia brilho de sapato preto de verniz. Roupa Lavada e passada a ferro e ainda, desde Viana, não gastara nem um kwanza dos cem na hora em que se lhe apareceu uma boleia num candongueiro pai de um colega que Valódia lhe ajudava quase de explicador e assim lhe deixou nas portas de Luanda na borla. E o resto a pé mas, nesse andar, os sapatos já tinham recebido bué de poeira. (RUI, 2006, p. 31).

Mesmo sendo ainda um menino, Valódia preserva, como já discutido, valores que honram as tradições angolanas: respeitar os mais velhos, pedir a bênção, olhar sempre nos olhos da pessoa com quem está se falando, entre outros. Nisso difere de D. Mizé que também já morou em Viana, mas atualmente vive em região nobre de Luanda. A mudança de lugar caracteriza a mudança de valores. D. Mizé segue a ordem do dinheiro, do consumo, não se rege mais pelas tradições angolanas. O que lhe interessa é o dinheiro, a fartura e a novela brasileira. A hospitalidade familiar é colocada de lado:

<< Olha, Valódia, que se eu fosse uma pata rachada e tu fosses como o meu marido rico nem sequer me chamavas por tia, não é?>>
 << Nada, tia. Aí eu pegava na tia e levava em minha casa.>> [...]
 <<... Agora é tudo tia, pai... Elisa, francamente, o caldo está frio. É também esta conversa furada que não me deixa comer. [...]>> (RUI, 2006, p. 37-38).

Dessa maneira, o conto “Desculpe, tia!”, da obra *Estórias de Conversa* (2006), retrata uma Angola atual, na qual os antigos valores e os costumes vão sendo esquecidos. Por ser um conto mais contemporâneo, critica a mudança de valores da população urbana angolana, manipulada pelos meios de comunicação e pela adesão a outros valores, diferentes daqueles cultivados pela “literatura de combate”. Ironicamente, o conto embora descreva o abandono dos laços que ligam o indivíduo à sua família e à coletividade, faz da criança símbolo do futuro da nação desejada. A esperança fica legitimada no comportamento da criança, pois essa é descrita como dotada de dignidade e sabedoria, reforçando assim a utopia da nação desejada. E como destaca Tânia Macêdo, fazendo menção a um esforço nascido em período anterior à independência: “Essa caracterização das personagens infantis será uma ;constante durante o período da luta de libertação, não sendo raro que elas apareçam investidas de um papel de arautos da liberdade e de um futuro de paz e independência.” (MACÊDO, 2008, p. 147).

A leitura do conto deixa evidente que Valódia aprendeu os ensinamentos de sua mãe e que, mesmo decepcionado, não pensa apenas em si, porque para ele é mais importante evitar maiores sofrimentos à mãe, tão marcada pelas agruras da vida:

[...] não posso contar na minha mãe para ela não arranjar mais uma maneira para contar de chorar e assim ainda tenho que inventar mentira para contar na mãe mas tem que ser uma mentira que a mãe não me cobre o que é que ela te deu ou se arranjou emprego no teu pai. (RUI, 2006, p. 41).

No esforço de Valódia para não decepcionar a mãe e por continuar acreditando no que ela lhe ensinara, percebe-se que algumas características da “literatura de combate” se mantêm nesse conto.

O conto “Gavião veio do sul e pum!”, de Boaventura Cardoso, mesmo não tratando do espaço de Luanda e do musseque, encena questões ligadas à população de zonas rurais mutiladas pela guerra. Como já discutido, a metáfora utilizada pelo escritor de povoar o conto de pássaros reforça a intenção de fazer da visão de mundo da criança o tema essencial.

Mais uma vez, é a criança que acredita que a liberdade e a paz serão alcançadas, diferentemente dos adultos, mesmo que nesse conto o musseque não seja o espaço privilegiado. Pode-se perceber nesse conto que, além da focalização da guerra, outras configurações espaciais merecem ser consideradas. O espaço do sonho e da fantasia assume a intenção de reconstruir a esperança da sonhada liberdade.

5 CONCLUSÃO: NÃO É O FIM, MAS SIM O COMEÇO

Na introdução desta dissertação, discutiu-se a importância de o profissional das Letras conhecer as literaturas africanas e fazer delas um meio de atender as disposições da lei 10.639 de 2003, que visa à introdução dos estudos de História da África e da cultura/literatura afro-brasileira na grade curricular do ensino básico brasileiro.

Nessa perspectiva, é possível dizer que a literatura pode funcionar como uma boa ferramenta para ampliar os estudos históricos sobre o continente africano, suas culturas, suas tradições. Essas questões estiveram presentes quando se decidiu pela escolha do gênero conto e pelas possibilidades de com esses textos discutir aspectos da vida do povo angolano, suas lutas diárias, suas tradições e, até mesmo, destacar atitudes valorizadas na busca pela independência do país, bem como comportamentos identificadores da nova sociedade luandense.

A partir da análise dos contos selecionados, alicerçada por pontos de vista teóricos considerados pertinentes, procurou-se enfatizar que o leitor pode melhor conhecer as literaturas africanas de língua portuguesa, quando se preocupa com o contexto social em que elas estão inseridas. Por isso, a preocupação desta dissertação com as estratégias literárias utilizadas nos contos para enfatizar o cotidiano do povo angolano, sua luta diária para obter o pão de cada dia e as guerras enfrentadas para conquistar a independência. Alguns contos, ao retratarem a vida dos habitantes do musseque em Luanda, ressaltam os valores e os costumes dos angolanos que ajudaram a construir a utopia da independência. Muitos desses valores continuam a ser defendidos ainda quando a intenção maior é retratar as peculiaridades da sociedade luandense na época atual.

Conforme se procurou demonstrar, as estratégias discursivas utilizadas pelos três escritores estudados – Manuel Rui, Luandino Vieira e Boaventura Cardoso, intentam retratar, no âmbito da literatura, o cotidiano dos espaços de exclusão em Luanda e em zonas rurais. As personagens dos contos, como se procurou demonstrar, são construídas com aspectos valorizados pela “literatura de combate”. Valorizando os traços positivos do povo massacrado pela tirania do poder colonial, os contos não deixam de ressaltar o comportamento de personagens que ajudam a compreender a complexidade dos espaços enfocados.

Embora a maioria dos contos tenha sido escrita em fase anterior à independência, outros encenam a época imediatamente posterior a esse fato histórico. Em todos é possível identificar feições valorizadas pela literatura angolana produzida desde os anos 1950,

particularmente a valorização do espaço das tradições e da oralidade, bem como o regaste das paisagens africanas, sufocadas pelo longo período da colonização. Ao trazerem para a literatura questões relacionadas com o espaço luandense, acentuam a importância que o musseque assume na “literatura de combate”. Os escritores salientam o esforço de fazer com que a literatura dialogue com questões sociais. Por isso, a ligação com a realidade extratextual fica visível em todos os contos, bem como o tom que recupera as histórias orais contadas pelos mais velhos. Pode-se dizer que, nos contos, a literatura convida o leitor a percorrer as ruas e os becos dos musseques luandenses e de outros espaços que foram sufocados pela colonização e pelas guerras. A intenção de ler os contos, valorizando as estratégias neles presentes, e de considerar a relação com o contexto sociocultural fica explícita em todos os capítulos.

O capítulo intitulado *Contar e narrar: processos de construção literária* procura considerar a escolha do gênero conto e o *corpus* da dissertação. Foram tecidas considerações sobre o gênero conto e as relações com a tradição oral e a oratura na cultura angolana. Nesse capítulo, são discutidas algumas estratégias textuais que caracterizam o diálogo entre a escrita e a oralidade e particularidades do narrador que muitas vezes funciona como um contador de histórias. Essas estratégias textuais marcam a intenção dos escritores de trazerem para a cena literária os recursos da oralidade, particularmente aqueles que se referem à tradição de contar histórias.

No capítulo *Memórias de tradição e de guerra*, a questão da memória é privilegiada para focar as guerras, tanto a que caracteriza as lutas pela independência quanto as que se mostram na luta diária pela sobrevivência e pelas tradições. Nos contos de Boaventura Cardoso, “Gavião veio do sul e pum!” e “Nostempo de miúdo”, a memória de guerra está mais evidenciada que nos outros contos selecionados. Entretanto, nos contos “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos” e “Estória da galinha e do ovo”, de Luandino Vieira, e “A grade”, de Manuel Rui, as personagens enfrentam uma guerra diária, ou seja, lutam diariamente para sobreviver em um tempo-espaço marcado pela opressão, pelo medo, pela miséria e pela fome.

A memória das tradições está encenada de forma mais evidente nos contos “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos” e “Estória da galinha e do ovo”, de Luandino Vieira, e “Desculpe, tia!”, de Manuel Rui, nos quais se ressalta ou a importância dos valores tradicionais que norteiam o comportamento dos grupos, ou a perda gradativa desses valores na sociedade angolana contemporânea.

Já no capítulo *Lugares de Angola: a encenação da busca pela identidade*, acentua-se a discussão das características da chamada “literatura de combate” e da intenção de alguns escritores angolanos de privilegiarem, na cena narrativa, os espaços. Com esse intuito, os

espaços de Luanda ficam ressaltados, particularmente, os musseques, dos espaços separados na Angola colonial pela “fronteira de asfalto”. Nesse capítulo são retomados os contos selecionados para enfatizar a reflexão sobre as configurações espaciais privilegiadas em cada um, mostrando como as personagens são construídas a partir de retratos do povo angolano.

Vários teóricos e estudiosos foram conclamados na análise dos contos. As considerações sobre o gênero conto foram construídas com base nas reflexões de Andre Jolles (1976), Julio Cortázar (1974) e Nádía Batella Gotlib (2003). O modo como as literaturas africanas assumem o gênero conto a partir da oratura foi posto em discussão com apoio de Laura Padilha (2007), Rita Chaves e Tânia Macêdo (2007) e outros teóricos. Uma discussão sobre as vozes narrativas e sua *performance* nos contos selecionados foi produzida com a ajuda de reflexões de Terezinha Taborda Moreira (2005), Oscar Tacca (1983) e outros estudiosos.

Autores como Pierre Nora (1993), Michael Pollak (1992), José Guilherme Abreu (2005), Selma Pantoja (2006) e outros foram importantes na construção de uma reflexão sobre a memória e sobre como a literatura assume, em diferença, as funções relacionadas com “os lugares de memória”. As reflexões de Franz Fanon (1979) ajudaram a construir as considerações sobre a “literatura de combate”. Destaque-se, sobretudo, a importância das considerações propostas por Tânia Macêdo (2008) no estudo sobre os espaços luandenses e sua encenação literária e também sobre a construção de personagens que remetem aos diversos momentos em que a cidade de Luanda se transformou na grande motivação para a literatura.

Os contos trabalhados foram vistos como produtos de ficção e, ao mesmo tempo, como peças fundamentais para a compreensão da história de Angola, marcada pela presença da colonização portuguesa, por suas sequelas e também pelas consequências da globalização que, na época atual, alteram as paisagens valorizadas pela “literatura de combate”, fazendo-as assumir outras feições. Esses movimentos estão referidos nas análises apresentadas por este trabalho.

Espera-se com esta dissertação ampliar os estudos sobre a literatura angolana no ensino brasileiro e propor que a literatura possa ser importante aliada dos estudos históricos exigidos pela lei 10.639/2003. Com essa intenção, este estudo pode se tornar ferramenta útil ao trabalho de professores de Português e/ou História que não tiveram em sua grade curricular disciplinas que contemplassem as culturas e as literaturas africanas de língua portuguesa.

REFERÊNCIAS

ABREU, José Guilherme. Arte pública e lugares de memória. **Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Patrimônio**, Porto, v. 3, p. 215-234, 2005.

AGOSTINHO NETO, Antonio. **Sobre a literatura**. Luanda: UEA, 1978. (Cadernos Lavra & Oficina)

AMARAL, Ilídio. **Luanda**: estudo de geografia urbana. Lisboa: Memórias de Junta de Investigação do Ultramar, 1968.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. 806 p. v. 3..

ASSIS, Machado de. **Instinto de Nacionalidade**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/assis/massis.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2011.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BOFF, Leonardo. **A águia e a galinha**: a metáfora da condição humana. 40 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

CARDOSO, Boaventura. Gavião veio do sul e pum!. In: CARDOSO, Boaventura. **O fogo da fala**: Exercícios de estilo. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 37 – 48.

CARDOSO, Boaventura. Nostempo de miúdo. In: CARDOSO, Boaventura. **Dizanga dia muhenhu**. 4. ed. Luanda: UEA, 1988. p. 46-50.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. **Literaturas de Língua Portuguesa**: marcos e marcas - Angola. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. **Brasil/África**: como se o mar fosse mentira. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; MATA, Inocência. **Boaventura Cardoso**: a escrita em processo. São Paulo: Alameda, 2005.

CORTÁZAR, J. Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico. In: CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 103-146.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.

DAVIDSON, Basil. **Os africanos**: uma introdução à sua história cultural. Tradução de Fernanda Maria Tomé da Silva. Lisboa: Edições 70, 1981.

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da Literatura Angolana**. 4. ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1974.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. 2. ed. Prefácio de Jean Paul Sartre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. Trad. De José Laurênio de Melo. (Coleção Perspectivas do Homem; v.42).

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: UFJF, 2010. 373 p.

FERNANDES, Paula. **Paula Fernandes: ao vivo**. São Paulo: Universal Music, 2010. 1 vídeo-disco (85 min): NTSC: son., color.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do Conto**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 1988. (Coleção Princípios).

HAMPATÉ BÂ A. **A tradição viva em a história geral da África**. São Paulo: Ática, 1982.

HAMPATÉ BÂ A. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Casas das Áfricas, 2003.

JOLLES, Andre. **Formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

LARANJEIRA, Pires. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LABAN, Michel. **Luandino: José Luandino e sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)**. Lisboa: Edições 70, 1980. 323 p.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidade & Escrita nas literaturas africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998. 154 p.

MACÊDO, Tânia. **Da Inconfidência à revolução: trajetória do trabalho artístico de José Luandino Vieira**. 1984. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Letras, São Paulo.

MACÊDO, Tânia. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: UNESP, 2008. 240 p.

MACÊDO, Tânia. Angola e Brasil: com os malandros em cena. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; SECCO, Carmen. **Brasil/África: como se o mar fosse mentira**. São Paulo: UNESP, 2006. p. 53-67.

MARTIN, Vima Lia. **Literatura e marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira**. São Paulo: Alameda, 2008. 260 p.

MARTINS, Vima Lia. **Luandino Vieira: engajamento e utopia. Zunái: revista de poesia e debate**, São Paulo, v. 3, n. 7, maio. 2007. Disponível em: <http://www.revistazunai.com>. Acesso em: 10 jan. 2012.

MARTINHO, Fernando J. B. Prefácio. In: CARDOSO, Boaventura. **O fogo da fala**. Lisboa: Edições 70, 1980.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz**: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005. 251 p.

NETO, Maria da Conceição. Ideologias, contradições e mistificações da colonização de Angola no século XX. **Lusotopie**, Bordaux, 1997. p. 327-359.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, v. 10, n. 10, 1993, p. 07-28, dez. 1993.

ONG, W. J. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Campinas: Papyrus, 1998.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. 2 ed. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007. 253 p.

PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate. **Lendo Angola**. Lisboa: Afrontamentos, 2008. 199 p.

PANTOJA, Selma. **Identidades, memórias e histórias, em terras africanas**. Brasília: LGE Editora, 2006. 192 p.

RODRIGUES, Maria Eugênia Alves. **A representação social do branco na imprensa angolana dos anos 30**: A revista Angola da Liga Nacional Africana. 1994. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura dos Países Africanos de Expressão Oficial Portuguesa) – Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **A narrativa africana**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989. 368 p.

RUI, Manuel. **Entre mim e a nômada**: a flor. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1981. (Teses angolanas, 1).

RUI, Manuel. **Eu e o outro**: o invasor (ou em três poucas línguas uma maneira de pensar o texto). São Paulo: Centro Cultural, 1985.

RUI, Manuel. A grade. In: RUI, Manuel. **1 Morto & Os Vivos**. Luanda: Contemporâneos, 1992. p. 97-105.

RUI, Manuel. Desculpe, tia!. In: RUI, Manuel. **Estórias de Conversa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2006. p. 29-44.

SANTOCAS. Glória eterna aos nossos heróis. LP. In: PINTO, João. **Núcleo de Estudos Contemporâneos – 2011**. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/nec/materia/independencia-de-angola/santocas>>. Acesso em: 23 ago. 2011.

SANTOS, Luís Alberto Brandão *et* OLIVEIRA, Silvana Pessoa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 102 p.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **A magia das letras africanas**. Rio de Janeiro: Barroso Produções Editoriais, 2003. 368 p.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1986. 80 p. (Coleção Princípios).

VIEIRA, José Luandino. Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos. In: VIEIRA, José Luandino. **Luuanda: estórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 11 – 43.

VIEIRA, José Luandino. Estória da galinha e do ovo. In: VIEIRA, José Luandino. **Luuanda: estórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 107 – 132.

VIEIRA, José Luandino. A fronteira de asfalto. In: VIEIRA, José Luandino. **A cidade e a infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 37 – 44.