



DE LUUANDA A LUANDINO: VEREDAS

FRANCISCO TOPA
ELSA PEREIRA
(COORD.)

DE *LUUANDA* A LUANDINO: VEREDAS

FRANCISCO TOPA
ELSA PEREIRA
(Coord.)



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

Título: **De Luuanda a Luandino: Veredas**

Coordenação: Francisco Topa e Elsa Pereira

Fotografia da capa: Lubata: pormenor da ilustração de José Luandino Vieira para a capa da 1.ª edição de *Luuanda* (1964)

Design gráfico: Helena Lobo Design www.hldesign.pt

Co-edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»

FLUP – Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | www.citcem.org | citcem@letras.up.pt

Edições Afrontamento, Lda. | Rua Costa Cabral, 859 | 4200-225 Porto

www.edicoesafrontamento.pt | geral@edicoesafrontamento.pt

Colecção: Monografias

N.º edição: 693

ISBN: 978-972-36-1462-6

ISBN: 978-989-8351-44-9 (CITCEM)

Depósito legal: 403281/15

Impressão e acabamento: Rainho & Neves Lda. | Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.
comercial@companhiadasartes.pt

Dezembro de 2015

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do projecto UID/HIS/04059/2013, e pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI-01-0145-FEDER-007460).

SUMÁRIO

NOTA DE APRESENTAÇÃO	5
DE LUUANDA...	
<i>Luuanda</i> : nacionalização literária, reinvenção e angolanização da língua portuguesa	11
<i>Salvato Trigo</i>	
<i>Luuanda</i> , um modo outro de cantar Sião	29
<i>Laura Cavalcante Padilha</i>	
Do texto ao contexto: <i>Luuanda</i> e a extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores	43
<i>Cláudia Pinto Ribeiro</i>	
<i>Luuanda</i> , a libertação de Angola e a geração de 50/60	55
Joana Passos	
<i>Luuanda</i> – and how to change the world	67
Elisabeth Edborg	
O transplante do baobá	73
<i>Vincenzo Barca</i>	
<i>Luuanda</i> em espanhol: traduzir o intraduzível	79
<i>Àlex Tarradellas</i>	
Da língua luuandina a uma língua eslava: o desafio de uma tradução	85
<i>Dorota Woicka</i>	
<i>Luuanda</i> : a oralitura telúrica do musseque	93
<i>José Luís Mendonça</i>	
A vergonha na estória de «Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos»	99
Joelma Santana Siqueira	
Gorki e Luandino Vieira: relações literárias	111
Rubens Pereira dos Santos	
O sentimento de vergonha em <i>Luuanda</i>	121
<i>Francisco Topa / Sofia Mota Freitas</i>	
Antes da leitura das estórias de <i>Luuanda</i>	131
<i>Pires Laranjeira</i>	

... A LUANDINO: VEREDAS

A Luanda de Luandino: quando a geografia cede à ficção	139
<i>Tania Macêdo</i>	
Discursivização em «Muadiê Gil, o sobral e o barril»	147
<i>Alberto Carvalho</i>	
<i>João Vêncio</i> revisited	161
<i>Fernando J. B. Martinho</i>	
<i>Nosso Musseque</i> : uma abordagem pelo viés das estórias	173
<i>Diana Gonçalves Loureiro</i>	
Fábulas e parábolas: aproximações aos livros para crianças de Luandino Vieira	183
<i>Ana Margarida Ramos</i>	
Cinema da libertação: Luandino Vieira filmado por Sarah Maldoror	191
<i>Maria do Carmo Piçarra</i>	

NOTA DE APRESENTAÇÃO

O volume que agora se dá ao prelo reúne a quase totalidade das comunicações apresentadas no colóquio *De 'Luuanda' (1964) a Luandino (2014): veredas*, realizado a 10 e 11 do ano passado, na Faculdade de Letras do Porto. Pretendeu-se na altura – e a intenção prolonga-se para este ano de 2015 – assinalar a passagem do cinquentenário de *Luuanda*, livro maior de José Luandino Vieira, entretanto tornado clássico da literatura angolana e da literatura de língua portuguesa. Essa celebração coincidia com uma dupla efeméride, particularmente relevante no espaço da língua portuguesa: por um lado, cumpriam-se 50 anos sobre o golpe militar de 1964 (que deu início a vinte e um anos de ditadura no Brasil), e por outro assinalavam-se os 40 anos da Revolução dos Cravos (que veio pôr termo a quarenta e um anos de ditadura do Estado Novo em Portugal). Estes dois acontecimentos – o início de uma ditadura e o final de outra – vieram pôr, mais uma vez, em evidência a importância das humanidades e a relação estreita que, sobretudo em épocas de crise e autoritarismo, se estabelece entre a literatura e a resistência, entre o pensamento estruturante de uma nação e esses pequenos ou grandes incêndios que lavram nas páginas dos livros (como escrevia José Fanha na apresentação da sua *Antologia Poética da Resistência*). A coincidência com outros aniversários mantém-se em 2015; neste ano, passa o cinquentenário da atribuição a *Luuanda* do Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores e festejaremos também os 40 anos da independência de Angola.

Os dezanove textos reunidos neste livro estão repartidos por dois grupos: um primeiro consagrado a *Luuanda* e um outro que contempla a restante obra de Luandino.

A primeira parte abre com uma conferência panorâmica de Salvato Trigo, fundador dos estudos literários africanos na Universidade do Porto e autor da primeira tese de doutoramento sobre José Luandino Vieira, seguindo-se uma série de estudos sobre essa obra tão decisiva no processo de construção da literatura angolana, subscritos por alguns dos seus grandes estudiosos, como Laura Cavalcante Padilha e Pires Laranjeira. Temos também a interessante – e comovida – intervenção de um companheiro mais novo de Luandino nas letras angolanas (o poeta e romancista José Luís Mendonça) e as intervenções de quatro tradutores que se dedicaram à obra de Luandino; dois mais antigos (a sueca Elisabeth Edborg e o italiano Vincenzo Barca) e dois mais jovens (o espanhol Àlex Tarradellas e a polaca Dorota Woicka). Trata-se de uma oportunidade para evidenciar a importância dos tradutores na difusão de uma obra e, por outro, para percebermos as diferentes motivações que justificaram o interesse de cada um deles por Luandino Vieira.

Na segunda parte do volume, são estudados outros textos e obras do escritor, incluindo as suas publicações para crianças, que são objeto de uma primeira apreciação de conjunto por parte de Ana Margarida Ramos. Tópicos mais gerais como «A Luanda de Luandino» são objeto da investigação de Tania Macêdo, ao passo que Maria do Carmo Piçarra aborda os dois filmes de Sarah Maldoror, que tomaram por base narrativas de Luandino.

Fora do volume ficam outras iniciativas que acompanharam o colóquio¹: uma mostra de desenhos de Luandino; uma seleção de aforismos retirada dos seus livros e espalhada pelos corredores da Faculdade de Letras; uma exposição bibliográfica com edições raras das suas obras (incluindo quase todas em língua estrangeira); a exibição de um conjunto de documentos pertencentes ao Arquivo da PIDE (que nos ajudou a ver com outros olhos o homem por trás da escrita, na condição de preso político); a projeção do programa «Panorama Literário», exibido pela RTP em maio de 1965, e ainda a plantação de um jacarandá – em referência metafórica ao abraço lusófono com que quisemos homenagear *Luuanda* e Luandino Vieira.

Creemos que a conclusão a retirar, na altura como agora, é esta: meio século depois, *Luuanda* está viva, continua a suscitar novos leitores e novas leituras e continua até a incomodar. Mais ainda: o seu autor está vivo e atuante, e continua a encantar-nos e a surpreender-nos com a sua inventividade, a sua inteligência, a sua sensibilidade, a sua memória.

Porto, 27 de abril de 2015

Francisco Topa

Elsa Pereira

¹ <https://www.facebook.com/deluuandaaluandino>.

DE *LUUANDA...*

LUUANDA: NACIONALIZAÇÃO LITERÁRIA, REINVENÇÃO E ANGOLANIZAÇÃO DA LÍNGUA PORTUGUESA

SALVATO TRIGO

U. Fernando Pessoa. st@ufp.edu.pt.

A reflexão que me proponho fazer sobre língua portuguesa e nacionalidade literária angolana/africana encontra a sua justificação imediata no colóquio *De «Luuanda» (1964) a Luandino (2014): veredas* com que o Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras do Porto, por intermédio do Prof. Francisco Topa, resolveu comemorar os 50 anos daquela obra de Luandino Vieira que, verdadeiramente, iniciou a narrativa literária angolana moderna.

Sobre essa obra – *Luuanda* –, confidenciou Luandino a Michel Laban: «*Luuanda* foi uma ruptura. Foi deliberadamente uma guinada noutro sentido. Cheguei a estar a ponto de regressar a *A Cidade e a Infância*, porque, realmente, o desafio era perigoso. Mas depois vi que já não era capaz de regressar...».

Que *Luuanda*, há 50 anos, constituiu, de facto, uma rutura ideológica e linguística, atesta-o hoje o volume, em boa hora, organizado por Francisco Topa, com o subtítulo de «críticas, prémios, protestos e silenciamentos», exaustiva recolha documental sobre a tempestade desencadeada pela atribuição do Grande Prémio de Novelística a essa obra de Luandino pela Sociedade Portuguesa de Escritores, em 10 de maio de 1965. A leitura desse volume explicita bem a dimensão ideológica dessa rutura e deixa suspeitar o essencial da sua dimensão linguística.

De forma muito resumptiva, direi que *Luuanda* foi uma rutura linguística no trajeto até então feito, em poesia ou em prosa, por Luandino Vieira, porque, como tive ocasião de escrever, num estudo de fundo que fiz sobre o autor, «o seu texto lança as bases para uma profunda africanização da linguagem literária de raiz portuguesa, não só pela violação da

norma, mas também, e principalmente, pela paixão neológica e analógica» ou metafórica, que aprendeu confessadamente em *Sagarana*, de João Guimarães Rosa.

Sobre tal aprendizagem recordarei, aqui e agora, o penetrante ensaio *Novos Mundos* que o Professor Óscar Lopes publicou, em *O Comércio do Porto*, exatamente um ano após a premiação de *Luuanda*, e que a Livraria José Olympio Editora incluiu como antefácio à 19.^a edição de *Sagarana*. Esse ensaio é revelador da profunda admiração daquele crítico e historiador literário pela *escrita* de Guimarães Rosa, em que Luandino, também ele, se embriagou. Escreveu, então, Óscar Lopes:

Guimarães Rosa é talvez o autor vivo de língua portuguesa que melhor nos persuade de como a linguagem é, em última análise, criação contínua, veredas singrando num horizonte imprevisto; de como a linguagem é tradutível, portanto convencional, nas suas estruturas ossificadas, mas produtora do real humano na sua mais viva linha de avanço.

Luuanda, livro que marca o início da assunção duma *escrita* que se *outra*, para se *angolanizar*, linguística, estética e culturalmente, e a restante obra narrativa luandina ajustam-se plenamente à observação percuciente de Óscar Lopes: a tradutibilidade entre o português de lei, a sua fala angolana e as falas de línguas vernáculas; a criatividade contínua levada a limites como em *João Vêncio: os seus amores*; um discurso exuberante em paisagens físicas e psicológicas, desenvolvido em rácidos, numa sintaxe mais de tabularidade do que de linearidade, e africanamente expeditiva, com profunda economia de meios lexicais e deícticos, desossificam as estruturas da língua de colonização a contragosto tornada língua de libertação ou de proclamação duma independência literária, preexistente à independência política. Luandino, já com *Luuanda* mas sobretudo com *João Vêncio*, leva a sua alteridade verbal a limites que bem comprovam a «plástica latinidade» que Lewis Nkosi reconhece à língua portuguesa, na qual encontra condições estruturais de grande maleabilidade que permitem «performances» inimagináveis e surpreendentes, porque, como também escreveu em *Macandumba*, «poeta de musseque sempre não é o matemático – não conhece estatuto das palavras, tudo é a livre anarquia: ritmo é quem que manda, verso obedece só».

Luandino, qual poeta do musseque, cumprindo o papel de *aedo* e de demiurgo da nacionalidade literária angolana, encontrou, portanto, no escritor brasileiro do *Grande Sertão: Veredas*, João Guimarães Rosa, o seu farol para traçar a nova rota da narrativa literária angolana, onde evoluem personagens tiradas da vida real para a ficção numa técnica de composição e de retrato verbal, que denuncia a influência da *escrita* rosiana forjada em arcaísmos, localismos e hibridismos linguísticos. Uma dessas personagens do universo de *Macandumba* ilustra bem a escrita luandina emulada da técnica rosiana que ajuda a magmatizar o discurso e a instância enunciativa do «poeta do musseque»:

Numas palavras ninguém mais que descobria se quimbundo urbanístico ou ainda português mal amusseçado, contou por causa o santomista não sabia ler, tinha bibliotecas para encher pra-teleira só. Claro: fama ainda que correu seque e musseque, mas morreu de calada.

Além do humor, emerge nesta passagem, verdadeiramente *poiética*, a picardia do angolano relativamente ao santomense, que é chamado ironicamente de santomista, essa mescla na expressão linguística da personagem provoca também a figura discursiva da reinvenção em que tantas vezes Luandino se compraz. Nesta passagem, a reinvenção é ilustrada na expressão durativa com caráter genuinamente africano, «correr seque e musseque», para abalar as vestais dos estereótipos ocidentais, como o correr Ceca e Meca. Em Luandino, a liturgia da escrita faz do musseque a sua Meca, espaço privilegiado da magmatização das linguagens que há de gerar a expressão literária da angolanidade.

É no espaço dessas «areias babélicas», como lhes chama Luandino, que o encontro das línguas acontece, para produzir a *outra* língua, aquela que, por expedientes técnicos diversificados, como as *mots-valise*, por exemplo, seja capaz de falar africanamente: «Não seas medrúscico... – murmurou-se ou riu, a gente nunca que sabia mais, tudo só sendo estranhos novos ecos em nossas velhas orelhas» – clama o narrador de *No antigamente, na vida*.

Luuanda, como escrevi noutra ocasião, contém todos os germes fundamentais para o advento dum texto luandino cada vez mais apoiado na escrita de excesso de *logos*, escrita onde a *palavra*, na boa tradição africana, desempenha uma função discursiva importante. Esse livro inaugura também a substituição do conceito tradicional de literatura pelo de *texto*, naquela aceção distintiva de Roland Barthes:

(...) a literatura representa um mundo finito, o texto figura o infinito da linguagem: sem saber, sem razão, sem inteligência... A partir do momento em que há prática de escrita, situamo-nos em algo que já não é inteiramente a literatura, no sentido burguês da palavra. Eu chamo a isso o texto, quer dizer, uma prática que implica a subversão dos géneros; num texto já não se reconhece a figura do romance ou a figura da poesia ou a figura do ensaio.

É esse labor sobre o texto, que o mesmo é dizer sobre a linguagem, labor que, em muitos momentos da *escrita*, se reconhece claramente laboratorial, que distingue Luandino e a sua obra, quando o cotejamos com outros autores, cuja busca da africanidade se fez por caminhos bem menos fiáveis. Importará, por isso, enquadrar essa distintividade no campo mais vasto da africanidade literária, no seu todo.

A africanidade literária assenta, entre outros, em elementos da cosmogonia, em certos aspetos da ontogonia dos povos negros e no meio de expressão linguística dessa africanidade – questões importantes para o entendimento pleno da construção da significação do mundo pela palavra, ou, se quisermos, da semiótica negra. A natureza linguística das literaturas africanas modernas, e em especial das literaturas africanas de língua portuguesa,

que se exprimem em línguas originalmente não africanas, põe em causa a sua africanidade ou não?

Poderá parecer estranho que se questione a qualidade ou a natureza africana de literaturas que, à partida, designamos por «literaturas africanas». Aparentemente, tal designação não ofereceria base para grandes debates. Assim seria, se nos ativéssemos apenas à dimensão geográfica da designação. Será doutro modo, porém, se considerarmos, como é habitual, a natureza estética do adjetivo topónimo.

A africanidade literária comporta diferentes elementos de natureza semiótica e antropológica a que aludiremos mais à frente, mas privilegiaremos, aqui e agora, a dimensão linguística que vários estudiosos e críticos, africanos e não africanos, consideram primordial.

Façamos, então, muito rapidamente uma sinopse das posições teóricas dos mais significativos desses estudiosos e críticos, acerca da questão da expressão linguística das literaturas africanas.

Comecemos pelos autores da *negritude* ou com ela relacionados. Antes, porém, recordemos que foi Aragon quem, em julho de 1954, na revista *Lettres Françaises*, usou, pela primeira vez, a expressão «le drame du langage» que os negrutidinistas haveriam de glosar exaustivamente. Sobre ela, aliás, o sociólogo tunisino Albert Memmi construiria a sua teoria do «drama linguístico» que ele coloca no cerne da relação entre colonizado e colonizador¹. Tal teoria diz-nos, em síntese, que o facto de o colonizado ter de exprimir-se numa língua que não é a sua língua materna é para ele um autêntico drama, resultado, por seu turno, da «catástrofe cultural» que a colonização teria provocado entre os colonizados. Não é pacífica, porém, esta conclusão de Memmi, se bem que bastantes autores, africanos e europeus, comunguem dela. De facto, a *estrangeiridade* para o africano, e, por consequência, o uso dramático, das outras línguas de colonização não é aceite não só por alguns teóricos importantes, mas também por representativos nomes da literatura africana escrita nessas línguas. Sartre, por exemplo, rejeita tal estrangeiridade, no famoso texto *Orphée Noir* que escreveu para servir de prefácio à *Nouvelle Anthologie de la Poésie Nègre et Malgache de Langue Française*, organizada por Senghor, em 1948, para as Presses Universitaires de France, e na qual reunia uma amostra bem elucidativa da chamada poesia da Negritude do tempo:

Não é verdade que o negro se exprima numa língua “estrangeira”, já que o francês lhe é ensinado desde a infância, sentindo-se ele perfeitamente à vontade, quando pensa como técnico, como intelectual ou como político.

Sartre deixa de fora, todavia, a dimensão literária nesta sua apreciação, mas isso não significa que ele partilhe das lamúrias órficas dos haitianos Léon Laleau e Jean-F. Brière

¹ MEMMI, 1974.

que, nos poemas «Trahison» e «Me revoici, Harlem», cantaram o «drama linguístico» do colonizado:

*Este coração importuno, que não corresponde
À minha linguagem ou ao meu vestuário,
E ao qual se agarram, como um grampo,
Sentimentos importados e costumes
Da Europa, sentis vós este sofrimento
E este desespero sem igual
De domar, com palavras de França,
Este coração que me veio do Senegal?*

Com este poema, Laleau tornou-se referência habitual para quem fale do «drama linguístico» que a colonização teria causado. Já Jean-F. Brière é menos citado, mas não deixa de ser tão incisivo quanto o seu conterrâneo, no poema, «Me revoici, Harlem», que compôs em homenagem aos seus irmãos de raça escravos na Geórgia do Sul:

*Desaprendemos o dialecto africano,
Tu cantas em inglês o meu sonho e o meu sofrimento,
Os meus velhos desgostos dançam ao ritmo dos teus blues,
E eu exprimo a tua angústia na língua da França.*

Sartre, a quem a Negritude deve o seu estatuto filosófico, não acompanha, como se disse, os queixumes destes cânticos órficos, seguindo, neste particular, Senghor:

Como exprimir as minhas ideias com os meus sentimentos, mais exactamente, como gosto de dizer, “ideias-sentimentos”. Pensando como um Francês e sentindo como um Negro, eu tinha esta contradição a resolver. Em parte, creio tê-la resolvido, dominando cada vez melhor o admirável instrumento que é a língua francesa. (...) É somente depois, nas segunda e terceira versões, que eu luto contra esta terrível língua francesa, para obrigá-la a exprimir as imagens arquétipos que brotam do inconsciente negro².

Como se vê, Senghor não sentiu que a sua africanidade poética fosse diminuída pelo facto de exprimi-la em língua de colonização por ele obrigada a flexibilizar-se de modo a que pudesse transmitir os mais profundos elementos da significação negra do mundo. Quantas vezes essa flexibilização obriga à diglossia lexical, morfossintática ou semântica que, como adiante veremos, a língua portuguesa, diferentemente da francesa, neutraliza pela assimilação, isto é, pela lexicalização de situações nela emergentes como diglósicas.

² MARQUET, 1983: 206.

Da opinião de Sartre ou de Senghor não são, entretanto, conhecidos autores africanos francófonos como Valentim Mudimbé, Pathé Diagne ou David Diop.

Mudimbé não aceita a expressão «Literatura africana de expressão francesa», já que, segundo ele, será mais correto falar-se de uma «Literatura francesa da África»³. Pathé Diagne rejeita a existência de uma literatura africana autêntica «através de instrumentos linguísticos europeus», porque, diz ele, «a literatura escrita em línguas estrangeiras não pode exprimir adequadamente a alma negro-africana, ou ter um valor intrínseco, porque nenhuma dessas línguas transporta todo o húmus da cultura africana ou pode traduzir toda a truculência e sabor locais»⁴. David Diop, pelo seu lado, comunga da rejeição expressa por Diagne, escrevendo na introdução ao seu livro de poemas *Coups de Pilon*:

O criador africano, privado da sua própria língua e isolado do seu próprio povo, corre o risco de não ser mais do que um representante de uma corrente literária (e seguramente não a menos gratuita) da nação conquistadora, uma vez que os seus trabalhos são, pela inspiração e pelo estilo, a perfeita ilustração da política assimilacionista (...)»⁵.

Outros autores africanos francófonos, porém, analisam esta questão de forma muito menos emotiva e compreendendo que não é correto reduzir-se a literariedade e a africanidade dum texto exclusivamente à sua dimensão linguística, como o fizeram os três autores citados. Veja-se, a este propósito, a posição do ensaísta A. Hampaté Bâ:

É verdade que a língua colonial não encoraja e não desenvolve as originalidades clónicas. Não obstante, ela pôde criar uma unidade linguística dificilmente realizável por outros meios, de tal modo que o meu amigo Félix Houphouët-Boigny e eu próprio podemos comunicar por intermédio da língua francesa... Se não tivéssemos esta língua, seríamos tão estranhos um ao outro como um russo pode ser para um senegalês!»⁶

Ainda que Hampaté Bâ situe a problemática do bilinguismo numa perspetiva meramente comunicativo-veicular, das suas reflexões nunca esteve ausente a dimensão estético-literária africana que a «língua colonial» também está apta a interpretar. De resto, esta dimensão estética e africana não deve ser reduzida apenas ao vetor linguístico, como muito bem reconhece Mukala Kadima-Nzuji, ao perguntar-se:

Em que é que a literatura produzida por letrados africanos em línguas europeias, e difundida por editoras do tipo ocidental, é original, isto é, especificamente africana, podendo reivindicar sem complexo algum a oralidade como o lugar do seu enraizamento?»⁷

³ MUDIMBÉ, 1982.

⁴ KIMONI, 1975: 163.

⁵ DIOP, 1973: 12.

⁶ BÂ, 1972: 30.

⁷ KADIMA-NZUJI, 1980.

A esta pergunta responde o próprio Kadima-Nzuji, a quem Bernard Magnier levantou a seguinte questão: «São as línguas um factor determinante [para a literariedade]?». A resposta de Kadima-Nzuji foi curta e incisiva: «Não, o problema situa-se para além das línguas e das fronteiras: o elemento natureza é determinante qualquer que seja a língua utilizada».

Kadima-Nzuji desvia corretamente a questão da africanidade literária para o domínio da antropologia, compreendendo também ele que a significação literária não pode esgotar-se no simples universo semântico das palavras, pois que a sua dimensão simbólica profunda remete sempre para um universo antropológico, ele próprio africanizador da língua que para ele conduz o texto. Isto mesmo o entendeu também Chinweizu que considerava a presença do universo antropológico, nos textos das literaturas africanas em línguas originalmente europeias, como indispensável para promover a descolonização literária, sem a qual a africanidade ficaria comprometida:

Se a literatura africana não é para se transformar num fóssil transplantado da literatura europeia, ela precisa de sair da camisa de varas da poesia anglo-modernista e da “novela bem-feita” e de encontrar mais caminhos de incorporação de formas, tratamentos e estratégias retirados da tradição oral africana⁸.

Chinweizu considera, portanto, que a questão da africanidade literária terá mais a ver com a organização textual e com os universos de referência da significação cultural dos textos do que com os meios da sua expressão linguística, porque, realisticamente, não será possível à África acabar com as línguas de origem colonial. Maurice Houiss comenta a este propósito:

A África não evitará o bilinguismo do qual um dos termos é condição de abertura para o mundo moderno. Não é aí que reside o seu problema linguístico essencial e é ignorar as exigências actuais e o realismo glosar sobre as ruínas e a despossessão de um dos dois termos do bilinguismo⁹.

Talvez o conceito de bilinguismo não seja o mais apropriado para traduzir a situação em que emergiram algumas das literaturas africanas modernas, porque, por vezes, não há verdadeiro bilinguismo, no sentido de utilização indiferenciada de duas línguas com o mesmo grau de fluência. O que se passa é que, em vez de autores bilingues, o que nós temos, nessas literaturas, são autores que escrevem na língua dita colonial, conhecendo alguns aspetos da língua africana que, teoricamente, seria a sua língua materna, não o sendo, no entanto, devido ao assimilacionismo a que esses escritores foram sujeitos. Assim,

⁸ CHINWEIZU et al., 1983: 239-240.

⁹ HOUISS, 1971.

teremos, de facto, um falso bilinguismo que, no plano literário, porém, funciona como se realmente existisse.

No que às literaturas africanas de língua portuguesa diz respeito, esta situação é conhecida, dando-se mesmo o caso de alguns dos seus principais autores, caracterizados na sua escrita por sistemáticas ocorrências diglósicas, não serem, de facto, plenamente bilingues. A única exceção é a literatura cabo-verdiana, porque Cabo Verde é, na verdade, a par de São Tomé e Príncipe, o único território africano lusófono inteiramente bilingue: o autor cabo-verdiano usa indiferentemente o crioulo e o português. Oportuno se torna, por isso, invocar aqui o caso das Antilhas, pela sua similaridade. Recorramos para tal a Edouard Glissant, que precisa esta problemática do que chamámos falso bilinguismo nas literaturas africanas modernas:

Enfim, é necessário não confundir, por exemplo, bilinguismo e prática de duas línguas (das quais uma teria sido aprendida na escola). O bilinguismo real é a relação existencial e comprometida de duas línguas numa comunidade que as controla. (É por isso que a diglossia é a sua tentação). (É por isso que a sua relação é política). É por isso que a resolução desse compromisso pode fundar uma poética¹⁰.

As observações de Edouard Glissant têm total cabimento na análise, por exemplo, da obra de Luandino Vieira, para a literatura angolana, ou de José Craveirinha, para a literatura moçambicana, ou ainda, de Francisco José Tenreiro, para a literatura santomense. De facto, é a tentativa de resolução do compromisso que nesses autores existe entre a língua portuguesa, sua língua materna, e o conhecimento superficial que têm das línguas africanas do seu território de infância, é essa tentativa que provoca a escrita diglósica desses autores, se bem que, nos dois últimos, a diglossia não seja muito pronunciada e, no primeiro autor citado, ela seja, em grande parte, artificial e laboratorial.

Abdelilah Nejmi, em artigo com que participa na obra coletiva intitulada *Du Bilinguisme*, pronuncia-se também a respeito dessa *escrita* que se entretetece em duas línguas, precisando as consequências para cada uma delas:

(...) escrever através de duas línguas é, afinal, uma só, mas com a diferença de que nenhuma é favorecida: se uma ganha em superfície, a outra ultrapassa-a em profundidade; uma língua trabalha contra a outra (no duplo sentido), serve-lhe de complemento¹¹.

O comentário de Nejmi é inteiramente justo para a generalidade das literaturas africanas modernas e é particularmente adequado à realidade das literaturas africanas de língua portuguesa. Na verdade, a escrita de uma boa parte dos autores africanos lusófonos é

¹⁰ GLISSANT, 1981: 325.

¹¹ NEJMI, 1985: 143.

um trabalho de contaminação de uma língua (a portuguesa) por outra ou outras (línguas africanas) no sentido de se atingir uma síntese de expressão que possa efetivamente traduzir a africanidade das situações e africanizar, por isso mesmo, os próprios textos. Porque assim é, não é recorrente nas literaturas africanas de língua portuguesa a temática órfica do «drama linguístico» do colonizado, habitual, como vimos atrás, na literatura francófona da chamada «negritude das fontes». Como verificamos, além da prática literária alimentada pelo «conflito» de línguas que habita o escritor, teorizou-se, psicologicamente, com o psiquiatra martiniquenho Franz Fanon, e sociologicamente, com o escritor e ensaísta tunisino Albert Memmi, pondo-se em causa, como vimos, a possibilidade de outras línguas de colonização poderem ser veículos da africanidade.

No caso particular das literaturas africanas de língua portuguesa, a questão linguística nunca teve a acuidade com que se apresentou nas literaturas africanas francófonas e anglófonas, se bem que, nestas últimas, essa questão foi diluída pelas posições teóricas de Chinua Achebe, de Wole Soyinka e de Ezechiel Mphahlele, identificados com o movimento nigeriano da *African Personality*, desenvolvido em torno da revista *Black Orpheus*. Chinua Achebe, concretamente, tinha da problemática da expressão linguística do escritor africano a seguinte opinião:

*O escritor africano deve empregar o inglês para exprimir a sua mensagem sem ter por esse facto que modificar a língua a tal ponto que o seu valor de meio de comunicação internacional seja perdido. Ele deve moldar um inglês ao mesmo tempo universal e capaz de traduzir experiências particulares*¹².

Pretendia Achebe referir-se ao escritor Amos Tutuola, seu conterrâneo, que, conscientemente, deixou emergir na sua escrita um discurso profundamente diglósico e contaminado de que é exemplo maior a sua obra *The Palmwine Drinkard*. As literaturas africanas de língua portuguesa, especialmente a literatura angolana, podem apresentar autores com processos idênticos aos de Tutuola. Aquele que mais se lhe assemelharia seria Uanhenga Xitu que, em toda a sua obra, mas principalmente em *O “Mestre” Tamoda*, pratica conscientemente a diglossia e a contaminação das línguas, ao estilo de Tutuola.

Não obstante a questão linguística não ser tema identitário das literaturas africanas lusófonas, a verdade é que casos existem donde ela não está totalmente ausente. Além do citado caso de Uanhenga Xitu com o seu *“Mestre” Tamoda*, outros exemplos existem que, esporadicamente, afloram a questão, como em *Sagrada Esperança*, de Agostinho Neto, onde o amigo Mussunda não entendia os versos do poeta, ou na «Carta dum Contratado», de António Jacinto, onde a angústia do afastamento de dois namorados não podia ser desfeita, porque eles não sabiam ler nem escrever a língua em que, à distância, pudessem comunicar.

¹² ACHEBE, 1975: 61.

Viriato da Cruz, seguramente o mais angolano poeta da *Mensagem*, esse preferiu a tradição da expressão poética dos Velhos Intelectuais de Angola, caracterizada por uma miscigenação linguística do português com o Kimbundu (exemplo disso são os seus poemas «Makézù» e «Sô Santo»). Tal miscigenação não constituía um mero expediente literário para dar cor local aos textos (como acontecia em casos em que os autores não tinham uma visão endógena do seu universo de significação), antes representava a transposição para o domínio literário de um discurso de uso corrente, forjado no contacto secular da língua portuguesa com as línguas africanas, neste caso, com o Kimbundu, falado da embocadura do rio Cuanza até ao norte de Luanda, às terras de Ambriz, território de colonização comercial mais acentuada e, por isso, mais propício à miscigenação.

Com efeito, foi nesta região que surgiram os primeiros textos de carácter literário, mediatizados por uma expressão linguística miscigenada, que passaria a constituir ponto de referência para poetas e escritores que representavam a consciência da angolanidade filosófica e estética. Deixando de lado um ou outro texto esparso e circunstancial que podemos rastrear, por exemplo, na *História Geral das Guerras Angolanas*, de António Oliveira Cadornega, digamos que o primeiro texto com interesse para a emergência da angolanidade literária foi uma «Poesia» publicada, em 1878, no *Jornal de Loanda*, da autoria de João da Cruz Toulson, em cuja expressão viriam a inspirar-se Cordeiro da Matta e Eduardo Neves, entre outros comerciantes-poetas da foz do Cuanza. Trata-se de um texto muito singelo, de estrutura narrativa com diálogo amoroso ingénuo entre um branco e uma negra, onde a utilização de duas línguas – a portuguesa, do branco, e a kimbunda, da negra – não impedia o entendimento, ficando, por isso, textualmente implícito o bilinguismo dos dois intervenientes.

Sendo o tempo da escrita dessa poesia o último quartel do século XIX e sendo, como se disse, esse o primeiro texto com verdadeiro interesse para a angolanidade literária, poder-se-ia concluir que o bilinguismo, em Angola, foi uma realidade tardia. Essa conclusão, todavia, seria precipitada, como vamos ver.

Com efeito, a formação de pequenas bolsas bilingues é conhecida, em Angola, pelo menos, desde o século XVI, conforme testemunho insuspeito de missionários italianos, que manifestaram o seu espanto pela destreza com que a língua portuguesa era falada, quer nas cortes de Afonso I e Garcia II do Congo quer na corte da Rainha Jinga dos povos Jagas ou do soba Guzambambe. Estas informações chegaram até nós através da *Istorica Descrittione de 'tre Regui Congo, Matamba e Angola*, do capuchinho italiano G. Cavazzi, podendo basearmo-nos nelas para induzir que a correspondência trocada em português pelo rei Afonso I, do Congo, no século XVI, com o rei de Portugal; ou a língua falada na recepção oferecida pelo rei Garcia II do mesmo reino aos capuchinhos italianos no século XVII, que visitaram, seguidamente, a rainha Jinga, soberana dos Jagas e o soba Guzambambe, teriam já marcas incrustadas de uma diglossia ultrapassada.

Que assim era, isto é, que o português do tempo teria já lexicalizado marcas primitivas de diglossia, confirma-no-lo, de algum modo, o professor belga Willy Bal¹³, quando afirma que o português foi *língua geral* nas costas africanas, nos séculos XVI e XVII. Esta constatação de Willy Bal permite-nos concluir, desde logo, que essa função do nosso idioma só poderá ter sido conseguida à medida que, dum bilinguismo diglósico inicial, se passa para um estágio da língua em que a diglossia deixou de ser reconhecida, isto é, se lexicalizou, entrando para os hábitos discursivos de falantes etnolinguisticamente diferentes.

Esta questão da diglossia lexicalizada foi também abordada pelo professor Marius Valkhoff¹⁴, autor de estudos importantes sobre a presença do português no mundo, que demonstrou a mundialização da nossa língua, entre os séculos XVI e XVII, a ponto de, segundo ele, se ter tornado *língua franca* para efeitos de comércio e, nalguns casos, para fins diplomáticos.

A longa presença da língua portuguesa em África permitiu-lhe uma aclimatização tão profunda ao *habitat* africano que não é de estranhar que ela tenha conseguido neutralizar as situações diglósicas com que se viu confrontada, transformando-se, já africanizada, na língua veicular, a partir da qual se construiria o discurso literário africano moderno. Incorporando léxico, modos morfossintáticos e construções retóricas africanas, o português africano, fruto da vitória de Caliban sobre Próspero, mito «shakespearano», anula o potencial «drama linguístico» e faz da diglossia uma atividade de constante enriquecimento idiomático, o que conduz justamente à especificidade do discurso literário por ela sustentado. Daqui concluiríamos, portanto, que a língua portuguesa, tropicalmente fecundada, exprime com justeza e qualidade a africanidade estéticoliterária. Reconhecemos, porém, que, pelo que vimos, tal conclusão não é pacífica, insistindo alguns críticos, especialmente europeus, no órfico drama linguístico do colonizado. Vincent Monteil, por exemplo, persiste na ideia de que «a língua materna é insubstituível para exprimir as tonalidades afectivas», porque só ela é a «língua do coração».

Se acompanhássemos a opinião de Monteil e considerássemos, como ele, que a língua literária é justamente essa «língua do coração», teríamos de reconhecer a impossibilidade de uma literatura poder exprimir-se em línguas «estrangeiras», mas estaríamos a contrariar uma das condições fundamentais da literariedade, qual seja a da artificialidade do discurso literário, isto é, o fingimento glosado pelo nosso Fernando Pessoa. Por outro lado, se aceitarmos que toda a arte é, como tem de ser, artificialidade de formas e fingimento de substâncias, então não poderemos estar de acordo com aqueles que identificam a «nacionalidade literária» com a expressão linguística.

A literariedade e a linguisticidade são dimensões autónomas do trabalho literário. Por isso é que é possível existirem diferentes literaturas no mesmo sistema linguístico (é o caso

¹³ BAL, 1979: 149.

¹⁴ VALKHOFF, 1975: 75.

do Português, do Francês, do Inglês, do Alemão, do Espanhol ou do Árabe, entre outros) e haver literaturas nacionais que incorporem textos mediatizados em sistemas linguísticos diferentes. Deste modo, o argumento, que o não é, da identificação da língua literária com a «língua do coração» não tem sustentação, porque, parafraseando Pessoa, o poeta dos heterónimos, o escritor simplesmente sente com a imaginação, não usa o coração. No que às literaturas africanas diz respeito, embora elas tenham uma emergência mais histórica do que mítica e, por isso, se atenham muito a problemas ligados mais à «língua do coração» do que à imaginação, não deixa de ser verdade que a realidade se lhes impõe de forma mais racional do que emotiva, forçando-as a ultrapassar primevos complexos calibanescos de que as novas gerações de autores se sentem completamente libertadas. Que é assim, mostra-no-lo o poeta Rui Knopfli, nascido também na poesia, em Moçambique, e, por isso, observador atento do surgimento da moçambicanidade literária que, num «Breve Relance sobre a Actividade Literária», escrevia a propósito dos primeiros passos da literatura moçambicana em língua portuguesa:

Como Caliban, é de Próspero que ele recebe a língua e, se através dela aprende a nomear o sol, a lua, a água, a realidade em suma, por ela descobre também a mágica sugestiva e encantatória da blasfémia e do anátema. A sua especiosa e discordante tradição, a sua revolta, desaguam e corporizam em estranhos sons de uma língua estranha. É pois nessa zona obscura e indeterminada, a partir das raízes emersas no sono milenar, debatendo-se no emaranhado de preconceitos e renúncias, que ela taceia o futuro e procura articular a sua voz. Tempo decorrerá entretanto antes que assim aconteça¹⁵.

O tempo passou, de facto, e da voz taceada, titubeante entre uma obediência normativa metropolitana e um desejo de libertação expressiva, casando a seiva africana de Caliban com a austeridade europeia da língua de Próspero, surgiu a nova expressão lusófona da moçambicanidade estético-literária, que abriga em si Knopfli e Grabato Dias, Noémia de Sousa e Craveirinha, João Dias e Honwana, Orlando Mendes e Mia Couto, Ganhão e Sérgio Vieira, Guebuza ou Ascêncio de Freitas, todos, afinal, uníssonos na diferença de um discurso literário feito de diversas falas luso-moçambicanas. Foi vencido, portanto, o espectro de Caliban e Próspero foi devolvido à terra de origem, não sem antes deixar em África, como dizia Amílcar Cabral, uma herança notável aos povos que colonizou – um instrumento linguístico criador de uma consciência nacional por cima de quaisquer diferenças etnolinguísticas.

Secundando Cabral, mas indo mais além dele, o poeta e ficcionista angolano Manuel Rui pronunciaria importante discurso no Congresso anual de 1989 da Associação de Literatura Africana (ALA), realizado em Dakar, intitulado significativamente «Já não somos

¹⁵ KNOPFLI, 1974: 6.

Caliban!». Aí se repõe, com notável clarividência, no lugar correto, a questão da africanidade literária, em geral, e da angolanidade literária, em particular. Manuel Rui, a este propósito, começa por afirmar:

Quando se toca no percurso da nossa literatura, sua busca nacionalista e sua nacionalidade conseguida e reconhecida, de fora e por generalização, pode ressaltar para alguns um patamar de abordagem que radica de um equívoco: a literatura angolana quase não é ela própria, porque se realiza na língua de “outro”. Como se língua fosse propriedade com patente industrial e não usufruto de pessoas e entre pessoas e como se cada processo não devesse ser observado a partir da sua especificidade e diferença¹⁶.

Depois destas considerações iniciais, todo o discurso de Manuel Rui foi orientado no sentido de demonstrar que o Português não é mais uma língua estranha, uma língua do «outro» em Angola, mas, sim, um idioma que, pela angolanização sofrida, se tornou língua nacional apta a traduzir toda a vivência angolana. Vejamos, por isso, mais uma passagem desse importante testemunho:

O colonialismo, como um discurso, por imposição, é um constante caos. Utilizar a língua dele acima do contraponto, implica a sua descodificação e um mais que desvio à norma. Há que desarticulá-lo nas suas premissas para a reinvenção a partir de nós. De nossas tradições. De nossos ritmos. De nossas falas faladas, mal faladas pelo óculo do código que agora se espanta à transparência do discurso novo e libertador, onde a interferência, o hibridismo ou a desescrita reorganizam e se reorganizam no caos da situação da língua enquanto imposição cultural¹⁷.

O autor assume, como se vê, com naturalidade, as marcas diglósicas, entretanto lexicalizadas, que o «discurso novo e libertador» terá que possuir, para ser capaz de sustentar uma autêntica expressão de angolanidade. Angolanidade, e por extensão africanidade, que passará também pela assumpção da oratura como fonte de africanização estético-literária. Neste sentido, Manuel Rui acrescenta:

A contemporaneidade da literatura com a oratura, a fala falada do português em Angola, com base de interpretação crescente das línguas originárias, neologismos e corruptelas de erupção veloz, apontam para uma diferença que é nossa identidade literária, vertida numa língua que, cada vez mais, já não é a língua portuguesa de seu código, mas o português de Angola, rumo à vida verdadeira da língua vivida¹⁸.

¹⁶ RUI, 1989: 1.

¹⁷ RUI, 1989: 6.

¹⁸ RUI, 1989: 6.

Com a lucidez acrescida pelo facto de viver por dentro do processo e de ser dele mais do que um espectador, Manuel Rui desdramatizou a questão da expressão linguística da literatura angolana e, afinal, de todas as literaturas africanas lusófonas, concluindo: «A língua é nossa. Já não somos Caliban»¹⁹.

Como se vê, a perspetiva dos autores africanos lusófonos no que à questão diglósica diz respeito é substancialmente diferente da dos autores anglófonos e francófonos. Estes consideram-na, em geral, uma conflitualidade, resultado, afinal, do «drama» de ter de usar uma língua outra que não a sua materna. Alguns, porém, como Chinweizu, analisam a questão menos emotivamente:

*O uso de [línguas ocidentais] é uma parte do problema da cultura africana contemporânea. O ideal seria que as literaturas africanas fossem escritas em línguas africanas. Mas as mesmas circunstâncias históricas que, no presente, compelem as nações africanas a usar línguas ocidentais como suas línguas oficiais também compelem os escritores africanos a escrever nelas. Até que essas circunstâncias históricas mudem – e esperemos que mudem breve – não vale a pena debater se se deve, ou não, usar línguas ocidentais na nossa literatura*²⁰.

O realismo de Chinweizu, ao estudar o processo da descolonização literária em África que não passaria, pelo visto, pela substituição das línguas ocidentais que já não o seriam senão na origem, e não no uso, encontrámo-lo anteriormente no poeta e ensaísta angolano Fernando Costa Andrade, que, de forma rigorosa, situa o problema da angolanidade, ou da africanidade, traduzida em línguas outrora de colonização. Assim, falando no 1.º Festival de Cultura Negra, ocorrido em S. Paulo, no Brasil, em 1963, Costa Andrade diria:

*Uma observação se impõe acrescentar quanto à utilização veicular da língua em que se apresentam. Não se trata, como alguns pensam, de uma derrota ou de uma concessão do africano, ou porventura de incapacidade do uso de um idioma próprio. Trata-se aqui de uma forma de combate, de penetração no seio das posições inimigas e facilitar ao mundo de hoje a tarefa imediata de nos entender. Não temos complexos pelo uso do português na nossa pátria africana*²¹.

Insistindo na total ausência do «drama linguístico» na literatura angolana de língua portuguesa, Costa Andrade observa ainda que

*(...) o escritor angolano, usando o português, não se alienou. Serviu-se de um instrumento adversário contra ele (...). A arma hoje usada pelos nossos escritores é exactamente aquilo que o colonialista depreciativamente chamava há anos o “linguajar dos criados” (...)*²².

¹⁹ RUI, 1989: 7.

²⁰ CHINWEIZU, 1983: 242.

²¹ ANDRADE, 1980: 25.

²² ANDRADE, 1980: 51.

Uma vez mais se confirma, e especialmente devido à expressão o «linguajar dos criados» usada por Costa Andrade, que a expressão verbal da angolidade literária magma-tizou de tal forma a diglossia que esta se apagou pela constante lexicalização. É Costa Andrade, ainda, que, depois de reconhecer que «os poetas angolanos, e também alguns raros prosadores, deseuropeizaram a palavra europeia que usam», sublinha que

*(...) com Agostinho Neto, Jacinto, Viriato e outros poetas surgiu paralelamente, na poesia angolana, uma expressão nacional própria, veiculada, quer em português, quer numa nova linguagem continuada na prosa por Luandino Vieira e outros jovens torturados pelas malhas da PIDE e da censura colonial*²³.

A visão de Costa Andrade é, quanto a nós, aquela que melhor situou a problemática da possibilidade da tradução da africanidade numa língua originalmente europeia que, afinal, deixou de sê-lo, por força da tropicalização e da assimilação contínuas provocadas pela contaminação linguística inevitável entre o português e as línguas africanas. Como refere Costa Andrade, e nós já o dissemos, uma das obras que melhor elucida o processo de africanização do português é a de Luandino Vieira, pela capacidade aí demonstrada de criar situações diglósicas num momento, para, no momento seguinte, eliminar o bilinguismo que elas revelariam, substituindo-o por uma fala africana que não descaracteriza o sistema. Mário Pinto de Andrade, o primeiro teórico da sociologia literária africana lusófona, a par de Francisco José Tenreiro, já havia anotado que, com Luandino Vieira, «uma nova linguagem, sem qualquer dúvida, se cria ao gosto da inspiração colectiva do povo. A sua estrutura interna escapa às regras clássicas da língua portuguesa, para desposar a sintaxe kimbundu»²⁴.

Pelos exemplos citados, nada nos custa a crer que a razão pertence, uma vez mais, a Costa Andrade, quando ele afirma que «o problema da língua nunca existiu verdadeiramente para a maioria dos escritores» e, muito menos, para Luandino Vieira. De facto, tal problema não se levantou, nas literaturas africanas lusófonas, porque, repetimos, a africanização da língua portuguesa começou cedo nas nossas antigas colónias. Tão cedo que, em algumas delas (Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau) se evoluiu, ainda que em ritmos temporais diferentes, logo nos finais do século XVI, para um crioulo veicular entre colonos e colonizados, resultado da *pidginização* a que por uns e outros a língua reinol da comunicação foi sujeita. Tempos diferentes também teve a africanização do Português em Angola e em Moçambique. Razões históricas e políticas subjacentes à colonização desses dois territórios explicam uma maior miscigenação biológica, cultural e linguística em Angola do que em Moçambique. É óbvio que tais razões têm reflexos nos processos literários angolano e moçambicano.

²³ ANDRADE, 1980: 29.

²⁴ ANDRADE, 1971.

Realmente, não tínhamos até aos anos '80 do século passado na literatura moçambicana textos que representassem um grau de integração linguística, isto é, de africanização, similar ao que, desde o século XIX, começamos a encontrar nos escritos angolanos. Muito menos, textos cujo discurso fosse tão inovadoramente africanizado como em Luandino Vieira, em Uanhenga Xitu ou em Boaventura Cardoso, para citarmos apenas alguns dos mais africanos, na *escrita*, dos autores angolanos. Isto não significa, porém, que a literatura moçambicana se tenha desenvolvido alheada do inevitável processo diglótico que a relação colonial da língua portuguesa com as línguas africanas teria de provocar. O que significa é que a diglossia nas letras moçambicanas é menos profunda e extensiva, tendo, porém, um motivo de interesse que a distingue também da diglossia angolana. Referimo-nos ao facto de, na literatura moçambicana, as situações diglóticas não ocorrem apenas pelo uso de línguas africanas locais em concomitância com o Português, mas resultarem também da interferência quer do inglês quer, sobretudo, do *fanagalò*.

Um e outro caso explicam-se pelo histórico relacionamento económico de Moçambique com a República da África do Sul que, desde o século XIX, importava mão-de-obra moçambicana para as minas de ouro do *Rand* – os célebres *magaíças*, personagens poéticas e de ficção que encontraram em Noémia de Sousa e em José Craveirinha os seus principais cantores. Pois bem, o *magaíça* é o principal responsável pelas ocorrências diglóticas do inglês e do *fanagalò* (espécie de *língua geral* dos mineiros do *Rand*, resultado de uma amálgama de inglês, afrikaans e de línguas negras dos mineiros suazis, bechuanas, malávis, moçambicanos e sul-africanos zulus e xosas). Tais ocorrências, entretanto, encontram-se já lexicalizadas no Português de Moçambique.

Além do *magaíça*, agente de uma diglossia muito específica, dispunha a situação colonial moçambicana dos mesmos tipos sociais que foram os grandes promotores da africanização da língua literária de Angola. Referimo-nos às *mucamas* (amantes do patrão branco), aos cozinheiros, às lavadeiras, aos criados (*moleques* angolanos e *mainatos* moçambicanos), aos *sipaios* e outros auxiliares administrativos, aos empregados comerciais e outros elementos enformantes do extenso *larbinismo* (isto é, relação de criadagem) em que se desenvolveu a vida colonial. Todos esses tipos encontramos-os nas literaturas moçambicana e angolana. Nesta, porém, eles desempenham um papel ativíssimo no processo integrativo linguístico, operando assimilações, gerando neologias por neutralização diglótica, enfim, formando a fala nova de Angola que encontramos literariamente textualizada já desde Alfredo Troni com a sua noveleta *Nga Mutúri*.

Luandino Vieira, pelo seu pioneirismo na angolanização da língua e da narrativa literária, aprendeu em Guimarães Rosa a *escrita* como excesso, na aceção em que Roland Barthes fala da literatura como intervenção social.

Foi por essa intervenção social da *escrita* que houve uma patética comoção nacional, amplamente mediatizada, à volta do prémio atribuído a *Luuanda*, porque, seguramente, os mais esclarecidos indefetíveis do regime colonial perceberam que esse livro, germinando a

nacionalidade linguística, cultural e literária angolana, prenunciava a inevitabilidade da nacionalidade política.

Luandino tornava-se, por isso, com *Luuanda* um heterónimo de si mesmo; tornava-se num *outro* que veio, como no profundo verso de Stéphane Mallarmé, «donner un sens plus pur aux mots de la tribu»!

Bibliografia

- ACHEBE, Chinua (1975) – *Morning Yet on creation day*. Londres: Heinemann.
- ANDRADE, Fernando Costa (1980) – *Literatura Angolana (opiniões)*. Lisboa: Edições 70.
- ANDRADE, Mário de (1971) – *Préface*. In VIEIRA, Luandino – *La vraie vie de Domingos Xavier*. Paris: Présence Africaine.
- BÂ, A. Hampaté (1972) – *Aspects de la civilisation africaine*. Paris: Présence Africaine.
- BAL, Willy (1979) – *A propos de mots d'origine portugaise en Afrique Noire*. «Afro-Romanica Studia». Albufeira: Edições Poseidon.
- CHINWEIZU et alii (1983) – *Towards the Decolonization of African Literature*. Washington: Howard University Press.
- DIOP, David (1973) – *Coups de Pilon*. Paris: Présence Africaine.
- GLISSANT, Edouard (1981) – *Le discours antillais*. Paris: Seuil.
- HOUISS, Maurice (1971) – *Anthropologie Linguistique de l'Afrique Noire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- KADIMA-NZUJI, M. (1980) – *Les écrivains africains et l'édition: sauvegarde ou altération d'une identité*. «Ethno-psychologie». Le Havre. 2 / 3 (Avr.-Sep.).
- KIMONI, I. (1975) – *Destin de la littérature negro-africaine*. Ottawa: Editions Naaman.
- KNOPFLI, Rui (1974) – *Breve relance sobre a actividade literária*. «Facho». 30 (set.-out.).
- MARQUET, Marie-Madeleine (1983) – *Le métissage dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*. Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines.
- MEMMI, Albert (1974) – *Retrato do Colonizado precedido do Retrato do Colonizador*. Lisboa: Mondar editores, 1974.
- MUDIMBÉ, V. (1982) – *L'Ordre du Père*. Paris: Présence Africaine.
- NEJMI, Abdelilah (1985) – *Discussion*. In *Du Bilinguisme*. Paris: Éditions Denoël.
- RUI, Manuel (1989) – *Já não somos Caliban!*. Dakar.
- VALKHOFF, Marius (1975) – *L'importance du Portugais comme langue mondiale avant le Français*. «Miscelânea Luso-Africana». Lisboa: Junta de Investigação Científica do Ultramar.

LUUANDA, UM MODO OUTRO DE CANTAR SIAO

LAURA CAVALCANTE PADILHA

U. Federal Fluminense / CNPq. lcpadi2@gmail.com.

Desde a primeira leitura de *Luuanda*, ainda nos anos 1970, fui tomada pela ideia de que a cidade de Luanda, tal como plasmada na obra, em certa medida identificava-se com a mítica Sião, perdida e cantada nos *Salmos* de Davi, em especial no intitulado «Saudades da pátria» (s. 137), salmo retomado por Camões em seu denso e instigante poema «Super flumina...». Já saída do século XX, no início do XXI, mais exatamente em 2006, li com atenção as duas dedicatórias do romance *De rios velhos e guerrilheiros I. O livro dos rios* (2006), pelo qual Luandino Vieira retorna à cena literária. Abro aqui um parêntese para citá-las:

*Sem margem de dúvida:
aos do Tarrafal (1962-1974);*

*ou, na dúvida, sempre a favor
de Aracelly S., Bahinaha B. e Blanca Elizabeth C.
sôbolos sonhados rios¹.*

Neste novo momento, aquela antiga impressão de leitura se tornou mais forte, daí fazer-se a base destas reflexões.

¹ VIEIRA, 2006: 9.

Começo, mesmo entendendo que o salmo e o poema são por demais nossos conhecidos, por resgatar o início da fala de Davi – «Às margens dos rios de Babilônia nós nos assentávamos e chorávamos, / lembrando-nos de Sião» – e a primeira estrofe do poema camoniano:

*Sôbolos rios que vão
por Babilônia, m'achei,
onde sentado chorei
as lembranças de Sião
e quanto nela passei.
Ali o rio corrente
de meus olhos foi manado,
e tudo bem comparado,
Babilônia ao mal presente,
Sião ao tempo passado².*

Com o poema, salta-se do coletivo do salmo («nós») para a personalidade do sujeito lírico, muito embora um mesmo ponto ligue salmista e poeta. Ou seja: ambos reiteram a dor por se acharem em terra outra, daí o entregarem-se ao pranto e convocarem a memória do tempo da alegria. Vitimizados por tão forte dor, ambos os *cantores* decidem abandonar os instrumentos sustentadores de seus cantos – harpa e órgão, respectivamente –, entregando-se ao sentimento aberto pela perda da terra amada e à espécie de orfandade que daí advém. Nesse sentido, diz Davi:

*Nos salgueiros que lá havia
pendurávamos as nossas harpas
[...]
Como porém haveríamos de entoar o canto do Senhor
em terra estranha?
Por sua vez, ecoa Camões:
Assi, depois que assentei
que tudo o tempo gastava,
da tristeza que tomei
nos salgueiros pendurei
os órgãos com que cantava.
Aquele instrumento ledão
deixei da vida passada,
dizendo: – Música amada,
deixo-vos neste arvoredão
à memória consagrada³.*

² CAMÕES, 1973: 105.

³ CAMÕES, 1973: 106.

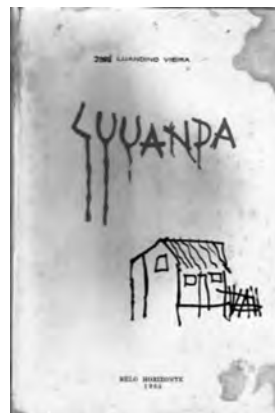
Naquela primeira leitura, há 40 anos atrás, vi, ao impactar-me com *Luuanda*, que o seu autor, como Davi e Camões, também ele cantava e chorava as memórias de seu lugar, embora sem dele apartar-se, já que a obra se escrevera quando estava preso em uma cadeia da cidade de Luanda, cidade que, como Sião, se encontrava, depois de 1961, mais esmagada ainda pela brutal ação de uma também outra Babilônia (Portugal), que não só a dominava, como tentava impedir que se concretizasse seu sonho de libertação já tão adiado. Desse modo, não só a dor de quem escreve salta aos olhos do receptor, mas também na obra se adensa a deliberação de resistir e resgatar a face de um povo violentado que, como seu novo *cantor*, igualmente resiste. Por tal razão, este não abandona os instrumentos de seu *canto*, continuando a entoá-lo e a trazer sua terra para o centro de seu texto. Não é por acaso que o último dos contos, «A estória da galinha e do ovo», se abra com esta dedicatória: «para AMORIM e seu NGOMA – sonoros corações da nossa terra»⁴. Já não se trata, pois, de harpa ou órgão, mas de ngoma, o que muda o enquadramento simbólico antigo, ao mesmo tempo em que se mantém acesa a esperança do canto-coral angolano que se fará ouvir no livro.

Começo, para resgatar o produto final desse duplo enquadramento, por dizer que não é apenas o que em *Luuanda* se conta e o como tudo é contado que levam o leitor a perceber a espécie de pulsação sonora e visual da cidade ficcionada por Luandino. Também o formato do livro, como objeto palpável do real, busca significar, conforme bem o demonstra seu projeto gráfico. Por tal razão, resolvi trazer imagens das capas das edições de 1964 e 1965, como forma de convidar a obra a estar presente entre nós no tempo da festa que, afinal, é sua e de seu criador.

Figura 1: (1964)



Figura 2: (1965)



⁴ VIEIRA, 1964: 84. Todas as citações da obra serão feitas a partir da edição de 1964.

Não creio ser por acaso que o autor – já a exercer outra atividade artística – tenha escolhido o jogo gráfico do preto e branco, como base do projeto da capa de 1964, que, aliás, diferentemente da outra, não indica o local e o ano da edição. Nada deve atrapalhar o impacto que o artista deseja causar, ao nos trazer a imagem quase infantil de uma casa (cubata), parcialmente destruída, que chora ou verte sangue. O nome da obra nasce justamente desses fios, pelo que se forma um conjunto marcado pela coesão de seus elementos. É tão forte a ideia de alguma coisa que se desfaz que, abaixo do título, ainda aparecem esses fios de lágrima ou sangue. O último elemento, aliás, talvez tenha dominado a percepção de quem pensou a edição de 1965, apócrifa, daí o título apresentar-se em vermelho. O impacto, porém, causado pela primeira das capas como que se apequena, quando título e desenho mudam de lugar e se desconectam totalmente, ficando como que *soltos* no ar. Vê-se, aí, que não há mais a mão e o afeto de Luandino Vieira.

Observe-se, ainda, que a arte final da capa de 1964 se consolida quando se vê que tudo repousa sobre uma imagem aérea esfumada da cidade de Luanda, imagem esta que fica mais nítida na contracapa, que contém ainda um retrato do escritor e uma breve apresentação, com as iniciais de Alfredo Bobela Mota.

Figura 3



O formato escolhido também contribui para o adensamento do traço *popular* que o produtor deseja obter. Ele nos remete ao pequeno formato dos livros infantis dos anos 40 e 50, principalmente os destinados a classes sociais menos favorecidas (isto levando em conta minha experiência pessoal). Diferentemente dos de colegas de alguma posse, nossos livros não possuíam capa dura, muito menos as belas imagens que neles se escondiam. Ao escolher este formato, uma vez mais, Luandino pactua com a sua memória dos tempos de antigamente, quando vivia em Sião.

Ao entrar no livro, ultrapassada a folha de rosto, na qual aparece o local e o ano de 1963, o receptor encontra uma pequena nota, a adverti-lo:

A matéria deste livro faz parte de um conjunto de cerca de uma dezena de estórias, a publicar sob o título 'Luuanda'. Esta edição, de apenas três das estórias, é devida ao regulamento do Prémio 'D.^a Maria José Abrantes Mota Veiga' com que as mesmas foram distinguidas⁵.

Portanto, trata-se de uma obra que precisou ser *podada* para concorrer a um prêmio, em 1963, sendo por ele agraciado em 1964, ano que aparece, aliás, ao final do livro, e sabemos ser o da primeira edição. Todo esse jogo de datas se torna importante, já que por ele se revela, também, que, embora tendo sua liberdade cerceada, Luandino, que transformara o pranto em canto de amor à terra, conseguira que este seu gesto fosse disseminado e compreendido pelos seus, já que a coletânea recebera um prêmio na cidade de Luanda.

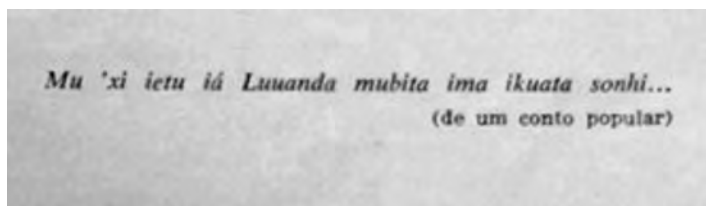
Vem, a seguir, a dedicatória: «Para Linda, / amiga de Luuanda / e minha amiga»⁶, a deixar patente não apenas o afeto pessoal, mas também a gratidão do escritor por aquela que, corajosamente, libertara *Luuanda* do cárcere, já que não pudera fazê-lo com seu autor.

A epígrafe, primeira frase dirigida de modo mais direto ao leitor, depois dessa dedicatória, por se grafar em quimbundo e não ser traduzida, se torna igualmente um elemento da plataforma estética, ética, política e cultural da coletânea. Nesse momento, uma outra língua também se levanta no texto, a mostrar sua força e a confrontar a língua de sustentação da literatura angolana, o português, embora saibamos que ela também acaba por dobrar-se ao uso angolano, como o texto demonstrará em sua tecelagem linguística. O pacto da epígrafe é, portanto, feito com quem é capaz de entender o que a obra representa para todos aqueles que, fazendo parte do cotidiano da cidade, conhecem seus contos populares, a língua da terra, e, com certeza, sonham, como ele, Luandino, com a nação ainda por vir.

⁵ VIEIRA, 1964: 4.

⁶ VIEIRA, 1964: 5.

Figura 4: (VIEIRA,1964: 7)



Traduzo-a, recuperando a edição brasileira realizada pela Editora Ática: «Na nossa terra de Luanda passam-se coisas vergonhosas»⁷.

Por tudo isso, *Luuanda*, mesmo antes das estórias que se abrirão diante de nossos olhos, já se apresenta como um objeto irruptor de novos sentidos intratavelmente angolanos. Os três contos funcionam metaforicamente como uma espécie de rito de iniciação pelo qual os neófitos leitores, sobretudo se não angolanos, ingressam nos segredos e mistérios daquela comunidade de pertencimento. Vejamos, de forma muito breve, as estórias, e como elas se apresentam e se sequenciam na obra.

Para começar, «Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos», cuja abertura assim se dá: depois do título na página preliminar, segue uma folha em branco, ao contrário do que se verá nas outras duas estórias. De chofre, o contado se abre, com a voz de um narrador extradiegético a fazer com que o leitor mergulhe no texto sem qualquer mediação discursiva. O que primeiramente ressalta aos olhos do receptor é a terra ressequida pela falta de chuva, chuva esta que se anuncia pela voz de uma mais velha, inicialmente não nomeada, já que é apenas referida como *vavó*, termo que a mergulha na pulsação do afeto. Fica clara a onisciência do narrador que se apresenta na estória como um quase cineasta a manejar uma câmera indiscreta que nos leva a chegar muito perto do que por ela se focaliza. Resgato esse início do conto, muito conhecido, aliás, apenas para breve comprovação do que aqui se descreveu:

*Tinha mais de dois meses, a chuva não caía e, por todos os lados do musseque, os pequenos filhos do capim de Novembro, verdes e novos, estavam vestidos com uma pele de poeira vermelha espalhada pelos ventos quentes e pelos jipes das patrulhas passando na zuna, no meio das ruas e becos que a desarrumação das cubatas desenhava à toa. Assim, quando vavó, na porta, adiantou sentir esses calores muito quentes e os ventos a não querer mais soprar depressa como antigamente, os vizinhos ouviram-lhe resmungar, falando no neto, talvez nem dois dias iam passar sem a chuva chover (...)*⁸.

⁷ VIEIRA,1982: 3.

⁸ VIEIRA,1964: 11.

Repare-se que, para começar, há a humanização da natureza, ela também coberta de afeto, o que é quebrado pela violência do cortar dos jipes. A actante principal aparece sem nomeação, como já dito, e o neto fica fora da cena, igualmente não nomeado.

Nessa primeira narrativa, em certo sentido, Luandino enuncia uma tese, ou seja, que a violência é, em si, um inominável, fazendo-se a fome a sua pior face. Como indica Walter Benjamin, «a experiência do corpo pela fome» é uma das mais «desmoralizadas» surgidas depois da Primeira Guerra Mundial⁹. Para o filósofo, os combatentes dessa guerra se tornaram «mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos»¹⁰. Em certo sentido, Luandino, ao encenar, em 25 páginas, o absurdo da fome, neste primeiro conto, mostra seu empenho em não se calar e, em certa medida, procede como aquele velho, ainda Benjamin no mesmo texto, que, ao transmitir sua experiência aos filhos, mostra-lhes o sentido da vida. É este sentido da vida e o não-sentido da fome que o contista encena no primeiro movimento de seu texto, passando uma experiência que não pode ser minimizada ou esquecida. Vale a pena resgatar a última cena, que se torna o fecho da tese, momento em que a língua portuguesa é, como no restante da obra, também subvertida:

No estômago a fome calou, deixou de mexer, só mesmo a língua queria crescer na boca seca. Envergonhado, Zeca Santos arrastou devagar até na porta, segurando as calças que tinha tirado para lhes dobrar.

(...) Com um peso grande a agarrar-lhe no coração, uma tristeza que enchia todo o corpo e esses barulhos da vida lá fora faziam mais grande, parecia nem as pernas aceitavam andar, Zeca voltou dentro e dobrou as calças muito bem, para aguentar os vincos. Depois, nada mesmo que ele podia fazer já, encostou a cabeça grande no ombro baixo de vavó Xíxi Hengele e desatou 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 ainda¹¹.

Diante da cena, nada mais resta ao leitor, senão chorar com Zeca e por Xíxi, certamente.

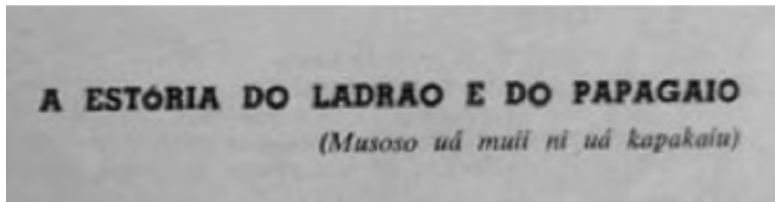
Já a segunda das narrativas, a mais longa das três (40 páginas), começa por nos apresentar uma abertura completamente diferente da anterior, a partir mesmo do título, que traz a palavra *estória* e, a seguir, a tradução para o quimbundo, gesto pelo qual a língua da terra reforça seu lugar:

⁹ BENJAMIN, 1994: 115.

¹⁰ BENJAMIN, 1994: 115.

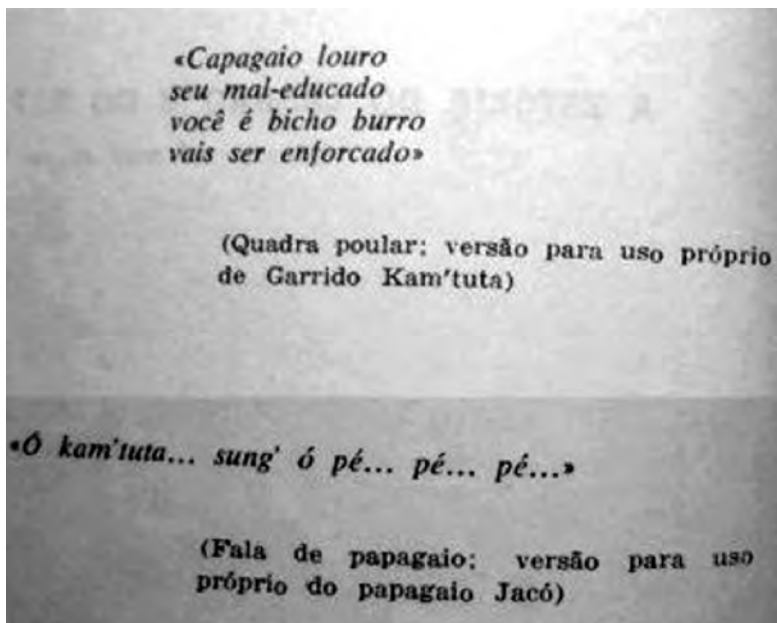
¹¹ VIEIRA, 1964: 35.

Figura 5: (VIEIRA,1964: 37)



Por sua vez, ao virarmos a página, nos deparamos, à esquerda, fora do padrão de *Vavó Xíxi*, com uma folha escrita e que leva o leitor ao riso, quebrando, assim, a última sensação emanada da primeira estória. Esse riso chega quando se antevê, grafada em letra, a luta entre os dois *protagonistas*, ou seja, o ladrão (Garrido Kam'tuta), com alusão à sua deficiência física, e o papagaio (Jacó), tão odiado pelo primeiro, como o contado nos mostrará. A peleja já se forma antes mesmo que a narrativa se nos abra para a leitura, acompanhando, de perto, a tradição oral, tão bem representada nos antigos e novos cordéis:

Figura 6: (VIEIRA,1964: 38)



Por outro lado, o narrador, que se escondera no primeiro conto, aparece neste claramente, assumindo a estória que vai pôr, embora ela seja apresentada como uma estória de segundo grau, já que ele diz tê-la ouvido quando estava preso na «cadeia da esquadra», o que corresponderia a uma *verdade* extratextual pela qual o sujeito que escreve como que denuncia o lugar a partir do qual o faz:

*Vou pôr uma estória com bicho e pessoa. Não posso jurar é só a verdade mesmo, não assisti os casos como passaram. Ouvi-lhes contar assim, lá na cadeia da esquadra*¹².

Neste conto se consolida a antítese da tese, principalmente através do personagem Xico Futa, que aparece de modo rápido também no início do contado, a mostrar a força de sua liderança, quando tenta salvar Dosreis, um seu mais velho que se subleva no momento em que é preso. Ao ser apresentado como amigo, e uma espécie de mentor, Xico Futa ganha o lugar de protagonista da narrativa, fato que se consolidará a cada passo. Diz o texto nesta primeira apresentação: «Um amigo dele é que lhe salvou. O Futa, Xico Futa, deu-lhe encontro lá na esquadra, senão ia-lhe pôr chicote o auxiliar Zuzé»¹³. Em certa medida, este personagem se faz uma espécie de duplo do autor e de sua experiência como sujeito histórico, seja por suas atitudes pessoais e gestos de resistência, seja por se fazer, ele também, um contador, como demonstra a parábola do cajueiro, pela qual se comprova que a violência pode ser superada pela força do coletivo e de sua coesão. A cena final é a demonstração da presença fundante desses dois elementos, pois, reunidos e apaziguados, Garrido e Dosreis superam as desconfianças e divergências, pelo que, juntamente com Xico Futa, se reúnem em uma espécie de ceia para celebrar o companheirismo cujo fio não se pode partir.

Não é por acaso que o texto se feche com a voz do narrador, assumindo a estória como sua – «Já pus minha estória. Se é bonita, se é feia, os que sabem ler é que dizem»¹⁴ – pelo que esta ganha o contorno de uma narrativa de primeiro grau, já que o contador a faz sua e, por isso, pode rematar o seu texto já se apresentando como um narrador da letra: «(...) e isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham-se passado»¹⁵. Escancara-se, aí, a força da ficção, ao mesmo tempo em que se resgata a experiência histórica do sujeito que a constrói como efabulação.

Já agora a terceira e última das narrativas, que segue de perto desde o título o padrão adotado na que lhe antecede:

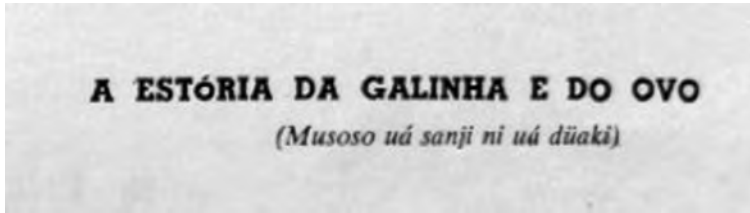
¹² VIEIRA, 1964: 39.

¹³ VIEIRA, 1964: 39.

¹⁴ VIEIRA, 1964: 81.

¹⁵ VIEIRA, 1964: 81.

Figura 7: (VIEIRA,1964: 83)



Igualmente, a página à esquerda é também ocupada pela dedicatória: «para AMORIM E SEU NGOMA – sonoros corações de nossa terra»¹⁶. Sai-se do riso da abertura anterior para uma nota de claro afeto, já que Luandino dedica a estória – ou *musoso* – a ser contada a um dos componentes do Ngola Rítmicos, igualmente preso naquele momento histórico. As maiúsculas como que iluminam a frase e o afeto. Segue-se um segundo segmento frasal – «sonoros corações de nossa terra» – que é, na verdade, um verso decassílabo a se fazer uma linha musical, como se dá com as canções criadas e cantadas pelo conjunto. Por fim, igualmente na abertura do texto, o sujeito se assume como um quase contador da oralidade, ao dizer: «Vou pôr a estória da galinha e do ovo. Estes casos passaram no musseque Sambizanga, nessa nossa terra de Luanda»¹⁷. A reiteração da expressão «nossa terra» diz tudo. Portanto, quem conta se imiscui no contado e este se apresenta como uma estória que teria acontecido, mais ao gosto das makas que dos misosos, seguindo a designação da terra.

A tese encontra, na narrativa-fecho (a mais breve das três, já que com 18 páginas), a sua síntese risonha e nela se vê o sentido de uma outra ordem, em tudo diferente da colonial. Se quisermos, neste último texto se dá o enfrentamento entre o saber transplantado de base ocidental e a sabedoria autóctone, no caso, de base angolana. Nesse sentido, há a comprovação de que se pode vencer a violência pela coesão do grupo e pela leveza de suas ações. Os actantes, postos em cena, já não podem ser pensados como os «condenados da terra» de que fala Frantz Fanon. Se o espaço por eles ocupado ainda traz o sinete da fome, daí a disputa pelo ovo, já não se pode mais vê-lo como correspondendo ao de uma «cidade acorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada»¹⁸.

As crianças são, como o ovo, promessas de vida, e só podem sê-lo pelo fato de terem recebido, como dádiva e doação, a experiência e o saber de vavô Petelu, que lhes ensinou a

¹⁶ VIEIRA, 1964: 84.

¹⁷ VIEIRA, 1964: 85.

¹⁸ FANON, 1979: 29.

fala dos animais e, conseqüentemente, lhes passou a sua própria experiência, ainda mostrada como algo que se põe de pé. Assim, não «se fica pobre», como dolorosamente nos mostra Benjamin ao dizer: «Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do atual»¹⁹. O *atual*, naquele momento vivido no musseque Sambizanga, não é uma moeda miúda. Pelo contrário, é moeda de valor, valor este sempre eclipsado pelo olhar míope do ocidente branco-europeu que nunca foi capaz de compreender o sentido da diferença do outro por ele dominado.

Vale a pena convidar o quase-fecho do conto, que reúne, em primeiro plano, Zefa, Bebeca e Bina. O riso invade a cena, ao contrário do que se dera na primeira das três histórias, fechada em dor e lágrima. É esse riso o elemento a dar o tom do desfecho, começando por Zefa que, ao reconhecer a voz do filho a imitar Cabíri a partir de seu quintal, «chamou Xico, riu nas vizinhas, [...] pondo festa nos cabelos do monandengue»²⁰. A seguir, a câmara do cineasta travestido em escritor focaliza Bebeca, ela própria o outro de Xíxi, pois igualmente banhada pelo brilho da sabedoria. Por isso mesmo, como a primeira, recebe o carinho discursivo do contador da letra, que diz:

*Vavó Bebeca riu também. Segurando o ovo na mão dela, seca e cheia dos risos dos anos, entregou-lhe para Bina.
– Posso Zefa²¹?*

Nesse momento, Zefa (repare-se o nome que ecoa o de Zeca, apenas com uma mudança de letra) fala da fome e se acumplicia com a até então desafeta, Bina, pondo de pé o companheirismo tão necessário naquele momento da história em cujas malhas a história se desenha: «– É sim, vavó!... É a gravidez! Essas fomes eu sei... E depois o mona, na barriga, reclama!»²². Não há, na cena, vencidos nem vencedores, daí o sorriso de Bina cujo ventre é acariciado pelo vento, «cheio de cuidados», como cuidadoso e cheio de afeto está aquele que, ao narrar, aponta a luz do futuro e, assim, se faz a voz de um cantor daquela outra Sião, chamada Luanda. Desse modo, já pode fazer calar seu canto e o som metafórico de seu ngoma. Em certa medida, tudo termina entre risos e sorrisos, cuidadosamente.

Assim, para mostrar, através de uma imagem-fecho, esse gesto produtor de sentidos que é o trazer o riso para a cena de *Luuanda*, resgato um manuscrito de Luandino, a mim cedido para compor este texto. Vejamos sua reprodução e, com ela, voltamos ao princípio da obra e ao encontro amoroso de «Xíxi e seu neto Zeca Santos», atendendo, assim, ao que

¹⁹ BENJAMIN, 1994: 119.

²⁰ VIEIRA, 1964: 102.

²¹ VIEIRA, 1964: 102.

²² VIEIRA, 1964: 102.

nos ensinam os velhos contadores orais, e que é a base da parábola apresentada por Xico Futa, ou seja, que há sempre um princípio quando se pensa ter chegado ao fim, daí o ter de voltar àquele princípio, em um nunca acabar. Por tal procedimento, prolonga-se a festa de prazer orquestrada pela obra, festa cuja eficácia é sempre assegurada pela linguagem, ela também inesgotável «fonte de grandes prazeres», como nos ensina Roland Barthes²³.

Seguem, pois, o manuscrito, finalizado por um desenho, ambos do autor, que gentilmente ainda passou este mesmo manuscrito para datiloscrito, o que se apresentará em nota de pé de página. Agradeço-lhe por este seu último gesto de cumplicidade²⁴.

Figura 8

*

Estive trabalhando no conto para o Gabriel Leitão, pois ontem à noite deitei-me às 9 h. bifurquei na mesa e fiquei com a cabeça no ombro dela, a pensar. Algumas alterações: já não pode ser vavó Tataxa, mas será outra velha: Xíxi Hangele (Cecília das Pedras) e o título é já um pouco humorístico: "Vavó Xíxi Hangele e seu neto Zeca Santos" - procurei eu escrever um conto em que o humor esteja sempre latente, um humor de fundo humano, resumo do meu

Simpatia nascida da compreensão do "Caso", que nunca aparece como meu peso ou atitude de observador superior... Notei que, embora na vida real eu seja um optimista e que todos os meus conversas têm (quase sempre) um fundo, mesmo pseudo, de humor, os meus contos não deixam transparecer isso. Há seres cativos? Vou tentar (em "Usuku, Kitumbo", já há uma cantelhe... preciso falar a

²³ BARTHES, 1977: 15.

²⁴ Tradução do autor: «Estive trabalhando no conto para o Gabriel Leitão, pois ontem à noite deitei-me às 9 h. bifurquei na k. e fiquei com a cabeça no ombro dela, a pensar. Algumas alterações: já não pode ser vavó Tataxa mas será outra velha: Xíxi

Figura 9



Manuscrito e desenho são partes, pois, do projeto de uma obra ainda, naquele momento, em estado de gestação. Neles, antevemos o que *Luuanda*, afinal, acabará por colocar de pé: o desejo do escritor de não falar pelo outro, mas com o outro; o riso até no nome de Xixi, Cecília das Piadas; o projeto da capa, quando, no desenho, a cubata se faz o pano de fundo, ao qual se acrescentam, em primeiro plano, as figuras da velha avó e de seu neto, inauguradoras do contado. Estranhamente surge também aí um cão, que não aparecerá nas estórias, mas que, como aquele narrador *intruso*, aí está, tudo vendo, ouvindo e *filmando*.

O conjunto, pois, do manuscrito e do desenho autoriza-nos a responder a Luandino Vieira, dizendo-lhe que ele não só foi capaz de acender e soprar a fogueira, como esta ainda permanece acesa, pelo que *Luuanda* atravessou o tempo, completando agora seu cinquentenário e comprovando, com seu lume, que nenhuma Babilônia jamais será capaz de vencer os de Sião.

Hengele (Cecília das Piadas), o título é já um pouco humorístico “vavó Xixi Hengele e seu neto Zeca Santos” – poderei eu escrever um conto em que o humor de fundo humano, resultado de uma simpatia nascida da compreensão dos “casos”, que nunca apareça como menosprezo ou atitude de observador superior... Notei que, embora na vida real eu seja um otimista e que todas as minhas conversas têm (quase sempre) um fundo, mesmo remoto de humor, os meus contos não deixam transparecer isso. Não serei capaz? Vou tentar (em “usuku, kifumbe” já há uma centelha... preciso soprar a fogueira)».

Bibliografia

- (1969) – *A BÍBLIA Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil.
- BARTHES, Roland (1977) – *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- BENJAMIN, Walter (1994) – *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. «Obras escolhidas», vol.: 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- CAMÕES, Luís de (1973) – *Rimas*. Coimbra: Atlântida.
- FANON, Frantz (1979) – *Os condenados da terra*. Pref. Jean-Paul Sartre. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- PADILHA, Laura Cavalcante (2015) – *Luandino, sua «Luuanda» e os «sonoros corações da [sua] terra»*. «Colóquio/Letras». Lisboa. 188 (jan.-abr. 2015), pp. 130-140.
- VIEIRA, Luandino (1964) – *Luuanda*. Luanda: Oficinas Gráficas ABC.
- VIEIRA, José Luandino (1982) – *Luuanda*. São Paulo: Ática.
- ____ (2006) – *De rios velhos e guerrilheiros I. O livro dos rios*. Luanda: Nzila.

DO TEXTO AO CONTEXTO: *LUUANDA* E A EXTINÇÃO DA SOCIEDADE PORTUGUESA DE ESCRITORES

CLÁUDIA PINTO RIBEIRO

U. Porto/CITCEM. claudiapintoribeiro@sapo.pt.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais¹.

Bem-vindos a este lugar de memória. Aqui, neste colóquio que cumpre a distância (ou a proximidade) *de Luuanda a Luandino*, constrói-se um lugar de memória porque, investido de uma aura simbólica e de imaginação, procura criar um arquivo deste passado, vivo, sentido, marcado no tempo, ao organizar esta celebração que mais não pretende do que assinalar o aniversário desta obra-morteiro que agitou um Portugal que se pensa conformado, no primeiro lustro de 1960.

Por isso, o meu contributo para este lugar que aqui se edifica pretende dar densidade histórica a uma memória ressentida, uma lembrança de um passado que é doloroso e por isso abafado e afastado (como nos diz Francisco Topa na introdução da obra *Luuanda há 50 anos*²), como se ainda pudesse fazer mácula a quem o revisita. Pois bem, eis o que podemos fazer: petrificar a memória, construindo um lugar deliberadamente fora do tempo vivido.

¹ NORA, 1993: 12.

² Procurando fazer de 2014 um momento de cicatrização definitiva da memória ferida de *Luuanda*, Francisco Topa procedeu a uma série de contactos que não tiveram resposta: «ficou sem resposta uma carta que dirigi ao atual presidente da

História, memória, ressentimento

Uma nota muito simples: aqui propomos entender a memória como um ritual de lembrança, que profana o esquecimento e não deixa que o passar do tempo emudeça estórias que devem ser contadas. Portanto, vamos recortar do tempo pequenos cenários que nos fazem crer que somos donos de uma verdade, ainda que relativa, que não seja monolítica. O mesmo é dizer que quando recuamos ao Portugal da década de 1960 procuramos posicionar-nos em vários ângulos que permitam ler as entrelinhas das fontes consultadas. Ou o que delas resta, pois:

(...) Não se consegue reter do passado mais que uma miserável parcelazinha, sem que ninguém saiba por que motivo retém justamente esta e não outra, uma vez que tal escolha, em cada um de nós, se faz misteriosamente à margem da nossa vontade e dos nossos interesses. Nada se compreenderá da vida humana enquanto se persistir em escamotear a primeira de todas as evidências: uma realidade, tal como existia quando existia, deixa de existir; a sua restituição é impossível. Nem sequer os arquivos mais abundantes podem seja o que for contra esta evidência³.

É por isso que aos vestígios do passado juntamos as razões, os valores, os sentidos do presente, construindo um lugar estranho que não pertence ao que foi, mas que também não existe no que é. Esse lugar estranho que é maleavelmente transfigurado para contentar aqueles que teimam em olhar para ele, mas que não o chegam a habitar. Portanto, o «presentismo» destas estórias desagua em duas dimensões: o facto de o passado ter sempre um dedo nosso, como se não fosse possível olhar para ele fora de nós (e não é); e a inevitável catarse histórica, caminho necessário para debelarmos demónios que nos acompanham. Porque a

experiência de voltar a viver a ferida do passado é mais forte que a vontade de esquecer. E assim a existência do ressentimento mostra como é artificial o corte entre o passado e o presente, que deste modo vivem um no outro, tornando-se o passado um presente mais presente que o presente⁴.

Maior do que a vontade de esquecer. Porque a memória não pactua com o esquecimento.

Fundação Calouste Gulbenkian convidando-o para uma cerimónia que encerrasse o processo de 1965; foi atendido com silêncio um convite meu a determinada autoridade consular angolana; uma autoridade académica opôs-se a certa iniciativa...» (TOPA, 2014: 13).

³ KUNDERA, 2006: 87-88.

⁴ FERRO, 2009: 12.

Do contexto ao texto

Uma breve incursão ao Portugal do início da década de 1960 faz-nos adivinhar uma década quente, que obrigou o regime a reinventar-se e a reinventar as suas estratégias políticas. Desde a evasão do Forte de Peniche, em 3 de janeiro de 1960, à prisão de Agostinho Neto em Angola, em 8 de junho, passando pelo pedido, em setembro, do PAIGC da auto-determinação da Guiné e de Cabo Verde, visitando a conferência em Londres, a 6 de dezembro, com os principais dirigentes dos «movimentos de libertação» dos povos das colónias portuguesas a apelar ao início de negociações e terminando em dezembro (a 15) com a aprovação na ONU de três resoluções condenatórias da política seguida pelo Estado Novo relativamente aos territórios coloniais, mostra-nos que mais do que cinzento, o regime era acochado em várias frentes e fervilhava em brasa.

O ano seguinte – 1961 – historicamente caracterizado como o *annus horribilis* até nem começou mal, com uma nota formal de responsáveis da Igreja Católica apoiando a política colonial:

Nesta hora em que o Ocidente parece ter perdido a consciência de si mesmo, na anarquia das ideias, na dívida dos direitos e deveres, na fascinação dos mitos, na quebra das tábuas morais do Decálogo (...) Portugal é consciente da sua missão evangelizadora e sofre ao ver que ela não é compreendida nem apreciada, e até se tenta contestar-lha⁵.

Avesso a missões civilizadoras, a 21 de janeiro, Henrique Galvão dá corpo à sua Dulcinea (operação) e assalta o paquete Santa Maria, gritando a plenos pulmões a natureza ditatorial e antidemocrática do regime. No dia 24 de janeiro, Henrique Galvão falava à imprensa norte-americana, deixando claro que pretende pôr fim ao regime de Salazar. A cumplicidade dos EUA e do Reino Unido com Salazar neutraliza os militares opositoristas e entrega-os às autoridades brasileiras a 4 de fevereiro.

Ainda mal refeito do susto, o regime assiste às manobras de elementos do MPLA que tentam assaltar em Luanda a Casa da Reclusão Militar, a Cadeia de S. Paulo, o quartel da PSP e a delegação da Emissora Nacional. O regime não é meigo e responde com repressão violenta, originando um massacre de mais de três mil civis.

Em março, a UPA, no norte de Angola, lançou o terror sobre muitas das fazendas agrícolas, matando as populações brancas que por ali trabalhavam ou dirigiam explorações e populações negras bailundas que eram assalariadas. Na sequência destes acontecimentos, rapidamente e com a força possível dá-se início à guerra (colonial para o Estado Novo e de libertação para os povos colonizados).

O ano termina com mais um duro golpe para o regime: as ridículas pretensões de negociarmos com a União Indiana a nossa saída de Goa, o que motivou a sua tomada, em

⁵ RODRIGUES, 1994: 361.

dezembro de 1961, sem grande esforço (a força indiana englobava cerca de 40 000 soldados) face à nossa fragilidade militar no terreno, apesar de à distância se reclamar «resistência até à morte». Pouco tempo antes, em novembro de 1961, José Vieira Mateus da Graça (Luandino Vieira) era detido,

tendo confessado que seguia as diretrizes do MPLA, movimento de que se considerava membro e com o qual se tinha comprometido a enviar para Luanda bombas de plástico destinadas a provocar o terror entre a população.

A concentração em Salazar da pasta da Defesa e a sua necessidade de justificar ao País a presença colonial foi apenas mais um dos exemplos do ensimesmamento do regime reagindo às contrariedades e às lógicas (internas e externas) de forma politicamente inadequada.

Por isso, o ano de 1962 abre com um discurso de Salazar na Assembleia Nacional a 3 de janeiro que, embora justificado pela invasão e ocupação de Goa, evidencia uma continuidade sem retorno: critica a «inércia da ONU» e questiona a permanência de Portugal nas Nações Unidas, ironiza sobre a «apatia» dos «pretensos defensores da liberdade» (referindo-se em particular à Inglaterra e aos EUA), agradece o apoio de Espanha e do Brasil e manifesta a esperança de «a comunidade internacional reparar, em breve, o agravo à soberania portuguesa». Estas ideias vão fazer escola ao longo da década.

Nos antípodas, são múltiplas as ocorrências que ilustram um país crítico sobre a nossa presença em umas *províncias ultramarinas* em constante ebulição.

No terreno colonial, destacaríamos:

- A criação da Frente de Libertação de Moçambique sob a liderança de Eduardo Mondlane em 25 junho de 1962, com o objetivo de coordenar esforços na luta pela libertação de Moçambique.

- A 23 de janeiro de 1963, à semelhança do que já vinha acontecendo em Angola, a adoção, por parte do PAIGC, da luta armada como instrumento de conquista da independência face à intransigência do regime português.

- O início da luta armada em Moçambique em setembro de 1964, através da FRELIMO.

- O início do processo que conduzirá à criação da UNITA, em março de 1966, através da divulgação, por um grupo de angolanos exilados em Brazzaville, em dezembro do ano anterior, do manifesto «Amangola».

- O reconhecimento, em dezembro de 1965, por parte da OUA, do PAIGC como representante do povo da Guiné-Bissau, passando a fornecer-lhe apoio logístico e diplomático.

Na metrópole, lembrando a nossa desnecessária presença militar em África (oposição) ou procurando justificá-la internacionalmente (governo), podemos referir:

- Logo em janeiro de 1962, várias manifestações realizadas no Porto contra a Guerra Colonial são violentamente reprimidas.

- A 27 de abril de 1962, visando a diminuição dos motivos da contestação à dominação colonial portuguesa, o governo aprova o decreto-lei 44 309 através do qual promulga o Código de Trabalho Rural (aplicável nas «províncias ultramarinas» de Cabo Verde, Guiné, S. Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique) revogando o Código de Trabalho Indígena (aprovado em 6 de novembro de 1928).

- Em setembro de 1965, a PIDE encerra a Casa dos Estudantes do Império sob a acusação de que esta servia de base para a realização de atividades de propaganda política. No mês seguinte, um grupo de ativistas católicos toma posição contra a guerra colonial e a política defendida pela hierarquia da Igreja («Manifesto dos 101 católicos»).

- Em janeiro do ano seguinte, a Associação dos Estudantes Portugueses na Universidade de Lausana (Suíça) aprova uma declaração considerando o Estado Novo responsável pela guerra colonial.

Em 22 de junho de 1963, Luandino Vieira, preso desde 1961, é condenado, «num tribunal de Luanda, a catorze anos de prisão, por crimes de terrorismo praticados na província de Angola e não por actividades subversivas»⁶. A pena foi cumprida em Santiago de Cabo Verde, na colónia penal de Chão Bom, até 1972, data em que foi enviado para Lisboa sob a condição de preso domiciliário.

O «estranho caso» de Luandino Vieira

No dia 21 de abril de 1965, o *Jornal de Notícias* anunciava a nomeação dos escritores que constituíam o júri de atribuição dos prémios da Sociedade Portuguesa de Escritores⁷: João Gaspar Simões, Alexandre Pinheiro Torres, Manuel da Fonseca, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira, este último como representante da Sociedade Portuguesa de Escritores e sem direito a voto. No dia seguinte, acompanhado de um recorte deste jornal, um ofício dirigido pelo subdiretor da Pide ao diretor, informava

⁶ *Diário da Manhã*, 21 de maio de 1965, p. 1.

⁷ A Sociedade Portuguesa de Escritores tinha sido criada em maio de 1954, pela iniciativa de Ferreira de Castro e Aquilino Ribeiro, com o intuito de «dar forma a uma associabilidade pouco simpática ao regime, mas por este admitida, porque sempre presumiu que melhor seria apaziguar um punhado de intelectuais que pouco o abalavam em termos internos, dada a taxa de analfabetismo existente no País» (MARQUES, 2008: 169).

que, segundo consta nos meios do «café», os sublinhados a vermelho são indivíduos de tendências pró-comunistas.

Lourenço Marques, 22 de abril de 1965

João Gaspar Simões

Alexandre Pinheiro Torres (sublinhado a vermelho)

Manuel da Fonseca (sublinhado a vermelho)

Fernanda Botelho

Augusto Abelaira (sublinhado a vermelho)⁸

Não se pode dizer que o regime ignorava o «perigo iminente» que este grupo constituía. Não previra, talvez, o grau de afrontamento que era capaz de imprimir pela sua decisão. Ora, vamos por partes: como é que a obra *Luuanda* é posta a concurso? Pinheiro Torres explica-nos:

o livro não tinha sido enviado a concurso dentro do prazo. Fui eu que, ao ver que o livro não estava entre os concorrentes, fui à Casa dos Estudantes do Império e lhes lembrei que o livro podia ir a concurso⁹.

Uma vez em análise, como se chega à atribuição do Grande Prémio de Novelística? De acordo com a ata número dois, o júri decidiu por maioria atribuir o Prémio ao livro *Luuanda* de Luandino Vieira. Abelaira não votou, porque não precisava, Gaspar Simões votou contra, pois preferia um livro de Urbano Tavares Rodrigues¹⁰.

Os cinquenta contos patrocinados pela Fundação Calouste de Gulbenkian foram concedidos a Luandino Vieira, que já tinha visto a sua obra ser premiada um ano antes, em Angola, com a atribuição do Prémio Literário Mota Veiga referente a 1963. O eco que se fizera à época nas páginas do *ABC – Diário de Angola* sublinhava a obra de Luandino como «o caso literário mais sério» da província de Angola, «uma obra inteiramente invulgar, uma tentativa inteiramente nova pela sua conceção, capaz de marcar, decisivamente, uma nova era no plano literário»¹¹.

⁸ IAN/TT, *Processo n.º 232 – C.I. (1) – Sociedade Portuguesa de Escritores*.

⁹ TORRES, 1995: 48.

¹⁰ Ironicamente, foi no *Diário de Notícias*, jornal responsável pela mais acérrima campanha contra o júri, a obra e o escritor em foco em 1965, que, em 1974, Gaspar Simões explicou a sua posição em relação à atribuição do Prémio de Novelística a Luandino Vieira: «A minha posição perante José Luandino Vieira [...] precisa de ser esclarecida. Fiz parte do júri da Sociedade Portuguesa de Escritores que em 1965 lhe atribuiu o prémio da Novela. Mas não lhe dei o meu voto. Creio ter sido o único membro do júri que não o fez. Porquê? Assim o disse na PIDE, onde fui interrogado e estive preso: não porque o autor fosse “terrorista”, mas porque não considerara a sua obra uma genuína obra de literatura portuguesa. Se outro tivesse sido o meu parecer, declarei, pouco me importaria que o seu autor tivesse esta ou aquela chancela política [...]». SIMÕES, 1974: 1.

¹¹ *ABC – Diário de Angola*. Luanda. 08.05.1964, p. 3.

A emoção com que a obra fora recebida em Angola distanciava-se do frenesi demolidor decorrente da atribuição do prémio da Sociedade Portuguesa de Escritores. A notícia dada pelo *Diário de Notícias*, a 20 de maio de 1965, sobre a atribuição da distinção vinha acompanhada de uma chamada de atenção para o carácter específico do galardão, abrindo um período de violenta contestação contra os elementos do júri e a sua decisão, a própria Sociedade Portuguesa de Escritores e, principalmente, o autor, que se encontrava preso em Cabo Verde. A partir deste dia, um chorrilho de artigos em periódicos da metrópole (o *Diário de Notícias* e o *Diário da Manhã*), de Angola (o *Diário de Luanda* e o *ABC*) e de Moçambique (o *Notícias*, de Lourenço Marques), veem a luz do dia. Em Angola, a atribuição do prémio em Lisboa «provocou reparos que não se registaram quando o livro foi premiado em Angola», havendo por isso lugar a esclarecimentos sobre o valor literário da obra, motivo pelo qual fora agraciada, em «nada influenciando no seu juízo as personalidades, as ideias ou as actividades dos candidatos àquele prémio regional [Mota Veiga], relativo ao ano de 1963»¹².

Desta tendência hegemónica de difamação da atribuição do prémio, saliente-se o silêncio emanado da Assembleia Nacional, onde não houve referência a este episódio, e a postura de um órgão que ousou pensar ao lado: o *Jornal do Fundão*, que na sua página 5 de 23 de maio de 1965, teimou em dar a notícia.

O grande prémio da novela, também no valor de 50.000\$00, foi atribuído ao escritor angolano Luandino Vieira. O júri era assim constituído: João Gaspar Simões, Augusto Abelaira, Alexandre Pinheiro Torres, Manuel da Fonseca e Fernanda Botelho.

*Luandino Vieira, que conta apenas 29 anos, nasceu em Vila Nova de Ourém, na metrópole, tendo ido bastante novo para Angola. Começou a sua actividade literária em O Estudante, órgão dos alunos do liceu de Luanda. De 1957 a 1960 aparece integrado numa camada de novos escritores angolanos que elaboraram «CULTURA», jornal literário da Sociedade Cultural de Angola. Aí se encontram poemas, contos e ilustrações com a sua assinatura. Em 1960 publica o seu livro de estreia A Cidade e a Infância, tendo publicado depois Duas Histórias de Pequenos Burgueses (1961) e Luuanda (1964), que lhe valeu agora o Grande Prémio*¹³.

A redação deste artigo não é inocente. O seu autor, Alexandre Pinheiro Torres, o mesmo que integrara o painel de jurados do Grande Prémio, pretendia dar início à publicação de um suplemento literário, «Argumentos», com o *Jornal do Fundão*. Na verdade, ficou-se pela pretensão, pois tal não chegou a acontecer. Em 26 de maio de 1965, o periódico foi suspenso por seis meses, uma das medidas mais duras aplicadas pelo regime contra um órgão de informação. A acusação consistia na publicação de páginas não visadas

¹² ABC – *Diário de Angola*. Luanda. 24.05.1964, p. 12.

¹³ IAN/TT, *Processo n.º 232 – C.I. (1) – Sociedade Portuguesa de Escritores*.

pela Direção dos Serviços de Censura. O crítico literário Pinheiro Torres foi detido e enviado para Caxias. Quanto ao jornal, voltaria a fazer correr a tinta no final de 1965, mas debaixo da apertada vigilância dos Serviços de Censura de Lisboa.

O resto já sabemos. Na sequência desta «decisão irreverente», a 21 de maio de 1965, o Ministro da Educação Nacional, Galvão Teles, despacha o normativo que extingue a Sociedade Portuguesa de Escritores, no mesmo dia em que a sua sede é assaltada por cerca de cinquenta desconhecidos «que começaram por afixar, numa das portas de entrada, um dístico onde se podia ler: “Agência de Terroristas na Metrópole”»¹⁴. Assaltantes «civilizados» que pouparam a biblioteca, a sala de reuniões, o retrato a óleo de Aquilino Ribeiro e as fotografias de Jaime Cortesão e Joaquim Paço d’Arcos, da onda destruidora que imprimiram com a sua passagem. Protegida nos dias seguintes por forças policiais, a guarda à sede da Sociedade foi levantada a 9 de agosto.

A ação dos periódicos detratores de *Luuanda* é acompanhada pelo frenesi telegráfico de ilustres e anónimos de diversas partes da metrópole e das províncias. São às centenas os telegramas de elogio à veemente intervenção do ministro e de apoio àqueles que se invalidam em África numa «guerra que é de todos». Depressa se formam comissões de angariação de fundos para as famílias dos combatentes na guerra, que procuram somar o valor do prémio patrocinado pela Fundação Calouste Gulbenkian. Esta, desde o primeiro minuto que se distanciara da responsabilidade da escolha do vencedor e prometera rever a sua política em matéria de patrocínios de prémios. Estas e outras notícias vão sendo estampadas nas páginas dos jornais afetos ao regime.

No silêncio ficam as palavras de muitos que arriscaram dizer diferente. Não foi publicada na imprensa a carta dirigida a Jacinto do Prado Coelho, presidente da Sociedade Portuguesa de Escritores à época, à direção e aos sócios da Sociedade, por um grupo de escritores, artistas e cientistas portugueses residentes em Paris. É-o agora:

O encerramento da Sociedade Portuguesa de Escritores e a prisão do júri literário que atribuiu o grande prémio de Novelística a um autor aliás altamente elogiado pela crítica na Imprensa e já quatro vezes premiado confirma a hostilidade do Governo a toda a prática de livre associativismo e acentua a sua política obscurantista.

O Governo encerrou finalmente a Sociedade Portuguesa de Escritores, que nunca foi do seu agrado, porque jamais alcançou submetê-la à sujeição de mandatários seus. Encerrou-a como tem encerrado, desde há trinta e nove anos, os agrupamentos artísticos e teatrais, associações académicas, bibliotecas associativas, cine-clubes, universidades e sindicatos livres, tudo enfim que seja manifestação e veículo do poder criador do Povo português.

Perante mais este atentado do Governo, dominado pela obsessão sempre frustrada de sujeitar aos seus desígnios de política sectária a inteligência nacional.

¹⁴ *Diário de Luanda*, 22-V-1965, p. 12.

*Os signatários, escritores, artistas e cientistas portugueses residentes em Paris
 Protestam energicamente contra a violência cometida,
 Manifestam a sua solidariedade tanto à Direcção da Sociedade Portuguesa de Escritores como
 aos membros do júri, sacrificados à senha anti-cultural do Governo,
 Reclamam a reabertura da Sociedade Portuguesa de Escritores.
 Paris, Maio de 1965
 Alfredo Margarido
 António José Saraiva
 António Lopes Cardoso
 A. Vicente Campinas
 Carlos da Veiga Pereira
 Fernando Barros
 Fernando Morgado
 Francisco Ramos da Costa
 Maria Lamas
 Maria Manuela Margarido
 Jorge Reis
 José Escada
 Rafael Cardoso
 Villaverde Cabral
 Teresa Rita
 Vergílio Lemos
 Castro Soromenho¹⁵*

Assim como também não houve notícia da petição de recurso n.º 7070, apresentada ao Supremo Tribunal Administrativo, pelo advogado Eduardo Figueiredo, ao longo da qual os 212 artigos, 35 documentos e 11 procurações explicitavam as razões pelas quais a sociedade não devia ser extinta¹⁶.

Também a carta da mulher de Luandino Vieira aos diretores de jornais defendendo o marido não teve resultados.

Porque a verdade é esta: todas as infâmias que se pretendem agora dizer acerca do meu marido, de uma pessoa que se encontra a cumprir uma sentença, não ferem, de forma nenhuma, o mérito da sua obra literária. E é esta que os júris dos concursos têm de apreciar, independentemente da cor, dos credos, do aspecto físico ou da situação dos seus autores¹⁷.

¹⁵ IAN/TT, Processo n.º 232 – C.I. (1) – Sociedade Portuguesa de Escritores.

¹⁶ A resposta a este recurso foi publicada no apêndice n.º 2111 ao *Diário do Governo* de 24 de maio de 1965, no acórdão do Supremo Tribunal Administrativo que não deu provimento à petição. IAN/TT, Processo n.º 232 – C.I. (1) – Sociedade Portuguesa de Escritores.

¹⁷ Cópia da carta da mulher de Luandino Vieira aos diretores de jornais. IAN/TT, Processo n.º 232 – C.I. (1) – Sociedade Portuguesa de Escritores.

De Paris, António José Saraiva dirigia-se aos corpos gerentes e aos sócios da Sociedade Portuguesa de Escritores, com a certeza de que

(...) um dia se dirá que não obstante a acção destruidora de um governo de curtas vistas a Sociedade Portuguesa de Escritores de algum modo apadrinhou o baptismo da nova literatura angolana, e que, em plena guerra colonial, um júri português teve a coragem de reconhecer num jovem escritor angolano um dos melhores artífices da prosa portuguesa¹⁸.

Como assumiria mais tarde Pinheiro Torres, o encerramento da Sociedade Portuguesa de Escritores serviu uma causa maior do que durante o seu funcionamento. Explica desta forma:

(...) atravessava-se em Portugal um período de acalmia e de grande submissão dos escritores. E a Sociedade não servia para nada, como já disse. Era o mundanismo, as recepções, os cocktails. (...) A Sociedade Portuguesa de Escritores, ao ser destruída e martirizada, presta um serviço formidável no esclarecimento dos objectivos do Estado Novo. É o estado totalitário que se desmascara. Que se assume, agora publicamente, no palco da Europa, como fascista, ditatorial, violento. Ao oferecer-se como mártir, a Sociedade presta um grande serviço à esquerda portuguesa, aos intelectuais portugueses que aspiram pela liberdade de expressão. A Sociedade só é falada no momento em que é destruída. Fala-se dela em todo o mundo, culpando Salazar (...)¹⁹.

De facto, em França, o *Le Monde* de 23 e 24 de maio de 1965 fez caso da dissolução da sociedade de escritores que concedeu um prémio a um autor angolano, o *New York Times* contava, sem grande rigor, o que se passava e de Inglaterra chegaram os protestos de Sir Bertrand Russel, Graham Greene, J. B. Priestly e Sir Julian Huxley que junto do governo português apelaram à moderação²⁰.

Os dados estavam lançados e o rumo seguido foi o esperado neste contexto: abriu-se um inquérito à atribuição dos prémios literários à obra de Luandino Vieira, que procurou (e conseguiu) provar o pendor político a ditar a concessão recorrente de prémios a Luandino. A presença em todos os painéis de jurados do Dr. Eugénio Bento Ferreira, intelectual ao serviço da oposição ao regime, explica muita coisa. Mais difícil de explicar é a desatenção com que se observa os «movimentos literários» do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola. Por diversas vezes e em variadas publicações, se ameaçava com o nascimento de uma nova língua e uma nova literatura angolanas, em detrimento da língua do colonizador. No artigo «Uma língua que nasce (a propósito de Luandino Vieira)», o crítico Roby Amorim anunciava:

¹⁸ Carta de António José Saraiva, de 28 de maio de 1965. IAN/TT, *Processo n.º 232 – C.I. (1) – Sociedade Portuguesa de Escritores*.

¹⁹ TORRES, 1995: 48.

²⁰ IAN/TT, *Processo n.º 232 – C.I. (1) – Sociedade Portuguesa de Escritores*.

*Em Angola, neste momento, estão em transformação tanto uma língua como uma literatura (...) Na nova literatura e na nova língua que surgem estão presentes duas constantes, embora uma seja largamente superior à outra (...). O que está a nascer é pujante, vigoroso, sobretudo jovem e cheio de ambições, como é natural a toda a juventude*²¹.

Fervilhava nesta geração um estado nascente que aspirava à mudança, a uma descontinuidade social que encontrava no clima de guerra colonial terreno fértil para prosperar.

*(...) O Estado Nascente (...) é uma experiência tanto individual como colectiva que gera um novo tipo de acção social, uma nova solidariedade, uma onda de choque na estrutura estável e uma vontade de renovação radical, uma exploração do possível para procurar realizar alguma coisa daquilo que foi entrevisto. (...) O Estado Nascente é uma exploração das fronteiras do possível, com o fim de maximizar aquilo que da sua experiência e da sua solidariedade é realizável naquele momento histórico (...)*²².

Bibliografia

- ALBERONI, Francesco (1990) – *Génesis*. Venda Nova: Bertrand.
- FERRO, Marc (2009) – *O Ressentimento na História. Compreender o nosso tempo*. Lisboa: Teorema.
- KUNDERA, Milan (2006) – *A Ignorância*. Porto: Edições ASA.
- MARQUES, Guiomar Belo (2008) – *A extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores*. In PAÇO, António Simões do, coord. – *Ei-los que partem*. Lisboa: Planeta de Agostini.
- NORA, Pierre (1993) – *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*. «Projeto História». São Paulo: PUC. 10 (dez.), pp. 07-28.
- RODRIGUES, A. S. (coord.) (1994) – *História de Portugal em Datas*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- SIMÕES, João Gaspar (1974) – *Crítica Literária*. «Diário de Notícias: Artes e Letras», 28-XI-1974. Lisboa, p. 1.
- TOPA, Francisco (2014) – *Luuanda há 50 anos. Críticas, prémios, protestos e silenciamento*. [Porto]: Sombra pela cintura.
- TORRES, A. Pinheiro – *Todos mentem e fingem*. «Ler», 32 (out. 1995). Lisboa, p. 48.

²¹ ABC – *Diário de Angola*. Luanda. 13-XI-1964, pp. 3-7.

²² ALBERONI, 1990: 36-38.

LUUANDA, A LIBERTAÇÃO DE ANGOLA É A GERAÇÃO DE 50/60

JOANA PASSOS

CEHUM. jpassos@ilch.uminho.pt.

É conhecido e exemplar o processo de silenciamento de que *Luuanda* (1964) e seu autor, Luandino Vieira, foram alvo em 1965. Parte deste processo foi documentado por Carlos Ervedosa em «Cartas do Tarrafal» (1980: 84-103), e por Manuel Ferreira em «*Luuanda* / Sociedade Portuguesa de Escritores – Um caso de agressão ideológica» (1980: 106-116). A perseguição deste escritor pelo Estado Novo português veio a roubar-lhe treze anos da sua vida, entre a prisão de S. Paulo, em Luanda (onde entrou em 1959, no âmbito do chamado «Processo dos 50») e os oito anos em que esteve detido no Campo de Trabalho de Chão Bom, em Tarrafal de Santiago (de 1964 a 1972¹). Recentemente, também Francisco Topa publicou *Luuanda há 50 anos: críticas, prémios, protestos e silenciamento* (2014), livro onde se disponibilizam (entre outros contributos de interesse) documentos que comprovam o empenho do Estado Novo em interrogar todos aqueles que se poderiam mostrar recetivos a divulgar e reconhecer uma obra como *Luuanda* (1964). De facto, a atribuição do Grande Prémio da Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1965 a *Luuanda* (1964) desencadeou um dos mais polémicos e complexos processos políticos decorrentes da atribuição de um prémio literário em Portugal, com consequências dramáticas para a própria SPE². O motivo desta perseguição deve-se ao facto de Luandino Vieira

¹ A propósito, veja-se a entrevista com Alexandra Lucas Coelho, disponível em <<http://www.publico.pt/politica/noticia/os-anos-de-cadeia-foram-muito-bons-para-mim-1377921>>. [Consulta realizada em 9-II-2015].

² Na sequência desta atribuição, a Sociedade Portuguesa de Autores foi encerrada, vandalizada, e só em 1973 pôde reaparecer como APE, Associação Portuguesa de Escritores, que subsiste até aos nossos dias. Em 1965, a direção da SPE era constituída

ser um escritor comprometido, que nas décadas de 50 e 60 se batia pela descolonização de Angola. A sua obra tornou-se portanto proscrita aos olhos do regime ditatorial do Estado Novo, não só por se considerar inaceitável a difusão de argumentos a favor da descolonização, mas também por se denunciar a exploração colonial e o racismo a partir de uma matriz marxista, explicitamente presente na escrita de Luandino Vieira. Sendo a atribuição de um prémio literário uma distinção pública, que promove visibilidade e reconhecimento, distinguir este autor, com esta obra, quando decorre a guerra colonial (1961-1974), é uma declaração por parte do júri da Sociedade Portuguesa de Escritores da sintonia entre a causa da descolonização das colónias portuguesas de África e setores de esquerda dentro de Portugal metropolitano. Por isso, premiar uma obra como *Luuanda* tornou-se símbolo de paralelas formas de resistência à opressão do Estado Novo, dentro e fora de Angola. Inclusivamente, no dossier que o Centro de Estudos Humanísticos organizou sobre os 50 anos de Luuanda³, vários escritores recordam o impacto que *Luuanda* teve, por exemplo, em Moçambique (segundo os testemunhos de Luís Bernardo Howana e de Adelino Timóteo) e em S. Tomé e Príncipe (segundo Conceição Lima). Comprova-se assim o internacional impacto da obra, desde a data em que foi publicada, e também de geração para geração (como se afirma no testemunho de Ondjaki). E efetivamente, se a causa pela qual *Luuanda* (1964) lutava (a libertação de Angola) se materializou, cinquenta anos depois, a representação da luta quotidiana do povo do musseque mantém o seu papel interventivo: a globalização permanece como sistema capitalista neocolonial que ameaça diversos povos e zonas geográficas, e o reconhecimento de vivências, recursos e capacidade de resistência de gerações anteriores, numa lógica de defesa dos interesses próprios e legítimos, mantém toda a sua atualidade.

Se neste artigo se sublinha a dimensão política da escrita de Luandino, o particular enfoque na componente comprometida da sua escrita vem na sequência da canonização literária de que Luandino Vieira já foi objeto. Enquanto para grande parte da chamada «literatura de guerrilheiro» (poemas, palavras de ordem e slogans que serviram para motivar os guerrilheiros durante o longo esforço da guerra), o desafio presente é destrinçar desse espólio, muitas vezes repetitivo e banal, o que possa ter algum valor literário ou valor documental (sendo que documentos relevantes terão lugar de estudo no âmbito da histórica), para o espólio literário canonizado a questão não se põe nestes termos. Já foi analisada e reconhecida a qualidade das suas componentes intelectuais, filosóficas e estéticas. Concretamente, no caso de *Luuanda*, abordar a sua dimensão política não reduz a obra a mero testemunho ficcional de outros tempos e lutas. Pelo contrário, o texto permanece um desafio constante ao leitor do presente, e repetidamente sensibiliza, induz à reflexão e

por Jacinto do Prado Coelho, Joel Serrão, o goês Orlando da Costa, Judite de Carvalho, Bernardo Santareno, Natália Nunes e Luís Forjaz Trigueiros.

³ PASSOS & BRUGIONI, 2014.

informa. Por outro lado, Luandino Vieira, Prémio Camões 2006, autor celebrado por vezes críticas fundamentais como Laura Padilha, Pires Laranjeira, Margarida Calafate Ribeiro, Ana Mafalda Leite e Inocência Mata, já foi amplamente estudado do ponto de vista literário, de tal forma que regressar à dimensão política da sua obra se torna de novo pertinente, precisamente para que esta não seja esquecida à distância de 50 anos, quer do processo censório de 1965, quer do levedar da luta de libertação pela qual militou. Mas é também da qualidade de *Luuanda enquanto literatura* que aqui se irá tratar, com base em dois estudos prévios, um de Laura Padilha e outro de Ana Mafalda Leite, que se cruzam precisamente com algumas das questões que se pretende abordar.

Luuanda na Literatura Angolana

Luandino Vieira faz parte da geração de 50/60, que é a geração fundadora de uma literatura angolana moderna, escrita (também subsistirão tradições orais, com história própria). Existiram precursores vários, como Cordeiro da Mata, Maia Ferreira ou Assis Júnior. Mas a geração de 50 já escreve com consciência de que está a levar a cabo um projeto de cisão em relação a Portugal, e em termos mais amplos, de rotura face a um mundo colonial fundado a partir dos ideais eurocêntricos e racistas da modernidade ocidental. É a partir desta matriz de fratura, de separação (que constitui, de facto, o assumir de uma consciência pós-colonial), que se define estrategicamente a relevância de discursos de recuperação de passados africanos, sua história, línguas, heróis, crenças e culturas, promovendo a autoafirmação de culturas locais africanas, então denegridas, desfiguradas ou silenciadas. Numa frase, e respondendo a Fanon e ao seu *Peau Noire, Masques Blancs* (1952), escrever sobre os musseques de Luanda como fez Luandino Vieira, onde vivia a classe operária, negra, explorada, é recusar a necessidade de uma máscara branca – de uma patine de assimilado – para se poder ter uma autoimagem positiva enquanto angolano. Luandino tem orgulho no «ser do musseque» e localiza no musseque toda a possibilidade de agência, de renovação e de *correção* dos desequilíbrios de uma sociedade injusta, marcada pela exploração capitalista, à qual se sobrepõe um conflito racial. Como demonstra de forma eficaz Laura Padilha em «Literatura angolana, suas cartografias e seus embates contra a colonialidade», já se manifesta em pleno século XIX, por exemplo em Maia Ferreira, uma vontade de «confrontar o outro invisibilizador»⁴. Mas, acrescentaríamos, ainda sem consciência da possibilidade de uma independência angolana. Essa dimensão épica, fundadora, com o sentido de missão de *escrever para tentar mudar a história*, só acontece na década de 50, quando começa a guerra da Argélia (em 1954) e quando outras colónias africanas se tornaram independentes (Líbia em 1951, Gana em 1957). A partir destes exemplos, sonhos e

⁴ PADILHA, 2008: 60.

ambições de independência são possibilidades reais para a geração de 50, o que significa que o estímulo para escrever uma literatura comprometida, que encorajasse e difundisse a causa da libertação, circulava entre os *Jovens Intelectuais*⁵ dessa época. Por exemplo, a poeta Alda Lara, contemporânea de Luandino, escreveu em *Rumo* (1949) um claro apelo à sua geração para que se comprometesse com um projeto futuro para a Terra de origem/Angola:

É tempo companheiro!
Caminhemos...
Lá longe, a Terra chama por nós,
E ninguém resiste à voz
*Da Terra!...*⁶

Sublinharia neste poema o recurso à primeira pessoa do plural (nós), envolvendo-se o leitor numa dinâmica coletiva, como se fosse um dos que tem de responder ao chamamento da Terra. Este exemplo do alcance ideológico da poesia de Alda Lara ilustra como a literatura angolana de meados de século XX se definiu como literatura comprometida, desenvolvendo formas de resistência cultural. Tal como afirmou Amílcar Cabral, ideólogo da luta de libertação da Guiné-Bissau:

*O valor da cultura como elemento de resistência ao domínio estrangeiro reside no facto de ela ser a manifestação vigorosa, no plano ideológico ou idealista, da realidade material e histórica da sociedade dominada ou a dominar*⁷.

Em sincronia com Lara e Cabral, Luandino Vieira leva a cabo uma forma de resistência cultural através da sua escrita comprometida ao representar a vida dos musseques de Luanda (metonímia da nação angolana). Segundo Laura Padilha, os contos de *Luuanda* fazem desaparecer o espaço colonizado, remetendo-o para fora do musseque. Pelo contrário, nesses bairros da periferia de Luanda, «o outro dominador [é] apanhado em uma teia de não saber»⁸. Invertem-se portanto posições eurocêntricas e é o não angolano que é iniciado nos ritos, «segredos e mistérios comunitários»⁹. Simultaneamente, é a cultura angolana dos musseques, em meados do século XX, que ganha representação para a posteri-

⁵ Invoca-se aqui a geração dos chamados Novos Intelectuais de Angola e o Movimento cultural que lançaram: «Vamos descobrir Angola!» (1948). O próprio slogan que serve de mote às atividades desse grupo de intelectuais angolanos revela o claro objetivo de autoafirmação cultural, raiz de uma consciência independente, logo pós-colonial.

⁶ Alda Lara *apud* MONTEIRO, 2001: 67; edição original da *Mensagem*, 1949.

⁷ Amílcar Cabral *apud* SANCHES, 2011: 359.

⁸ PADILHA, 2008: 66.

⁹ PADILHA, 2008: 68.

dade, constituindo-se como uma narrativa dos passados de Luanda, segundo os próprios angolanos. Para além dessa construção de um contra-olhar sobre Luanda, que inverte as representações coloniais, uma outra faceta da escrita de Luandino, frequentemente explorada por Laura Padilha, é o seu trabalho sobre a sensibilidade do leitor. Os enredos das narrativas de Luandino Vieira convocam uma reação ética, de condenação de abuso ou violência sobre os mais fracos. Por isso os seus protagonistas são tantas vezes jovens, aleijados, pobres ou perseguidos. Essa é uma das formas que Luandino Vieira desenvolveu, para, a par de Alda Lara, convocar apoiantes para a causa da Libertação. Mas ao falar-se da geração de 50/60 na literatura de Angola não se pode deixar de invocar um outro escritor que participou do mesmo meio intelectual e que com Luandino Vieira teve uma forte cumplicidade. A este respeito diz o próprio Luandino Vieira numa conhecida entrevista a Michel Laban:

O António Jacinto meteu-nos o veneno dos jornais.

O António Jacinto pôs-nos a sua biblioteca à disposição e nós lemos muito. Lembro-me que li o Gorki em caderninhos (...).

António Jacinto, por essa altura, já tinha toda a sua actividade. Em 48, eram os anos em que ele estava com o movimento “Vamos descobrir Angola!”, com Neto, Viriato e todos os outros. Depois esse movimento foi tomando a feição que realmente eles queriam que tivesse, que era actividade política sob a capa de actividade cultural¹⁰.

Estes comentários revelam o quão deliberada foi a intervenção cultural discutida entre os escritores desta época, e, pela referência a Gorky, assume-se o conhecimento de escritores soviéticos e de seus padrões de escrita. No seu conjunto, autores como António Jacinto, Alda Lara e Luandino Vieira criaram o contra-olhar de que fala Laura Padilha e materializaram a resistência cultural que invocava Cabral. Voltaremos mais à frente à questão da atividade política sob a capa de atividade cultural.

Oralidade e bilinguismos em Luandino Vieira

Na mesma senda de afirmação da identidade cultural angolana através do espaço social representado e das personagens construídas, Luandino Vieira também incorporou na sua escrita uma constante invocação da oralidade, registo de linguagem popular, incluindo provérbios e expressões carregadas de cor local que complementam a caracterização de um mundo imaginado. Em entrevista a Michel Laban, Luandino Vieira recorda o impacto da leitura de Guimarães Rosa em si. Luandino debatia-se com a procura da linguagem adequada para as suas personagens do musseque. Se Rosa podia recriar uma

¹⁰ LABAN, 1980: 14-16.

suposta linguagem popular, mesmo que fosse um homólogo da realidade sem fundamento concreto («um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que os seus personagens utilizam: um homólogo dessas personagens, dessa linguagem deles»¹¹), então Luandino podia recriar as suas memórias do uso local da linguagem, incluindo a tradução ou replicação de estruturas da língua quimbundo.

Uma das académicas que mais tem trabalhado a questão da oralidade nas literaturas africanas de língua portuguesa é Ana Mafalda Leite. No artigo «Encenação genológica nas Literaturas Africanas»¹², Leite argumenta que o facto de as literaturas africanas de língua portuguesa terem uma relação de diálogo intertextual com as literaturas orais de mesma sociedade faz com que a definição dos géneros nas literaturas africanas tenha de ser ajustada a este diferente contexto, a fim de se evitar conceções erradas que não tenham em conta esta duplicidade de cânones.

No caso da obra de Luandino Vieira, a omnipresença da oralidade poderá explicar a preferência por narrativas mais curtas, contos ou novelas, que reproduzem a lógica de uma sessão ritual do ato de contar histórias perante um público. A narrativa tem de ser esquemática, centrada numa única linha de enredo. Quer isto dizer que até em termos de géneros cultivados se revela a influência da integração da oralidade no processo de escrita. Além do mais, o próprio estilo deste autor explora o jogo com a oralidade, por vezes em paralelo com a interferência do quimbundo no sistema de língua portuguesa, qual forma de bilinguismo específica da escrita de Luandino Vieira¹³. A persistência destas características na escrita de Luandino, mesmo nos seus títulos mais tardios como *O Livro dos Rios* (2007), demonstra a continuidade do seu projeto de afirmação cultural de Angola, mesmo cinquenta anos depois dos desafios políticos a que a escrita de *Luuanda* procurou dar uma resposta.

***Luuanda* como literatura comprometida**

A próxima secção deste artigo propõe-se enquadrar a escrita de *Luuanda* (1964) no âmbito de uma escrita comprometida com o projeto de libertação nacional angolana, o qual foi concebido a partir de ideais marxistas revolucionários. Angola recorreu ao apoio da União Soviética para encetar a luta armada, em termos de financiamento, armamento e treino militar. Mas, mesmo que assim não tivesse sido, a ideologia marxista interpreta o conflito de classes a partir de um princípio de exploração capitalista, que opõe capitalistas e operários, opressores e oprimidos. Este modelo de interpretação do mundo era facilmente transposto para a situação colonial, sendo a libertação do colonialismo o equiva-

¹¹ LABAN, 1980: 27.

¹² LEITE, 2010: 51-61.

¹³ Cf. PASSOS, 2011: 183-190.

lente à derrota da burguesia. Logo, lançar mão do ideário marxista servia bem a causa da luta pela libertação nacional e Luandino Vieira alinhou a sua obra pelos padrões do realismo socialista. Recorde-se, a propósito, a descrição de uma literatura nacional que emerge de um contexto colonial, tal como foi proposta por Frantz Fanon no seu famoso ensaio «Reciprocal Basis of National Culture and the Fight for Freedom» / As bases da reciprocidade entre cultura nacional e a luta de libertação:

While at the beginning [of the consolidation of national literatures] the native intellectual used to produce his work to be read exclusively by the oppressor, whether with the intention of charming him or of denouncing him through ethnical or subjectivist means, now the native writer progressively takes on the habit of addressing his own people. (...) It is only from that moment that we can speak of a national literature. Here there is, at the level of literary creation, the taking up and clarification of themes which are typically nationalist. This may be properly called a literature of combat, in the sense that it calls on the whole people to fight for their existence as a nation¹⁴.

[Enquanto no começo (da consolidação da literatura nacional) o intelectual local costumava produzir o seu trabalho para ser exclusivamente lido pelo opressor, fosse com a intenção de lhe agradar ou de o confrontar em termos éticos ou subjetivos, agora, o escritor local começa, gradualmente, a escrever para o seu próprio povo. (...) Só a partir desse momento se pode falar de uma literatura nacional. Surge então, ao nível da criação literária, a escolha e clarificação de temas tipicamente nacionalistas. A esta literatura pode chamar-se literatura de combate, porque contém um apelo a que todos lutem pela sua existência (coletiva) como nação].

Embora as estórias de *Luuanda* (1964) não constituam um apelo direto à luta de libertação, a verdade é que estas narrativas ilustram claramente quem são os opressores e os oprimidos na sociedade colonial representada, e constituem pelo menos um apelo à luta de classes, sendo que neste caso a luta de classes coincide com os lados opostos num conflito pela libertação de Angola. Na referida entrevista a Michel Laban (1977), Luandino Vieira comenta ainda a circulação de livros e discos brasileiros por Angola, acrescentando que nos anos 50 vinha do Brasil muita da literatura política que leu em traduções brasileiras¹⁵. A respeito destas variadas e apaixonadas leituras comenta o escritor que se gerou: «(...) uma grande confusão: eu lia tudo e misturava os Marxistas dogmáticos com os Leninistas... aquilo deu uma grande salada (...)»¹⁶. Mas a verdade é que a partir dessa suposta «salada», Luandino Vieira tornou-se um poderoso agitador de consciências. Se quisermos então explorar *Luuanda* do ponto de vista da sua convergência com padrões do

¹⁴ FANON, 1959 [1961].

¹⁵ LABAN, 1980: 16.

¹⁶ LABAN, 1980: 17.

realismo socialista teremos de evocar pelo menos uma das fontes que contribuiu para a definição do conceito. Numa carta de Friederich Engels a uma jovem escritora inglesa, Miss Harkness, o teórico alemão comenta o trabalho de Honoré de Balzac (1799-1850), que é citado como modelo de realismo. Diz Engels:

O realismo supõe, além da exactidão dos pormenores, a representação exacta dos caracteres típicos em circunstâncias típicas. (...) [A massa operária não deve surgir como] uma massa passiva, incapaz de se ajudar a si própria e não tentando sequer fazê-lo¹⁷.

Pelo contrário:

A resistência que a classe operária opõe aos que a oprimem, as suas tentativas – espasmódicas, meio conscientes ou inconscientes – de alcançar os seus direitos humanos, pertencem à história e podem aspirar a um lugar no domínio do realismo¹⁸.

Além de valorizar uma representação realista da vida social, Engels também sublinha a necessidade de a escrita denunciar formas de abuso e exploração social, representando a banalidade das injustiças quotidianas, sem ornamentos de carácter supérfluo. Estas palavras poderiam, erroneamente, sugerir que o realismo (socialista) na literatura reduz o escritor a um trabalho mecânico, mera «máquina fotográfica» do real, pré-determinado para dar relevância a determinados temas, personagens e enredos. Não se nega que alguns regimes políticos se tentaram apropriar da literatura como máquina de propaganda política, mas não são esses exemplos extremos que nos devem servir de referência. Afinal, como acima dizia Luandino Vieira, o escritor tem a liberdade de criar «homólogos possíveis». A seleção do que é representado, a forma como a linguagem é trabalhada, os aspetos e detalhes mais ou menos sublinhados constituem sempre dimensões de trabalho criativo que é pessoal. A questão será sempre a criação de efeitos de realidade. Voltaremos a esta questão com Balibar e Macherey.

Se seguirmos as diretrizes de Engels, como aborda Luandino Vieira as injustiças quotidianas? Com que pormenores e circunstâncias típicas? Como representa o povo enquanto sujeito coletivo? Por exemplo, a estória «Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos» denuncia a fome entre os pobres de Luanda e expõe a repetida recusa de um emprego ao neto, encarregue de ganhar o dinheiro que permitirá o sustento dos dois. Vavó Xíxi não compreende esta ausência de ofertas de emprego e acusa o jovem de não se esforçar, aconselhando-lhe várias pessoas a quem pode pedir uma oportunidade. Mas, por duas vezes, possíveis patrões brancos maltratam e expulsam Zeca. Um deles chega à agressão física, com toda a

¹⁷ ENGELS, 1974 [1888]: 196.

¹⁸ ENGELS, 1974 [1888]: 196.

impunidade. No meio dos insultos que lhe são dirigidos, o leitor notará a repetida acusação de «terrorista», acusação que, confrangedoramente, o pobre Zeca nem compreende. Entretanto, as sucessivas recusas revelam uma sociedade cega, organizada sob a forma de eficientes redes de exploração, que conduzem Zeca até aos empregos que estão reservados aos jovens da sua classe e bairro: carregar sacos de cimento – trabalho violento e mal pago. Fica assim ilustrada a lógica de exploração e abuso que estruturava uma sociedade colonial. Mas, dizia Engels, o povo deve ser representado a resistir à opressão e, aparentemente, a estória só narra de forma muito clara, se quisermos, realista, as dificuldades de vida desta avó e deste neto. O argumento subversivo do texto é subtil e apenas aflora pontualmente através da acusação de terrorismo. Pela desmedida violência com que Zeca Santos é expulso ao ir procurar trabalho, Luandino Vieira também consegue denunciar o medo omnipresente entre a classe dos patrões. «Terrorismo» era a designação colonial para o movimento de libertação, que na clandestinidade ia ganhando forma e força. Por vir de um musseque, onde circulam essas conspirações, Zeca Santos nunca poderá ser de confiança. Ora, de acordo com as palavras de Fanon acima citadas, Luandino Vieira está a escrever uma literatura nacional no momento em que se dirige aos angolanos, o seu próprio povo, escrevendo uma literatura de combate que opõe angolanos, pobres e oprimidos, aos exploradores portugueses. É evidente pelas temáticas descritas, que a escrita de Luandino associa a luta de libertação nacional a uma luta de classes e que o fim do colonialismo é imaginado segundo os padrões de uma revolta do proletariado. Sendo assim, creio existir uma base sólida para se argumentar que a escrita de Luandino, embora salvaguardando a liberdade criativa que o próprio escritor se reivindica, está de facto alinhada com os padrões do realismo socialista.

Falta agora explicitar a questão dos efeitos de realidade da literatura, mormente no caso de uma literatura que se define como realista. Recorrer-se-á a Étienne Balibar e Pierre Macherey, num antigo texto de 1974, mas que mantém a sua pertinência. Em «Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes», Étienne Balibar e Pierre Macherey propõem que a relação entre literatura realista e a realidade não é direta nem imediata, como a imagem de um espelho, embora existam de facto reflexos, ou melhor efeitos, da literatura sobre o real. Por um lado, a identificação entre leitor e personagem pode levar à transferência de referências do texto para a consciência do leitor, tornando-se instrumentos para interpretar a vida social concreta. Por outro lado, se o autor tem uma visão ideologicamente comprometida com determinados ideais revolucionários, as suas convicções determinam a forma como o texto é escrito, apresentando-se uma série de argumentos que comprovem a validade desses ideais. Da mesma forma, a narrativa pode denunciar injustiças sociais ou explicar os termos de uma contenda. Assim, a literatura interfere na luta de classes ao nível da divulgação de determinadas ideias ou ideais e também em termos de formação de uma consciência politizada por parte dos leitores. Em segundo lugar, o efeito estético da literatura amplifica o impacto dos argumentos ideo-

lógicos propostos, explorando as paixões e os afetos. Este seria precisamente o caso dos textos de *Luuanda* (1964). A empatia que nos inspiram as personagens dos contos pode ser detonador de uma vontade revolucionária de agir, não só porque estes textos convidam a uma identificação coletiva com um todo social (nacional, angolano), mas porque se sensibiliza o leitor para uma responsabilização por esse todo social que inclui os direitos (humanos, sociais, materiais), dos desapossados como Zeca Santos (da estória «Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos»), os rejeitados sem eira nem beira como Garrido Kam'tuta (da «Estória do ladrão e do papagaio»), ou as firmes mulheres do musseque Sambizanga, na «Estória da galinha e do ovo».

Por fim, Balibar e Macherey levantam a questão do efeito de um conjunto de textos por um conjunto de autores da mesma geração e sociedade que escrevem de forma a tornar corrente e comum junto do público uma determinada orientação ideológica. Em conjunto, os textos de uma geração ou movimento podem, gradualmente, mudar a receção social da própria literatura, «treinando» os leitores para reconhecerem mais facilmente as implicações políticas propostas. É precisamente isso que se passa com a geração dos anos 1950/1960 da literatura angolana, que foi aquela que começou a redigir os Boletins da Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, e que em Angola promoveu o movimento «Vamos descobrir Angola!». Nesses anos, Luandino Vieira começou a estruturar a sua escrita, a experimentar com registos de oralidade, a povoar os seus musseques com as mulheres fortes e arditas que encontramos nos seus contos, expondo quer a violência de que eram alvo quer as estratégias de resistência que criaram, exemplos de subversão pelos quais, através da sua escrita, o autor se propôs formar consciências políticas e encorajar um espírito independente. Foram estes objetivos de escrita que o Estado Novo perseguiu com tanta determinação, sem no entanto ter conseguido impedir que as estórias de *Luuanda* realizassem os intuitos com que foram escritas.

Bibliografia

- BALIBAR, Étienne; MACHEREY, Pierre (1974) – *Sur la Littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes*. «Littérature». 13: Histoire/Sujet, pp. 29-48.
- COELHO, Alexandra Lucas – *Entrevista com Luandino Vieira*. Disponível em <<http://www.publico.pt/politica/noticia/os-anos-de-cadeia-foram-muito-bons-para-mim-1377921>>. [Consulta realizada em 9-II-2015].
- ENGELS (1974) – *Letter to Margaret Harkness in London* [1888], tradução de Álvaro Lima – *O realismo em Balzac*. In MARX; ENGELS – *Sobre Literatura e Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- ERVEDOSA, Carlos (1980) – *Cartas do Tarrafal*. In AA.VV. – *Luandino – José Luandino Vieira e a sua obra: estudos, testemunhos, entrevistas*. Lisboa: Edições 70, pp. 84-103.
- FANON, Frantz (1952) – *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris: Éditions du Seuil.
- ____ (1959, publ. 1961) – *Reciprocal Basis of National Culture and the Fight for Freedom*. In *The Wretched of the Earth*. Disponível em <<https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ot/fanon.htm>>. [Consultado em 12-II-2015].

- FERREIRA, Manuel (1980) – Luuanda / *Sociedade Portuguesa de Escritores – Um caso de agressão ideológica*. In AA.VV. – *Luandino – José Luandino Vieira e a sua obra: estudos, testemunhos, entrevistas*. Lisboa: Edições 70, pp. 106-116.
- LABAN, Michel (1980) – *Encontros com Luandino Vieira, em Luanda*. In AA.VV. – *Luandino – José Luandino Vieira e a sua obra: estudos, testemunhos, entrevistas*. Lisboa: Edições 70.
- LEITE, Ana Mafalda (2010) – *Encenação genológica nas Literaturas Africanas*. In *África Contemporânea*. Ribeirão: Húmus.
- MONTEIRO, Maria Rosa da Rocha Valente Sil (2001) – *C.E.I. Ceireiro do Sonho: Geração da Mensagem*. Dissertação de doutoramento. Braga: Universidade do Minho.
- PADILHA, Laura (2008) – *Literatura Angolana, suas cartografias e seus embates contra a colonialidade*. In PADILHA, Laura; RIBEIRO, Margarida Calafate (2008) – *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 57-73.
- PASSOS, Joana (2011) – *Literatura com glossário: o bilinguismo como provocação ao leitor*. In FLORES, Cristina, org. – *Múltiplos Olhares sobre o Bilinguismo*. Ribeirão: Húmus, pp. 183-190.
- PASSOS, Joana; BRUGIONI, Elena, org. (2014) – *Dossier 50 anos de Luuanda*. «Diacrítica». Série Literatura. 28. 3.
- SANCHES, Manuela Ribeiro, org. (2011) – *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70.
- TOPA, Francisco (2014) – *Luuanda há 50 anos: críticas, prémios, protestos e silenciamento*. Porto: Sombra pela Cintura.
- VIEIRA, Luandino (2004) – *Luuanda*, Luanda: Editorial Ndzila [1964].

LUUANDA – AND HOW TO CHANGE THE WORLD

ELISABETH EDBORG

elisabeth@elisabethedborgmedia.se.

Nature is mad and strong and it grips the reader from the very beginning – in fact nature is one of the main characters in the story about grandma Xíxi and her nephew Zeca Santos in the first story in *Luuanda*.

A storm of water and red earth sweeps over us. The human beings are at the mercy of these forces – they can't but wait, keep away, tell the children to go home and hope that everything will pass very soon.

The only human who can match nature is grandma Xíxi. She controls the fire in the hut and the food in the pot. She was never defeated by life and she is not afraid of telling the truth. She lives together with her nephew Zeca Santos, a young man who loves beautiful shirts.

This musseque in Luanda is a universe of its own and Grandma Xíxi is the centre of it. But there is also a periphery, where distant but powerful forces live a life of their own. They are like huge, distant animals – ready to attack at any moment. They determine the fate of everybody in the musseque.

I'm speaking about the policecars, the military jeepes and the towers with searchlights. These are the concrete proof of the presence of the Portuguese Colonial power, and they represent a force almost as strong and brutal as the storm.

So this is Africa, this is Angola, it is Luanda and we are there. I am there – but not as a stranger, a european, a journalist or somebody just coming to have a look. I am there as a participant. I AM ONE of all the inhabitants in the musseque, in the universe of Luanda's musseque.

When Luandino Vieira takes me by the hand and invites me to meet grandmother Xíxi – nothing feels strange, exotic or dangerous. When I sit down at the fireplace in the little hut I feel at home. Everything feels all right, even though the mud slides down the walls, the roof is torn and the pot over the fire is empty.

The people in this hut are no strangers, they are my friends and brothers. And most important of everything – despite the poverty, hunger and hopelessness, these people are no victims. They are living, acting subjects.

And we, who were young Swedish students in the 1960's and 70's, we really did want to sit down at that fireplace, together with grandmother Xíxi. We wanted to put something in her empty pot and we would so much have liked to buy a new fancy shirt for Zeca Santos.

We were young Swedes, from a country, which had not experienced any wars or catastrophes for a very long period. We lived in a country without poverty and oppression, a country with a free press and fair judges. And we were looking for a brother to help, a fellow human being to care for. Some of us thought that we had found these brothers in the far away musseques of Luanda or in the liberated areas of eastern Angola, «as terras do fim do mundo».

It was for their sake that we stood on the icy cold streets of Stockholm every single Saturday, rattling our collection boxes and asking the shopping Swedes to help the people of Angola, Mozambique and Guinea Bissau to fight for their just cause.

Of course we had all read *The wretched of the earth*, by Frantz Fanon, and we believed that it was our mission to inform about the situation in the Portuguese colonies and in South Africa. We had all seen the film *The battle of Algiers*, by Gillo Pontecorvo, and we thought it legitimate for the oppressed peoples to gain their freedom with the help of violence.

And yes, we thought that there existed different kinds of violence. There was the unjust violence of the Colonialist oppressors and there was the fair and justified violence of the oppressed people. The wretched of the earth had the right to protest, to take to arms in order to change their situation. This was a beautiful fight, and it was a good way to change the world.

Maybe we were naive, probably we were romantic and most certainly very inconsiderate. But we thought it was our task to create a new kind of justice and a new kind of world.

The «Afrikagroups of Sweden» at the time was a very active organization. We collected money for the fight in Africa, we edited a newspaper and on the whole tried to make the fate of the oppressed people known.

I personally was vaccinated against all kinds of communism – I had read the novel by Alexander Solzjenitsyn, *One day in the life of Ivan Denisovitj*, and had no sympathy whatsoever for the Soviet kind of liberation of the oppressed.

The freedom fight represented by ANC, MPLA, FRELIMO and PAIGC seemed to me – to us all – to be something quite different. The liberation movements in Africa seemed

to offer a new and better way for the African people to change their lives. It was something quite different from being commanded by those old, grey politruks in the Kremlin. The African fight was the fight of noble *guerilleros*, living in the bush with their *kalasjnikovs*, risking their lives for the sake of freedom.

We were fascinated by this fight, and of course we had to go on spot and see the struggle for ourselves.

In 1971, I went to Africa for the first time, and in Zambia I met with the representatives of MPLA. I met with Agostinho Neto, a silent, very kind, almost shy man, quite different from my romantic picture of a freedom fighter.

Next year I managed to meet with the more «real» fighters – as I imagined them at the time – in the liberated areas in southeastern Angola.

There was Saydi Mingas, who later became the first minister of finance in the free Angola, and was killed in the attempted *coup d'etat* in 1977. There was the dynamic captain Orlog and the thoughtful Paulo Jorge, who later on, for a short while, was the first minister of foreign affairs of Angola. And there were all the others, less romantic and less famous, but all of them equally engaged in the fight and the building of a new society.

And it was somewhere there, in eastern Angola, that I heard about a writer called Luandino Vieira. I was told that he was in prison in Tarrafal and had written some very good books about the life of ordinary Angolan people. In this way, literature became for me an important way to learn more about Angola and its people.

But let's get back to Zeca Santos.

Of course he was like us, of course he also wanted to change the world. Most probably he wanted grandma Xíxi to get something in her pot, he wanted to mend her broken roof and give her a happy life.

So of course sooner or later he must have done what Frantz Fanon told the oppressed people to do: stop looking at themselves with the eyes of the colonialists. Because when Zeca Santos suddenly catches a glimpse of himself, in the windowpane at the white man's office, something happens inside him. For this is the very moment when he understands how the white man sees him – a confused young boy in ragged trousers and a wrinkled yellow shirt.

I am quite sure that this experience must have had some consequences and changed something in Zeca's mind. So that's why I believe that sooner or later he really did join the MPLA. But then, what happened to him? We don't know – this story Luandino still has to tell us...

I really want to know what happened to Zeca, after he joined the rank and files of the MPLA. Because what happened to Zeca could be part of the answer to another question; that is: what happens with a person, an idea or an ideal when it meets reality? What happens to your dreams about changing the world, when brutal force becomes your most important instrument, in order to reach your ideals?

There is a famous Russian proverb, often quoted by Josif Vissarionovitj Stalin, which gives a rather brutal answer to this question: «When you chop wood, splinters flie» (лес рубят – щепки летят). And Mao Tse Tung wrote that «revolution is not a dinnerparty [...] it is an act of violence by which one class overthrows another». Both these quotations state that you need violence to change a situation and that, for the sake of the final result – a better world – you have to accept some «collateral damage», as the military probably would say.

But what kind of a victory do you achieve by using violence? And what happens to the persons who use violence? How does power influence you?

So I don't know what happened to Zeca Santos... But I know why I don't stand in central Stockholm any more, asking people to support the MPLA... and it is not only because MPLA is now big enough to support itself. And it is not even because I have maybe become a little lazy, having reached the respectable status of a retired journalist...

I met with Luandino for the first time in Luanda in February 1977. Before that we had had contact by letters, because of the work with my translation of two of his books. But it was not until 1977 that we finally met in person. Angola was then a free state, and we could meet and talk about his life and literature. He told me about the years in the prison of Tarrafal at Cabo Verde. He also told me about how he spent one and a half year of the time in prison trying to tame a sparrow (*domesticar um pardal*).

I remember very well my reactions to this amazing information. Taming a sparrow? Wouldn't it have been better from a revolutionary point of view to – say – organize an uprising among the prisoners? Or at least trying to flee from Tarrafal? Taming a sparrow seemed to me completely useless as a method to change the world...

But Luandino assured me that the taming of that sparrow had taught him a completely new attitude in life. It taught him patience and consideration – two qualities which were never particularly popular in revolutionary situations...

For me – a radical student in the peaceful country of Sweden – this was extremely shocking. We were activists, we were sure that we could – and would – change the course of history with our united forces. The gentle, reconciling attitude, which must be used if you want to tame a sparrow, seemed to us strange and even useless.

I was as surprised by the tame sparrow as I was, when I read the last chapter in *The real life of Domingos Xavier*. Remember? We follow Domingos Xavier all the way right to his very death by the hands of the PIDE. And then – zac – the writer makes a sudden and very sharp turn, taking us to a huge party in the musseque with food, drinks, flirting and dancing.

For somebody like me and my friends in the Africa-groups who used to think about politics as a very serious matter, and who were convinced that a revolution is all about hard work and self-sacrifices – for us this party in the musseque was, to say the least, confusing...

It took me quite a few years to understand the wisdom of Luandino and what he tells us about other ways to reach your goals...

The heroes in Luandino's stories are not the soldiers with *kalasnikovs*, but the normal, simple people: tractor drivers, old women, noisy little boys. In Luandino's world the opposite of the brutal colonial power is not the suffering victim, but the dynamic Africa with its inventive genius, good humour and vigorous life. In Luandino's world, the weak persons are the strong ones and those who own nothing are the ones who really have something to give.

After my African experiences in the 70's, I continued my life as a journalist, witnessing wars, disasters, *coup d'etats* and all kinds of tragedies that human beings continue to invent. I saw people being killed, dictators coming and going. In Eastern Europe a wall came down and an empire ceased to exist. Miracles and tragedies succeeded each other in the spinning wheel of history.

So well, does anyone really think that they know what to do in order to change the world?

I still don't know after all these years... But I am sure that those who know how to tame a sparrow, at least have a small chance to make things a little bit different...

O TRANSPLANTE DO BAOBÁ

VINCENZO BARCA

vincenzo.barca50@gmail.com.

Agradeço muitíssimo ao Francisco Topa por este convite que me concede a honra não apenas de me encontrar com o próprio Luandino, mas também de ouvir os especialistas com que construí a minha formação e com os quais se alimentou a minha paixão pelas literaturas africanas, através dos livros e dos artigos que eles iam publicando e que, numa época em que a Internet ainda não existia, eram as únicas fontes que, morando longe, podíamos ler e discutir. Refiro-me a Salvato Trigo, a Alberto Carvalho, a Fernando Martinho, a Pires Laranjeira e também às duas estudiosas brasileiras, Laura Padilha e Tânia Macedo. Estas figuras, com algumas outras que se foram juntando, constituem para mim uma pequena família com quem partilho um interesse e um carinho e é um grande prazer conhecê-los hoje pessoalmente. O meu primeiro encontro com esta área literária leva-nos até finais dos anos '70, durante um curso de Verão que frequentei em Lisboa e onde tive a grande sorte de encontrar nada mais, nada menos do que Manuel Ferreira. O livro que estudávamos naquela altura era *Quem me dera ser onda* de Manuel Rui, autor que, muitos anos depois, eu próprio cheguei a traduzir.

O título da minha intervenção não tem nada de original: a referência ao transplante (do baobá neste caso específico) é uma das tantas metáforas utilizadas para falar de tradução. Mas acontece, como dizia ontem Ana Maria Martinho, que os objetos e a paisagem da literatura (aqui uma árvore) cheguem a ter uma projeção diferente com a passagem do tempo e com as leituras que se fazem de um texto. E o baobá, na minha imaginação, como, julgo, na de muitos leitores, está ligado a *O Príncipezinho* de Saint-Exupéry, onde a árvore

representa um grande perigo, pelas suas dimensões e pelas suas raízes, e se torna um símbolo de terror. Tão diferente portanto do baobá (ou embondeiro em Angola) que conheci mais tarde nas literaturas africanas, onde, pelo contrário, passou a ser aos meus olhos um símbolo de majestade, à sombra do qual os mais velhos se reúnem para discutir e tomar decisões.

No entanto, ao falar da produção escrita de autores africanos e da sua tradução, convém lembrar que o preconceito europeu em relação à superioridade das culturas escritas em comparação com aquelas em que predominaria a oralidade ainda está muito enraizado. Séculos de estudos orientalistas e, neste caso específico, africanistas não fizeram senão reiterar imagens transmitidas ao Ocidente desde a antiguidade e a Idade Média. Posso testemunhar que, há apenas 15 anos, antes desse êxodo das terras africanas que transformou o Mediterrâneo no maior cemitério a céu aberto, provocava uma certa estranheza ao público italiano descobrir que existiam literaturas vindas dos países africanos e que, afinal de contas, os africanos escreviam. Este preconceito vem de muito longe, pois interessava até às próprias línguas faladas pelas populações autóctones à medida que os Europeus as «descobriam» e «civilizavam». Assim, numa intervenção da autoria de Caetano Xavier, Secretário do Governo Provincial de Moçambique (escrita em 1758), podemos ler: «Não há palavras, nas línguas autóctones que traduzam a ideia de amor», observação que remete aos comentários mais famosos de Pero de Magalhães de Gândavo, o qual, na sua *História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, escreve (1576):

A língua deste gentio... carece de três letras; não se acha nela nem F nem L nem R, cousa digna d'espanto porque assim não tem Fé, nem Lei, nem Rei, e desta maneira vivem sem justiça e desordenadamente.

Esta contínua oposição «escrita vs. Oralidade» que perdura e resiste seja por parte da crítica ocidental, seja, muitas vezes, também por parte dos escritores africanos, não faz senão perpetuar uma linha de demarcação tão nítida quanto perigosa na avaliação de uma obra literária, salientando um elemento discriminatório (a penetração da oralidade que marcaria o discurso escrito do homem africano) que, julgo, não promove uma apreciação equilibrada de cada obra enquanto pertencente de pleno direito ao *corpus* da literatura universal. Esta suposta «especificidade africana» viu-se reforçada, sobretudo na África lusófona, por elementos de natureza retórica e estilística próprios da literatura engajada dos anos '60.

Naquela época o narrador (e o poeta ainda mais) abdicava de certa forma da sua individualidade para falar em nome de todo o seu povo. Esse investimento coletivo, de uma voz que se torna coro, constituiu muitas vezes o «selo de africanidade» de cada produção literária africana, a marca de uma «denominação de origem protegida» outorgada pela crítica num paradoxal pacto de cumplicidade com os próprios escritores africanos. Não é por

acaso (e isso não se verifica apenas na África de língua portuguesa) que, durante décadas, se tem alimentado o debate sobre qual *deveria* ser a língua utilizada pelos escritores africanos, debate importado da Europa e que teve na África as respostas mais variadas. Só a partir dos últimos anos é que o escritor parece descartar-se deste «dever de africanidade», tomando uma atitude mais livre, quer seja em relação aos temas tratados quer seja aos usos da língua. Exemplares me parecem os casos dos angolanos Ondjaki e Manuel Rui, dois autores que traduzi para italiano. O primeiro transita com soltura da atmosfera onírica de um romance como *O Assobiador* em que a África de facto não está, a não ser através de escassas referências naturalísticas (o baobá, neste caso), espalhadas numa paisagem cheia de sincretismos pós-coloniais (a igreja católica coexistindo por exemplo com um bizarro culto tributado aos burros), para um romance como *Quantas madrugadas tem a noite* cujo pano de fundo é uma Luanda super-viva e moderna, cheia de engarrafamentos e de cheiros, na qual os protagonistas falam um português de registo baixo, por vezes hermético, mas com erros de hipercorreção e cultismos irónicos. No caso das mais recentes obras de Manuel Rui, o português de Luanda está a distanciar-se definitivamente do europeu, embora não fique bem claro se esta linguagem é a transcrição de uma fala coletiva ou, pelo contrário, se deve à responsabilidade artística do próprio Autor, que dá sua voz a uma série de personagens caracterizadas por um idioleto peculiar.

O que acontece é que os problemas de tradução são muito diferentes se nos referirmos às obras que marcam o começo da produção narrativa em português nas antigas colónias (e depois províncias ultramarinas) e nas obras mais recentes. Nas primeiras – e penso em particular na obra de Luandino em Angola e, em Moçambique, nos poetas José Craveirinha e Noémia de Sousa –, existe entre o português utilizado pelo autor africano e o português «metropolitano» uma divergência por assim dizer «política» ou politicamente incorreta.

O que acontece em 1965 – a atribuição do Prémio da Sociedade Portuguesa de Escritores a Luandino juntamente com a reacção violenta do regime salazarista, episódio que se pode inscrever na guerra de resistência do povo angolano – demonstra de maneira inequívoca que não tinham sido os conteúdos das histórias de *Luuanda* em si – aliás muito «domésticas» e sem qualquer elemento explicitamente subversivo – a desencadear por parte do regime aquela raivosa reacção repressiva, mas sim, para além da própria biografia do Autor, a língua usada por Luandino que subvertia as normas do português e que, através de amplas imissões de quimbundo, «alienava» ou «estrangeirava» a língua, tornando-a irreconhecível para quem julgava ser o seu legítimo proprietário. O próprio nome da capital do País – grafado com aquelas duas vogais impossíveis no português-padrão e que recordavam a pronúncia do quimbundo – era vivido como uma expropriação e uma afronta.

Na tradução para uma língua terceira (se assumirmos já como diferentes o português normativo e o de Luandino), é muito difícil tornar evidente esta divergência tão significativa para um leitor que tenha o português como língua materna.

Nas traduções para italiano (tal como aconteceu com as francesas que li), sempre se manteve o quimbundo, assim como o changane ou o ronga usados por alguns autores moçambicanos, para realçar o contraponto do bilinguismo – falso aliás, porque, sobretudo antes das Independências, era muito baixo o número dos alfabetizados, e a maioria dos africanos das antigas colónias exprimia-se unicamente nas suas línguas maternas, recorrendo ao português só nos casos obrigatórios de contacto com a Administração, um português aliás muito pobre e com fins essencialmente de comunicação.

Isto fez com que as traduções, apesar de terem tido o mérito de apresentar ao mundo os horrores do regime colonial (penso por exemplo nos poemas de Agostinho Neto, publicados em primeira edição mundial na Itália em 1963 por uma intelectual militante como Joyce Lussu ou nas duas antologias consagradas no mesmo período a José Craveirinha), fossem acompanhadas por um notável aparelho de notas, prefácios, posfácios, visando apresentar ao leitor a complexa problemática que estava por detrás daquela/s língua/s e para o aproximar a ele, leitor, do contexto histórico e político em que aquela divergência linguística se tornava tão «marcante» e carregada de sentido. Sobretudo no caso de Luandino, este trabalho com e sobre a língua torna-se uma verdadeira forma de resistência na maneira como consegue explorar toda a plasticidade do português, já experimentada com resultados surpreendentes no Brasil por Guimarães Rosa, nome com o qual o de Luandino é frequentemente relacionado. É precisamente no modelo brasileiro que muitos escritores se inspiram, principalmente em Angola e em Cabo Verde, para afirmar, por vezes de forma até chocante, o seu direito de usar a língua não como sistema dado e intocável, mas, pelo contrário, enredada / mergulhada na realidade de cada povo, misturada com as línguas africanas subjacentes para remodelá-la e torná-la própria. Senti-la como a sua própria língua sobretudo porque um dos grandes conflitos dos países depois da colonização foi exatamente o de ter de usar, por uma escolha quase forçada, a língua do colonizador. «O português é nosso troféu de guerra», diz Luandino, «ensinamos a ler e a escrever em português a muitos mais angolanos do que fizeram os portugueses nos cinco séculos em que infelizmente nos dominaram». E nessa declaração reside a orgulhosa reivindicação de uma língua que, arrancada da boca do opressor, se torna língua do povo.

Eu próprio, já no começo da minha *love story* com Luandino, arrisquei a tradução dos contos (ou, melhor dito, «estórias») de *No antigamente, na vida*. De uma dessas estórias, «Estória d'água gorda», que é a que prefiro por ocultas razões, fiz não sei quantas versões que nunca me satisfizeram. De vez em quando volto àquele texto, mudo uma palavra, a ordem de uma frase, leio três linhas que me encorajam, até me parece um bom trabalho, mas no fim há sempre algo que não me convence e volto a encerrar o ficheiro até uma próxima vez.

Falando das minhas traduções de Luandino não posso esquecer, ainda nos tempos em que não havia Internet, as minhas pesquisas por seminários e universidades católicas romanas em busca de estudantes angolanos que me pudessem ajudar a orientar-me na

selva do quimbundo ou de algumas expressões populares. Até que um dia fui à Embaixada de Angola em Roma (acho que naquele período o embaixador era o poeta Antero de Abreu). Falei com alguns adidos, expliquei-lhes quais eram os meus problemas de ordem linguística, eles olharam-me, claro, como um marciano ou como alguém que não regulava bem da cabeça e, no fim, responderam-me que nenhum deles falava quimbundo mas que, por acaso, o condutor do embaixador talvez me pudesse ajudar. Chamaram o homem, que se sentou à minha frente um pouco constrangido (os funcionários tinham ficado ao lado) e ouviu todas as minhas perguntas. E vi que ele não sabia de facto o que responder e o seu constrangimento ia aumentando cada vez mais, enquanto os tolos dos funcionários não paravam de rir à custa dele. Dei-me conta então de que tudo aquilo que eu estava a perguntar de caneta em riste era uma série de palavrões ou de expressões vulgares, de maneira que me contentei quando me respondeu ao essencial poupando o coitado do embaraço de entrar em pormenores.

Outro sério problema enfrentado pelo tradutor é o de discriminar num texto o que é pura invenção do Autor do que, pelo contrário, constitui um traço novo da que, com razão, é chamada «variante angolana ou moçambicana do português em formação». Muitos dos fenómenos linguísticos que, por exemplo, no português de Moçambique estão a padronizar-se (em particular a passagem de verbos transitivos para intransitivos com a consequência de o objeto direto se tornar indireto) não podem de facto ser tratados como se fossem «erros» ou particularidades estilísticas de cada autor, sendo tão difundidos na língua falada ao ponto de terem passado por direito para a língua escrita. Alguns destes fenómenos já são irreversíveis, como aconteceu com o português do Brasil.

E muitas vezes, quer seja com autores angolanos, quer seja com moçambicanos, o tradutor não tem outro recurso senão conversar diretamente com o Autor do texto, o único que pode explicar a natureza daqueles desvios da língua-padrão.

Neste sentido é muito interessante constatar que só nas antigas colónias portuguesas é que as questões linguísticas têm adquirido esta posição determinante ao ponto de falarmos de «variantes em formação». O mesmo fenómeno não se deu nas áreas anglófonas nem nas francófonas da África. Claro que, também nestas áreas, o inglês e o francês, sobretudo nas produções literárias, sofrem alterações e mudanças ao encontrarem-se com as línguas africanas, mas a língua-padrão inquestionável é o inglês britânico ou o francês de Paris. Um dos motivos que talvez possam explicar esta situação peculiar na África lusófona é a escassez de investimentos realizados pelos portugueses no setor da educação e da alfabetização; uma situação portanto em que não foi possível a difusão de um português-padrão. Outro elemento específico tem a ver com a longa guerra de libertação que estes países tiveram de enfrentar para chegarem à Independência: paradoxalmente foi exatamente nos anos da guerra que aconteceu a unificação linguística de populações que falavam idiomas diferentes e essa unificação deu-se, como muitas vezes o próprio Luandino realçou, graças ao esforço dos próprios africanos. Um elemento posterior é dado pela par-

tida em massa dos colonos portugueses depois das declarações de Independência, desde Angola e sobretudo desde Moçambique, onde hoje a população de origem europeia não ultrapassa 1% da população total. A partir do momento em que veio a falhar quase totalmente a exposição dos falantes ao português europeu, a produção linguística não teve modelos certos e o português, aprendido em todo o caso como segunda língua, sofreu muito mais a interferência das línguas africanas subjacentes.

Mas afinal o que me parece importante é que, embora de forma descontínua, as editoras italianas parecem estar a abrir-se cada vez mais às literaturas africanas e, no que nos diz respeito, ao segmento das literaturas escritas em português.

Assim, continuemos a ler, continuemos a traduzir, transplantemos, por vezes com esforço, outros baobás.

LUUANDA EM ESPANHOL: TRADUZIR O INTRADUZÍVEL

ÀLEX TARRADELLAS

alextarra@gmail.com.

Antes de mais, gostava de agradecer ao Francisco Topa e à comissão organizadora pelo simpático convite para vir até à bela cidade do Porto para um ato tão emotivo como este.

Provavelmente grande parte da minha incipiente alopecia foi provocada por José Luandino Vieira. Não o culpo por isso. Mas os factos são factos.

Tudo começou em 2004, quando tive a oportunidade de concluir a minha licenciatura em Humanidades na Universidade de Lisboa com uma bolsa Erasmus. Foi nas aulas do Professor Alberto Carvalho que tive o primeiro contacto com a Literatura Africana em Língua Portuguesa. Foi aí que descobri algumas vozes revoltadas que, infelizmente, julgo que em Portugal não receberam a importância que merecem, como Agostinho Neto, David Mestre e o seu poema «Portugal Colonial» e a poesia de influência oriental de Arlindo Barbeitos. Em 2005, num alfarrabista de Lisboa, mais concretamente na Livraria Avelar Machado, deparei-me por acaso com um pequeno livro que chamou logo a minha atenção. Um novo universo abria-se perante mim. A vida nos *musseques* começava a introduzir-se no meu imaginário. Como podia escrever tão bem alguém preso durante tantos anos no campo de concentração de Tarrafal acusado de «terrorista»?

Depois de traduzir Paulina Chiziane e alguns poetas que ficaram na gaveta, decidi iniciar o desafio de verter *Luuanda* para o castelhano. Naquela altura trabalhava numa livraria e fazia a tradução com calma, só por prazer e porque considerei que, para além de ser uma boa forma de reler mais profundamente a obra, Luandino devia ser conhecido no meu país. Quando em 2006 ganhou e recusou o Prémio Camões, percebi que era a altura

de começar a procura. Mal acabei a tradução, comecei a mover alguns cordelinhos para encontrar uma editora interessada na publicação de *Luuanda*. Depois de ouvir algumas respostas como «Não nos interessa a literatura escrita em português» ou «Isto não vende», uma pequena editora de Maiorca, que na altura só publicava em catalão, ficou interessada no projeto, já que tinha pensado dar início a uma nova coleção em castelhano, e decidiu comprar os direitos. O contexto económico fez com que *Luuanda* só fosse publicado pela Sol de Ícaro em 2011, cinco anos depois de ter terminado a tradução, e que a editora acabasse por se diluir e fechar pouco depois. Este é o grande problema do mundo da edição. As editoras supostamente grandes, embora tenham mais capacidade para investir, raramente arriscam em autores «desconhecidos». Muitas delas dão prioridade ao *marketing* e às folhas de Exel que controlam o *stock* de vendas, relegando a própria qualidade do texto. No entanto, nascem e renascem sempre uma série de editoras, muitas delas independentes, que, quase sem disporem de recursos, arriscam na publicação de uma obra que acreditam que é uma mais-valia para o seu catálogo e para os seus leitores. O inconveniente é que são inúmeros os casos em que, por não disporem de um canal de distribuição efetivo, acabam por ficar pelo caminho. Este foi o triste fim da Sol de Ícaro, mas esperemos que num futuro não muito longínquo alguma outra mostre interesse em Luandino e, com a publicação de *Luuanda* ou outras obras, o autor consiga abranger um maior número de livrarias e, consequentemente, de leitores de língua espanhola.

Também não podemos esquecer que a literatura em língua portuguesa, por si só, já é bastante periférica no panorama editorial espanhol. Os apoios aprovados nos últimos anos pelo Ministério da Cultura do Brasil para a tradução e a edição de autores brasileiros têm tido resultados bastante imediatos nas prateleiras e nas montras do país vizinho. No caso dos países africanos lusófonos, tirando Mía Couto, Ondjaki, Pepetela e José Eduardo Agualusa, os autores têm sérias dificuldades para serem publicados. Por isso julgo que é tão importante que os governos apostem na divulgação no estrangeiro das suas literaturas, e os apoios à tradução são um dos métodos mais efetivos para isso.

Luandino Vieira é praticamente desconhecido nos países de língua espanhola. Curiosamente, numa entrevista a Jorge Amado no jornal *La Vanguardia* realizada a 16 de setembro de 1996, quando lhe perguntaram sobre a possibilidade de um autor lusófono ganhar o prémio Nobel (nesse ano acabaria por ganhar José Saramago), declarou:

¿Qué quiere decir en portugués? Hay escritores en esta lengua en Portugal, Brasil y África. Hay un escritor de Angola, Luandino Vieira, que sin duda lo merece, pero usted no puede pretender que el jurado lo conozca. Es más fácil que se le concedan a los escritores de lenguas que tienen más circulación en el mundo.

Dez anos depois, como consequência da difusão que teve após o Prémio Camões, Luandino foi um dos nomes finalistas do Prémio Príncipe das Astúrias das Letras, um

reconhecimento anual que acabou por galardoar Paul Auster. Curiosamente, o autor nem sabia deste facto.

Uns meses antes de morrer, o italiano Antonio Tabucchi escreveu um interessante artigo na revista *Eñe* do jornal argentino *Clarín*, onde elogiou a obra de Luandino e relatou a conturbada história do fecho da Sociedade Portuguesa de Escritores por parte da PIDE¹.

Após a publicação de *Luuanda* na Sol de Ícaro, apareceram algumas referências na imprensa espanhola e até uma livraria de Madrid especializada em literatura de viagens, a De Viaje, decidiu destacá-lo como um dos livros do mês. Este excerto que o escritor José Luis de Juan escreveu no caderno cultural *Bellver*, do *Diario de Mallorca* é muito ilustrativo disso mesmo:

Es, desde luego, un escritor comprometido políticamente y que ha sufrido por ello, aunque no se le nota en la manera de escribir, ni siquiera pretende estamparnos un mensaje. Su compromiso es con su tradición literaria y con su lengua, y con la verdad de lo que conoce y ha vivido. En apariencia, este libro formado por tres relatos, parece algo costumbrista e ingenuo. Sus títulos podrían indicarlo: «La abuela Xíxi», «La historia de la gallina y el huevo». Nada más lejos de la realidad de lo escrito: son historias llenas de vida y profundidad, repletas de comprensión y compasión. La ironía sólo es aquí una consecuencia del devenir de los personajes, de su necesidad y sus cotidianas frustraciones. Les observamos y «oímos» sus diálogos con embeleso, limpiamente, sin filtros metaliterarios. Hay una épica preciosa y precisa en sus olvidados destinos. Si Agualusa es hasta cierto punto el cronista de los nuevos ricos, Luandino Vieira lo es de los desheredados, del submundo de Luanda².

É precisamente este submundo, esta defesa da oralidade, de um português não oficial falado pelos moradores dos *musseques*, que faz de Luandino Vieira um dos fundadores da literatura angolana. No entanto, acho que a sua obra transcende qualquer enquadramento de literatura nacional. É óbvio que os traços angolanos e o seu compromisso político estão bem patentes em todo o livro, mas nunca sendo panfletário. Sempre com uma invejável simplicidade que transporta o leitor para o mundo descrito.

O linguista tunisino Louis-Jean Calvet utilizou o termo «glotofagia» para referir o domínio, por imposição, de umas línguas sobre outras. Partindo da conceção das relações entre línguas como relações sociais e das línguas como veículos de ideologia, Calvet delinea a evolução histórica através do desprezo sistemático pela língua do outro, de qualquer outro que o poder negou, pela sua diferença. Por meio da «glotofagia», algumas línguas de poder engolem muitas outras, esquecendo que todas são línguas de cultura, esquecendo

¹ TABUCCHI, 2011.

² DE JUAN, 2011.

que a assimilação linguística não abrange, não tem porque abranger logo e totalmente a aculturação, a perda dos hábitos e sinais de identidade cultural³. Luandino Vieira teve a capacidade de utilizar a literatura como um instrumento para mostrar o português falado nas ruas de Luanda, um português misturado com léxico e expressões do quimbundo. A língua deixou de ser do colonizador quando este colonizou. Assim, a modernidade deixou de ser uma tradição exclusiva de Europa. O filósofo Daryush Shayegan, que criticou duramente o critério de seleção de Harold Bloom na sua obra *O Cânone Ocidental*, defende que todas as civilizações afetadas, modificadas e degradadas pela modernidade também são em parte ocidentais, independentemente da sua situação geográfica. A grande maioria da população mundial vive «em zonas de mistura e de mestiçagem, em campos de cruzamentos, ao que eu chamo a *zona de hibridação*», declara o iraniano. «Uma civilização pura, cujos membros estejam organicamente unidos num todo indissociável, é pura ficção»⁴. E Luandino é um escritor realista, um escritor realista que apenas utiliza a ficção para contar a dura realidade do seu país.

Em 2009 a professora angolana Conceição Lima publicou *A dupla tradução do outro cultural em Luandino Vieira*. Tenho a certeza de que se tivesse descoberto este estudo na altura da minha tradução o meu leque de dúvidas teria aumentado, mas ao mesmo tempo teria elucidado alguns dos problemas da intraduzibilidade. A autora descreve a escrita de Luandino como híbrida. Uma das soluções mais interessantes que propõe quando o hibridismo inunda o texto de referências culturais intraduzíveis para outras línguas é a teoria do *terceiro espaço* de Homi Bhaba, um terceiro espaço que permite integrar a cultura do colonizado e a do colonizador:

Analisando a essência da literatura pós-colonial (e ao abordar-se, concomitante ou posteriormente, a questão de tradução de textos pós-coloniais), considera-se a priori um espaço de não-transponibilidade, um elemento de resistência, onde se expande a fronteira cultural – o espaço intersticial – e em que a sobreposição das camadas culturais gera um novo sujeito, híbrido.

Contudo, é nesta passagem intersticial onde todos os processos de diferença cultural entram em conflito, e por conseguinte se tornam visíveis, que a experiência histórica migrante (se temporal, também espacial) recoloca a sua própria identidade, cria um novo tecido de diferença cultural.

O «elemento estrangeiro» cultural e, por isso, não exclusivamente linguístico torna-se no elemento de troca em qualquer cultura. A comunicação entre culturas envolve, através de um processo de tradução, não apenas a redefinição do significado do Outro, de acordo com o nosso próprio contexto representacional, mas também uma transformação da nossa própria articulação da representação, a construção de um “Terceiro Espaço” de significado⁵.

³ CALVET, 2005.

⁴ SHAYEGAN, 2008: 45.

⁵ LIMA, 2009: 24-25.

É claro que traduzir *Luuanda* impõe um certo respeito. Não pretendo cuspir no prato em que como, mas eu próprio sou partidário, sempre que for possível, de ler o original antes da tradução. No entanto, acho que não se devia estender o discurso de que algumas obras são intraduzíveis. O tradutor deveria poder autoflagelar-se livremente em prol de dar a conhecer um autor que lhe interessasse divulgar. *Traduttore traditore*, tradutor traidor, diz o provérbio italiano. Partindo desta base, de que traduzir implica uma certa traição, acho que é importante tentar encontrar um equilíbrio no momento de aplicar o respeito. Um respeito ao autor, ao seu texto e ao seu contexto, mas sem esquecer o leitor de chegada, que provavelmente não tem muitas referências culturais. Luandino Vieira também foi tradutor e de certeza que também procurou este equilíbrio na difícil tradução publicada em 1974 por Edições 70 de *A Laranja Mecânica* de Anthony Burgess, um romance cheio de palavras e expressões em *nadsat*, uma gíria que utilizavam as jovens e violentas personagens.

Uma das qualidades que mais admiro de Luandino é a sua capacidade de recriar cenários verosímilantes através da escrita. O facto de reproduzir o português falado das personagens evidencia a sua familiaridade e respeito pelo quimbundo. A importância da oralidade na cultura africana é primordial e em *Luuanda* o autor soube expressar isso de uma forma realista, subvertendo a língua portuguesa para dar prioridade à que era falada nos *musseques*. Ao traduzir para outra língua um livro como este, uma das minhas grandes preocupações foi não transformar a obra em mero exotismo, um exotismo que de certeza tornaria o livro mais comercial mas ao mesmo tempo insubstancial e impregnado de um certo paternalismo ocidental. Para tentar facilitar a compreensão ao leitor espanhol, escrevi um breve prefácio no qual apresentei o autor, a importância desta obra e alguns aspetos sobre a tradução que na altura achei que se deviam destacar. Depois de consultar algumas traduções noutras línguas, decidi reduzir consideravelmente o glossário final. É preciso ter em conta que este não existia nem na primeira edição nem na edição clandestina de 1965 impressa em Braga (embora diga Belo Horizonte). Decidi manter alguns termos relacionados com a flora, a fauna, a gastronomia, a topografia e a tradição popular sem equivalente semântico em castelhano. Também optei por deixar alguns, como *musseque*, já que embora ainda não seja uma palavra estendida, não achei indicado traduzi-la tendo em conta que *favela* já está normalizada na minha língua e traduzido perderia as suas conotações.

Como é óbvio, quando alguém começa por traduzir por gosto uma obra desta dimensão, depois é muito difícil libertar-se da «síndrome do tradutor». Antes de o livro ir para a gráfica, decidi fazer uma grande revisão do trabalho e, tenho a certeza de que agora, se houvesse uma reedição, acabaria por fazer uma nova e exaustiva revisão. Este síndrome só é provocado pelos grandes livros, aqueles que não nos cansamos de reler, e que cada vez que o fazemos abrem uma nova janela.

Há já mais de sete anos que traduzi *Luuanda* e, inevitavelmente, esqueci-me de algumas passagens que durante muito tempo formaram parte do meu quotidiano. Por vezes o acaso

faz com que relacionemos dois textos que, aparentemente, não têm qualquer ligação. Foi isso que me aconteceu recentemente com o conto «Estória da galinha e do ovo». Rafael Barrett (1876-1910), um escritor espanhol e paraguaio muito elogiado por Borges, escreveu um pequeno conto intitulado «Gallinas» que oculta um belo paralelismo com esta *estória* de Luandino; o primeiro segue uma visão mais kropotkiniana, enquanto o segundo mais marxista, para descrever e criticar a condição humana. É altamente recomendável fazer uma leitura paralela dos dois textos⁶.

Sim, é verdade, sofri muito devido a esta tradução e a todo o processo de edição do livro. No entanto, a experiência foi muito gratificante e acho que não me importo de ter aumentado a minha alopecia. Obrigado, Luandino, por me ter feito perder tanto cabelo. As três *estórias* de *Luuanda* compensaram qualquer catástrofe genética.

Bibliografia

CALVET, Louis-Jean (2005) – *Lingüística y colonialismo*. Trad. de Luciano Padilla. Buenos Aires: FCE, [1974].

DE JUAN, José Luis (2011) – *Historias de Angola*. «Bellver, Diario de Mallorca». Palma, 3-XI-2011.

LIMA, Conceição (2009) – *A Dupla Tradução do Outro Cultural em Luandino Vieira*. Lisboa: Colibri.

SHAYEGAN, Daryush (2008) – *La luz viene de Occidente*. Trad. de Nuria Viver Barri. Barcelona: Tusquets.

TABUCCHI, Antonio (2011) – *En una celda de Angola*. Revista «Eñe, Clarín». Buenos Aires, 14-XII-2011.

⁶ Será possível encontrar a tradução portuguesa deste conto de Rafael Barrett no segundo número da revista *Gratuita*, publicado pelas Edições Chão da Feira (www.chaodafeira.com) em inícios de 2015.

DA LÍNGUA LUUANDINA A UMA LÍNGUA ESLAVA: O DESAFIO DE UMA TRADUÇÃO

DOROTA WOICKA

U. Porto. dorota_poland@hotmail.com.

Como afirma Xico Futa, ao tentar responder à pergunta sobre o porquê do roubo do papagaio Jacó, que é uma criatura velha e doente, o fio da vida, mesmo que esteja podre, não parte – «puxando-lhe, emendando-lhe, sempre a gente encontra um princípio num sítio qualquer, mesmo que esse princípio é o fim doutro princípio». «Os pensamentos (...)», continua a explicar o nosso sábio-malandro, «têm ainda de começar em qualquer parte, qualquer dia, qualquer caso. Só o que precisa é procurar saber»¹. Depois de nos encorajar a descermos à procura do princípio do cajueiro – uma viagem inesquecível –, Xico Futa remata dizendo que, para contar uma história, «é preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas»². Li e reli a lição do Xico Futa numerosas vezes – primeiro, como leitora apaixonada pelo livro, depois, como a sua tradutora – e a mesma surgiu-me naturalmente ao procurar por onde começar a relatar o que foi o processo de tradução do *Luuanda*. Como foi um processo demorado, nada fácil, semeado de dúvidas, interrupções e retomas, era mais do que claro que deveria puxar pelo fio da vida – não havia outra maneira de começar a relatá-lo senão pela «raiz dos casos».

Poderíamos dizer que tudo começou quando avistei Luandino pela primeira vez numa tertúlia da associação Porta XIII em Vila Nova de Cerveira – era outubro de 2010 –, sem

¹ VIEIRA, 2004: 70.

² VIEIRA, 2004: 72.

ainda saber que era o escritor sobre o qual tinha estudado uns meses antes na minha cadeira de literatura africana de língua portuguesa na Universidade de Varsóvia. Ou será que começou depois, quando soube que aquele senhor de barbas brancas era mesmo Luandino e, para ter uma razão para o conhecer, li *Luuanda*, vorazmente, de um fôlego? Mas será que isso teria acontecido sem os contos do Subcomandante Marcos, que analisei na minha tese de mestrado, e que me deixaram com uma certa fome de literatura política? «Então podemos falar» – diria talvez Xico Futa, para esclarecer tudo isto – «que a raiz do caso da tradução foi o encontro do autor do *Luuanda* com uma certa mbôa, a qual gostou imenso do livro dele, mesmo que para trás também damos encontro com esta mesma moça a estudar sobre o autor num país frio e longínquo, e talvez até com um certo guerrilheiro que era subcomandante e escritor em selvas igualmente longínquas; e, na frente, com muitos problemas de várias naturezas, antes de chegarmos ao setembro de 2014, quando a *kanvanza*³, por fim, deu fruto». Assim poderia dizer Xico Futa. O seu amigo, Garrido Kam'tuta, adicionaria que tudo isto, tal como na vida dele, aconteceu «por acaso» – e aconteceu, realmente – foi, no entanto, um acaso muito feliz e pelo qual estou muito agradecida.

É importante sublinhar que, apesar de ter tido várias experiências com tradução técnica e consecutiva, não sou uma tradutora profissional, assim que no momento em que Luandino concordou que eu traduzisse o livro – e a minha alma dançou de felicidade ao ritmo de mil *ngomas*⁴ – não sabia quão longo ia ser o caminho à nossa frente. Digo nossa, porque durante todo o processo contei com imensa ajuda do autor, que foi indispensável para o esclarecimento de todas as referências culturais e linguísticas que me eram desconhecidas. Não existe maneira de agradecer as largas horas que Luandino passou a trabalhar comigo na sede da Porta XIII, lugar mágico onde entrava com imensas dúvidas e de onde saía com o caderno cheio de explicações e desenhos, assim como os e-mails e mensagens, através dos quais passámos a comunicar quando me mudei de Cerveira para o Porto. A colaboração desenvolvida com o autor influiu, sem dúvida, no resultado final da tradução, aspeto do qual só ganhei consciência após o processo editorial e sobre o qual me debruçarei posteriormente. Antes de lá chegar, gostava de relatar o maior desafio que enfrentei – a tradução da língua luandina – e levar o leitor, se mo permite, pelas diferentes fases deste processo. Yavulu? Ngondo zwela yofelefele ngo.⁵ Vamos camaradas, «com depressa!»

O desafio da língua luandina

A pergunta de como traduzir a linguagem de *Luuanda* – que, conforme é bem sabido, não só é uma das suas personagens, mas também portadora dum grande significado polí-

³ Quimbundo: confusão.

⁴ Quimbundo: tambor.

⁵ Quimbundo: É muito? Prometo ser breve.

tico –, acompanhou-me sempre durante o processo de tradução. Por um lado quis preservá-la ao máximo, tentando proporcionar ao leitor polaco a mesma experiência de estranhamento, surpresa e deleite, de que eu própria usufruí ao ler o livro em português, assim como mostrar de alguma forma as aspirações políticas subjacentes aos constantes jogos linguísticos do autor. Por outro lado, era vítima de vários receios e angústias, ao não saber de que audácia linguística seria eu capaz como tradutora principiante, assim como que tipo de audácias linguísticas me permitiria o registo da minha língua materna. A resposta para a pergunta de como traduzir a língua luuandina foi diferente em cada etapa da tradução, pelo que esta também mudou várias vezes até chegar à sua versão final.

Vale a pena sublinhar que, se tivesse querido, poderia ter consultado e seguido exemplos de outras traduções de literatura africana em língua portuguesa, tentando conhecer e escolher um dos caminhos previamente tomados pelos seus tradutores. Até 2011, ano em que comecei a traduzir, tinham sido publicadas em polaco quatro obras de Mia Couto – *O Último Voo do Flamingo* (2005), *A Varanda do Frangipani* (2009), uma antologia de contos sob o título *Naszyjnik z opowiadaf* (*O colar feito de contos*, 2008) e *Terra Sonâmbula* (2010) –, assim como *Jaime Bunda, agente secreto* (2010) de Pepetela. Até à conclusão da tradução do *Luuanda* saíram também *As Mulheres do Meu Pai* (2012) de Agualusa e *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2013) de Ondjaki. A este conjunto podemos somar também dois números da revista *Literatura na Āwiecie* (*Literatura no mundo*, 2008 e 2012) dedicados por completo aos autores africanos de língua portuguesa, em que, entre entrevistas e textos teóricos, foram publicadas traduções de textos de Germano Almeida, Waldir Araújo, João Paulo Borges Coelho, Paulina Chiziane, Luís Bernardo Honwana, Conceição Lima, Ungulani Ba Ka Khosa, Rui Knopfl, Ondjaki, Pepetela e Ana Paula Tavares – e um número de *Nowa Dekada Literacka* (*Nova Década Literária*, 2011), em que apareceram traduções de textos de Inácio Rebelo de Andrade, José Eduardo Agualusa, Mia Couto, Ondjaki e Pepetela. Qual não foi a minha surpresa quando – depois de ter sido publicado *Luuanda* – soube que também tinha sido traduzida a «Estória da galinha e do ovo», constando do livro *Contos portugueses dos séculos XIX e XX*, publicado em 1979 em Cracóvia. Apesar de, nas biografias dos autores, figurar que Luandino Vieira é de nacionalidade angolana, esta tradução, da qual nem eu nem o próprio autor estávamos a par, sugere que podem existir outras traduções de autores africanos anteriores às da última década⁶. Sendo a minha tradução fruto dum interesse pessoal e da crença de que o livro era merecedor de tradução, e

⁶ A língua, cultura e literatura portuguesa começaram a ser lecionadas como um curso independente na Universidade de Varsóvia em 1977 e foi graças a este curso que surgiram nos finais dos anos setenta, assim como nos anos oitenta e noventa, muitas traduções de português para o polaco. Desde então cursos similares abriram em várias universidades públicas – entre outras, na de Cracóvia, Lublin e Poznań –, sendo que só há pouco tempo é que em algumas a Literatura Africana de Língua Portuguesa é regida como uma cadeira independente. Por isso, não podemos excluir a possibilidade de que existam mais traduções de autores africanos misturados com traduções de autores portugueses e brasileiros de que os próprios autores não tenham conhecimento, tal como aconteceu com a *Estória da galinha e do ovo* de Luandino Vieira.

ao não existir nenhum compromisso editorial, na realidade não confrontei nenhuma destas traduções e rumei por um caminho desconhecido.

Sem ter contacto prévio com as traduções de Michal Lipszyc, um tradutor polaco de vários autores africanos de língua portuguesa, parece que na primeira etapa da tradução as minhas decisões se assemelhavam às tomadas por ele ao traduzir *Terra Sonâmbula* de Mia Couto. Pelo menos assim parece sugerir a recentemente por mim consultada nota de tradutor que consta da edição polaca deste livro, em que Lipszyc divide os tradutores de Mia Couto – tanto para polaco como para outras línguas –, entre aqueles que acham que a tentativa de recriar os neologismos do autor é arriscada demais e pode dificultar o entendimento do conteúdo, pelo que abdicam deste desafio completa ou parcialmente, e aqueles que fazem tal tentativa. Ele próprio, como explica, ao traduzir *Terra Sonâmbula* fazia um esforço por criar um neologismo por cada neologismo de Mia Couto, no mesmo lugar da frase e, se fosse possível, de forma que refletisse o jogo de linguagem do autor da forma mais fiel. Nos poucos lugares em que tal não era possível, ou que o resultado não lhe agradava, Lipszyc criava um neologismo numa outra parte da frase⁷. As minhas intenções na primeira etapa de tradução foram muito parecidas. Tentei ser muito fiel ao original e, em cada momento em que eu própria estranhava a língua de Luandino, tentava fazer com que o leitor em polaco também se surpreendesse, na maioria das vezes utilizando o mesmo recurso – por exemplo, se o autor abreviava ao utilizar a apóstrofe, eu também procurava a melhor maneira de abreviar o equivalente desta palavra em polaco. Preservei a maioria das palavras em quimbundo, explicando o seu significado no glossário, e criei neologismos para substituir outras tantas. Foi um passo tomado pensando na comodidade do leitor: a edição a partir da qual estava a traduzir, a da Editorial Caminho, do ano 2004, contava até com 101 entradas de glossário e, ao tentar substituir algumas palavras por neologismos, procurava que o leitor estranhasse a palavra sem ter de ir ao fim do livro para conhecer o seu significado. Tal foi o caso da palavra quimbunda *cabobo*⁸, para cuja tradução criei nesta etapa várias propostas – veremos a continuação da sua história mais adiante.

Ao traduzir não me abandonava o pressentimento de que a minha tentativa de copiar fielmente todos os jogos linguísticos de Luandino – juntamente com o elevado número de referências geográficas, botânicas e zoológicas desconhecidas para o leitor polaco, assim como as numerosas palavras em quimbundo e neologismos – fazia com que o resultado textual pudesse ser difícil para os leitores, mesmo que estes – através dum prefácio ou posfácio – soubessem do porquê da rutura do autor com a norma. Tal suspeita foi confirmada pelo meu irmão, professor de língua polaca e o primeiro leitor da primeira tradução do *Luuanda*, cujos comentários me foram muito úteis na etapa de repensar a tradução a fim de tentar facilitar a sua leitura. Olhando para trás, é interessante notar que a primeira etapa

⁷ COUTO, 2010: 290.

⁸ Sem dentes.

de tradução demorou somente alguns meses – período, em que traduzia nos meus tempos livres – e que a segunda etapa – em que tinha de decidir que alterações deveriam ser implementadas – demorou mais de dois anos. Este período foi marcado por várias pausas, em que o texto descansava na gaveta por largas temporadas, e vários momentos de retoma do trabalho, e foi – sem dúvida – a etapa em que mais lutei com a tradução, tentando ver quais as características da linguagem luuandina que podia manter sem dificultar a leitura.

Comecei por reduzir o número de abreviações, omissões e outros «erros» deliberados cometidos pelo escritor em prol da sua linguagem literária. Tentei também traduzir mais palavras em quimbundo para o polaco a fim de diminuir as remissões para o glossário, o qual, por conter, no final, somente as palavras em quimbundo, passou a chamar-se «Dicionário de Quimbundo». As outras palavras que constavam do glossário da edição da Caminho, tais como, por exemplo, o termo «assimilado», foram colocadas em notas de rodapé, onde foram também explicados outros conceitos culturais alheios a um leitor polaco, tais como «língua crioula» ou «Mais Velho/Mais Novo», assim como termos geográficos como «Kuanza» ou «Mbengo». A seguir, sempre pensando na comodidade dos leitores, passei a reduzir a quantidade de neologismos. Apesar de alguns dos neologismos criados funcionarem muito bem no texto – caso de palavra *grabiejaszek*⁹, nascida da junção de palavra *grabież*, que significa «furto», e a palavra *złodziejaszek*, «ladrão» ou «vigarrista», e que veio no texto substituir a palavra *capianguista*¹⁰, ou a de igual forma criada palavra *grabiejstwo*¹¹, que substituiu a palavra *capiango*¹² – outros tantos, cuja criação foi bastante trabalhosa, acabaram por ser eliminados. Tal foi o caso da palavra *cabobo*, «sem dentes» – pois nenhuma das muitas criações resultantes de diferentes jogos entre palavras «falta», «dente» e «diastema»¹³ acabou por ser utilizada na versão final da tradução – e cujos muitos possíveis substitutos descansam no, assim por mim chamado, «cemitério de neologismos».

A tradução de *Luuanda* sofreu mais alterações durante o processo editorial, em que a revisão da tradução foi feita pela Professora Zuzanna Jakubowska, uma tradutora experiente, que foi muito rigorosa em adequar a tradução às regras de polaco padrão. Por um lado, introduziu mais gíria corrente para conferir aos diálogos um ambiente mais popular e natural; por outro, procurou encontrar nomes polacos para as referências botânicas ou zoológicas e outras palavras em quimbundo, cujo número foi limitado àquelas completamente «intraduzíveis», tais como *musseque*, *cassandra* ou *sungadibengo*. A relação numérica

⁹ VIEIRA, 2014: 73.

¹⁰ VIEIRA, 2004: 70.

¹¹ VIEIRA, 2014: 84.

¹² VIEIRA, 2014: 79.

¹³ Entre os exemplos de palavras que poderiam substituir a palavra *cabobo* encontram-se, entre outras, as palavras *szczerbielec*, *szczerbus*, *szczerbuch*, *szczerbizqb*, *szczerbozqb*, *szczerbobrak*, *zqbobrak*, *zqbiszczerb*, *zqboszczer* e *bezzqbnik*.

final entre o glossário/dicionário de quimbundo e notas de rodapé na edição da Caminho e na tradução publicada pela editora Biblioteka Iberyjska pode ser analisada na seguinte tabela:

	Glossário / Dicionário	Notas de rodapé
Original	101	0
Tradução	27	43

Concordei plenamente com algumas mudanças introduzidas na tradução, menos com outras – tais como a introdução de algumas notas de rodapé. No entanto, é preciso sublinhar que o trabalho desenvolvido pela Professora Zuzanna Jakubowska teve uma influência significativa na versão final da tradução, pelo que foi decidido que o livro saísse com créditos de tradução partilhados.

Olhando para a tradução polaca de *Luuanda*, creio estar perante um texto de destino muito mais clássico do que o texto de partida e da tradução que eu própria teria desejado fazer, talvez devido à estrutura da língua polaca, talvez devido à falta de experiência anterior em tradução literária. Por um lado, vejo um texto em que se conseguiu manter a oralidade visível da língua luandina – as suas frases compridas e a gíria –, algumas palavras em quimbundo e alguns neologismos, por outro lado, na tradução perde-se muita da experiência estética da língua luandina referente aos diversos jogos linguísticos, entre outros, com a fonética, a sintaxe e a gramática. Também o processo editorial, que foi especialmente rápido, não permitiu a minha releitura da versão final antes de ela ser impressa, e a consequente troca de opiniões, pelo que nesta se encontram algumas gralhas e passagens que, na minha opinião, poderiam ser melhoradas. Por tudo isto, tenho sentimentos contraditórios em relação ao resultado final. Fico muito feliz pela possibilidade de o público polaco descobrir a obra de Luandino, no entanto gostaria que ela refletisse, de forma mais fiel, o original e a língua luandina pela qual me apaixonei. As intenções originais de Luandino foram explicadas no posfácio desta edição, em que tentei sublinhar o quão importante, tanto estética como politicamente, é a linguagem do original. Será suficiente para o leitor imaginar a fantástica linguagem em que Garrido se declara a Inácia, vavó explica como é que se faz o peixe d’ontem e as vizinhas do Sambizanga discutem por causa do famoso ovo?

As marcas de Luandino

Desde o princípio soube que a colaboração desenvolvida com o autor iria facilitar o meu trabalho. No entanto, foi somente após a publicação do livro, no emocionante momento em que o tive nas mãos pela vez primeira, que me dei conta da influência que os nossos encontros tinham exercido sobre a edição polaca de *Luuanda*. A marca mais visível

são, sem dúvida, as ilustrações de José Rodrigues, que, a pedido pessoal de Luandino, o artista teve a generosidade de me facultar e que enriquecem o livro de uma forma excepcional. No entanto, neste primeiro folhear das páginas saltou-me à vista que também alguns dos elementos extratextuais do livro foram significativamente marcados pelo contacto com o autor, em encontros que eram momentos não só de clarificar as minhas dúvidas em relação aos aspetos linguísticos da obra, mas também em que Luandino saciava a minha curiosidade, despertada por causa de um detalhe do texto, uma palavra ou uma cena, através de uma explicação ou uma história merecedora de ser apontada. Posteriormente, ao ter acesso a narrativas mais pessoais da vivência colonial em Angola, senti uma necessidade consciente ou inconsciente de as transmitir aos leitores polacos através das entradas no dicionário do quimbundo, das notas de rodapé e do posfácio.

No dicionário de quimbundo destaca-se, por exemplo, a entrada que explica o significado da palavra *musseque*, que ocupa quase uma página graças aos inúmeros detalhes proporcionados por Luandino. Ao consultá-la os leitores não só ficam com uma ideia clara da geografia da cidade, podendo situar a Cidade Alta, a Cidade Baixa (ou Praia) e os musseques, mas também percebem como, através da cor de pele e funções desenvolvidas pelos habitantes de cada parte da cidade, se podia observar – segundo Luandino – a discriminação em que se baseava a sociedade colonial. A seguir são explicados outros detalhes, por exemplo, a construção nos anos cinquenta de torres de luz e de uma rede de ruas que cobria os *musseques* e pelas quais se movimentavam as patrulhas – ambos os detalhes constam da primeira estória – a fim de melhor controlar a população no tempo do crescente descontentamento político. A entrada no dicionário acaba com uma lembrança do autor, que mencionou numa das conversas que debaixo destas torres, únicas fontes de luz no bairro, juntavam-se centenas de jovens, os quais traziam os seus bancos ou latas para nelas se sentarem e ali liam e estudavam, pelo que, na reflexão de Luandino, as torres, que tinham como objetivo controlar a população local, ajudavam na sua emancipação. Detalhes similarmente interessantes e esclarecedores da vivência colonial encontram-se no posfácio, entre eles as informações proporcionadas pelo autor sobre o acesso à educação das classes menos privilegiadas, exemplificadas com a ajuda das lembranças dos tempos escolares do próprio escritor. Também enriquecida pelos detalhes mais pessoais aparece neste mesmo prefácio a história da escrita do livro – assim, o leitor polaco pode saber que personagens conhecidas pelo autor na prisão inspiraram a *Estória do ladrão e papagaio* ou qual foi a reação do próprio ao descobrir o *Sagarana* de Guimarães Rosa ou saber que tinha ganho o Grande Prémio de Novela Camilo Castelo Branco da Sociedade Portuguesa de Escritores. Estas informações, tão detalhadas e enriquecedoras da tradução, não se encontrariam na edição polaca do *Luuanda* se o autor não me tivesse dedicado o seu tempo a responder a todas as perguntas com paciência e pormenor.

Tenho, no entanto, de admitir, que o convívio com o autor e o grande respeito que senti ao conhecer mais a fundo a história da sua vida podiam ter influído numa certa pro-

liferação, alargamento e politização de algumas notas de rodapé. A entrada do glossário da edição da Caminho sobre a região de Ícolo e Bengo, por exemplo, consta somente duma frase que esclarece que é uma região vizinha da cidade de Luanda. No entanto, a nota de rodapé criada na edição polaca do livro é muito mais comprida e não só explica que a região era conhecida pelas frequentes revoltas dos seus habitantes, forçados pelos colonizadores a abandonarem o seu estilo de vida tradicional e a cultivarem algodão – informação proporcionada por Luandino numa das nossas conversas –, mas também afirma que foi esta a terra natal de Agostinho Neto e contém resumida informação sobre a sua vida e luta. Entre outras notas de rodapé do género podemos mencionar aquela que explica por que a vavó Xíxi abanava a cabeça «num lado e noutro, sem mesmo dar conta, parece era um boneco de montra de lotaria»¹⁴, que explica que os bonecos eram um elemento comum das montras das lotarias e aclara que a razão da popularidade deste tipo de jogos era o limite de dinheiro que os colonos portugueses poderiam enviar para casa. A seguir passa-se a explicar que, como a lotaria era portuguesa, as senhas vencedoras podiam ser mandadas para a metrópole, onde o prémio podia ser resgatado em escudos. Esta nota de rodapé poderia ser facilmente dispensada; no entanto, decidi colocá-la já que contém informações históricas proporcionadas por Luandino, a que o leitor, de outra maneira, provavelmente nunca chegaria, e, ainda mais importante, revela as limitações que sugerem, de alguma forma, a opressividade do regime ditatorial em que vivia o Portugal daquela altura. Admito que se tivesse traduzido o livro por encomenda editorial e sem conhecer o autor os elementos extratextuais careceriam sem dúvida de muitos detalhes interessantes, assim como as notas de rodapé não teriam a mesma dimensão política.

Esta, de forma resumida, foi um pouco da minha experiência na tradução do livro de uma língua luuandina para uma língua eslava – um processo demorado e difícil, um desafio que sem dúvida marcou o meu percurso como estudante de doutoramento, amante de literatura e pessoa. Permitam-me que me ausente – há muito fio da vida por tecer – e que me despeça de uma forma luuandina.

Minha estória. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem. Eu só juro que não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra... do Porto, Vila Nova de Cerveira e Varsóvia.

Bibliografia

- COUTO, Mía (2010) – *Lunaticzna Kraina*. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
 VIEIRA, José Luandino (2004) – *Luuanda*. Lisboa: Editorial Caminho.
 ____ (2014) – *Luuanda – Historie z Angoli*. Warszawa: Biblioteka Iberyjska.

¹⁴ VIEIRA, 2004: 24.

LUUANDA: A ORALITURA TELÚRICA DO MUSSEQUE

JOSÉ LUÍS MENDONÇA

sandomen@hotmail.com.

Luandino, pangyami ya dikota, ngeza boba mu Porto pala kukutangela misoso yami, ya mwenyu wami, kidi mwene pe.

«Esse vento assim», «ar quente às cambalhotas ... pondo rolos de poeira pelas ruas», de trazer «azar e doença, são feiticeiros que lhes põem». Lhe sinto ainda naquele tempo do antigamente, lá no Cazenga, aviso das nossas mães, tias e avós, nunca ficar no meio. Tudo, no musseque, vinha do viver o mato, o musseque era o quimbo trasladado na cidade, sem honga pra cultivar. Por isso, o areal nos capinava a alma, com a enxada da língua. Viver era assim tão rente ao chão e à alma colectiva. Pingos de chuva na aridez eram uma bênção. «Cantiga de água nos zincos», «carros cuspiendo lama na cara das cubatas», «mães gritando nos monandengues para sair embora da rua», «o falar grosso da trovoada», «as fracas paredes de pau-a-pique... madeiras, papelões, luandos».

O filosofar da grande prosa universal. Como Pepetela, mais tarde, no Mayombe. «Dizia Xico Futa: É assim como um cajueiro, um pau velho e bom, quando dá sombra e cajus inchados de sumo (...) E os frutos vermelhos e amarelos são bocados de sol pendurados. (...) Como começou esse pau?».

Teorema do cajueiro. Só quem viveu e andou descalço no musseque do antigamente (que hoje já não há território de jogar à bola no musseque) consegue comprovar o teorema do cajueiro. A prova é a castanha do caju.

Eu, candengue, samassei o corpo e a alma com massa de mandioca inteira na água de três dias, pra secar bombo, nessa invocação do cajueiro a lhe nascerem abrindo a terra, um dia, outro dia ia espreitar as primeiras folhas branquíssimas a sair da casca cinzenta do caju e, outros dias, chorei sem lágrima de ver já o primeiro pé do grande cajueiro que estava pra vir se não lhe comessem num ngulo descurrelado. Nossas vidas candengues no Cazenga eram no tronco do cajueiro. Colher caju. O mais doce era o caju bananita, esse frutíssimo kapiqueno, de casca ferida em estrias pela boca das formigas vermelhas, esse frutíssimo dulcíssimo, quem lhe achasse no pau era rei. Nossos papagaios se prendiam no alto dos cajueiros. E eu apanhei muitas cigarras empoleirado nos troncos mais altos dos cajueiros. Vos conto. Minha confiscação do antigamente. Agoramente.

A minha prima Aleluia, da mesma idade que eu, quase se namorámos de tanto se gostarmos. Ela ria buéreré e me pedia, Zé Luís, vamos passear, Zé Luís, sobe no cajueiro e me traz aquelas cigarras. E eu subia no pau e batia nas cigarras cantantes com a borracha da minha físga, o canto anoitecia e as cigarras caíam no chão. A minha prima Aleluia, que teria agora a mesma idade que eu se não tivesse falecido antes dos trinta com cancro do peito, a minha prima Aleluia corria à minha frente, entrava no quintal e aproveitava uma saliência das brasas do fogareiro onde a minha mãe fritava lambula, sardinha ou matona e lhes assava no carvão e eu ia na cozinha buscar uma pitada de sal para temperar o camarão do musseque, tal era o sabor do pitéu. Foi com a Aleluia que descobri esse manjar delicioso. Estou a viver o riso de sanga piquena da minha prima Aleluia até sempre. Aleluia, que me ensinaste a matar a fome com camarão voador que cantava nos paus de cajueiro. Afinal, o meu pai ainda tinha dinheiro pra nos mandar na escola da Cuca, onde o contínuo era maneta e a minha mãe lhe chamava Xiji. Mas nome dele era mesmo Sô Assis.

Um dia, abriram uma enorme vala onde cabia um camião. Eu estava a passar com o meu primo Zeca, irmão da Aleluia, e fui espreitar o grande buraco onde cabia um camião. Era a conduta que levaria a água do Bengo até ao famoso tanque do Cazenga. Estava em cima do buraco um homem grande e gordo e branco a vigiar os trabalhos de trinta e tal africanos dentro do buraco. Me aproximei e o vigilante nada disse. Veio sorrateiramente até mim. E eu a sorrir pra ele. De repente, me desferiu um chicote de mangueira de borracha bem nas minhas costas. Naquele tempo, devido o calor e de brincarmos nareia, andávamos sempre sem camisa. O terror na minha alma foi total. A dor doía o seu doer de não saber porquê. Fugi a sete pés. Eu tinha 12 anos. Pedi ao meu primo Zeca: «Xé, Zeca, vai já a correr, que eu já te sigo!» Porque ele era muito candengue e não corria nada. Eu já tinha apanhado do chão uma boa pedra prátestar onde calhasse na barriga grande do senhor capataz. Só que o meu primo Zeca também ficou parado no medo dele a sorrir sem porquê e assim a me dar mais raiva nos olhos de lhe ver. Fomos pra casa lentos, eu triste, o meu primo parvo na sua candenguice.

Vos conto estes mambos do meu passado, por causa do chicote que Sô SOUTO deu em Zeca Santos na primeira estória de *Luuanda*. Igual ao meu chicote. Tática dolorosa da

raposa contra a nossa inocência. E conto também pra sentirem como eu senti quando li a primeira vez *LUUANDA* com dois us. Eu sou Zeca Santos, sou Garriado Kamututa, sou essa miúda sacana chamada Inácia, me vi mesmo ali com Dosreis na cadeia a filosofar qual Heráclito sobre a origem das coisas nascidas de ver a semente do caju se engravidar com a chuva no chão do caminho de ir cartar água e comprar pão, mesmo que o musseque do Luandino seja o Sambizanga ou Sambila, o Cazenga cabe aqui todo no mesmo coração chicotado da nossa Luuanda. Me doeue muito este livro, man Luandino, agora reler outra vez me dói parece é chicote de jihenda.

Nós tínhamos uma grande mulembeira no grande areal onde fazíamos os nossos desafios. As folhas dessa mulemba «xaxualhavam baixinho e a sombra estendida estava boa, fresca, parecia era água de moringue». Por isso, nosso clube do bairro se chamava Mulemba: «perdere como ganhare, é Mulemba perigosa!», cantávamos. Mentira: perdemos todos jogos. No clube da Muemba, só três sabiam jogar. Treinávamos com o vizinho mais velho Sô Chalupa, mulato imbumbável que ameaçava na irmã dele, a Dona Mabunda: Se me obrigares trabalhar, vou satirar no mar. Dona Mabunda chorava por dentro. Tomava conta de Sô Chalupa. Vendia doces. Sustentava os dois. Nenhum tinha filhos na casa de madeira. Se filhos fez cada irmão, nunca lhes vimos. Velho Chalupa ficava sentado numa cadeira com os cotovelos apoiados nas costas da cadeira a nos ver jogar. Era nosso treinador. Me lembro que o melhor de nós todos era o meu irmão Rómulo, que disparava um tiro de canhão. Era o líder, o capitão daquela areia. O golo que saía no pé dele descascava o barro seco da casa de pau-a-pique da vizinha Dona Madalena. Às vezes dava maka grossa. Meu irmão entrou na escola industrial Oliveira Salazar. Foi o melhor desenhador de máquinas. Um dia, trouxe lá em casa um alicate torneado nas suas mãos. Até Sô Chalupa foi lá em casa ver o alicate. Meu irmão ganhou o concurso de desenho da Mocidade Portuguesa. A nível de toda a província de Angola. Ia disputar o concurso nacional, na Metrópole. Nunca lhe mandaram, mesmo que o meu pai tinha até comprado um fato azul para ele ir na Melói. Antigamente, era vergonha um mulato vencer os brancos na arte de trabalhar o compasso e a tinta-da-china.

Te digo uma coisa, Man Luandino, escritor é patrão da estória, mas não tinhas o direito de estilhaçar o amor-próprio do Garrido das kinamas dessa maneira, lhe pondo atrás de uma garina saliente como a Inácia que, ademais de lhe pôr a andar como macaco-cão de patas no ar, ainda lhe fizeste assistir ela a dormir no luando com outro madié, na ora de roubar o papagaio. Se Garrido «era um soco» cada vez o papagaio entrava no vestido da Naxa, lhe maltratares assim na estória é demais, mesmo esse Garrido ser só um sungari-bengo de tinta. Dosreis humilhado na chapada de Zuzé no pescoço, a chicotada traiçoeira em Zeca Santos, isso ainda se compreende por ter contraponto na Declaração Universal dos Direitos do Homem. Mas essa pose do Garrido de mãos a andar no chão perante a dama a lhe dar quissende e a lhe xingar «Filho da mãe aleijado! Sem pernas da tuji!» é deletéria. Não nasceu o Tomas Hobbes de teorizar essa humilhação do género masculino.

E mesmo esse Tomas Hobbes escreveu tolerância e entendimento, praquê, se este mundo não mudou? E mesmo o nosso Luandino escreveu estes casos de Via Rápida, Lomelino dos Reis, Zeca Santos filho de terrorista preso, praquê? Agora mesmo que vos falo, conseguimos repetir a pobreza, a humilhação, o desprezo, a rejeição do inocente cujo único pecado é o de ter nascido noutra pele, ou numa palestina de pedras e de pernas aleijadas.

Man Luandino, quem que te seguiu as pisadas, se não o próprio Manuel Rui, no estilo dele, contudo magnetizado nesse mesmo íman da fala? Os miúdos e o porco kapikeno. Os miúdos e a galinha Cabiri. Fábulas da nossa vida vivida. Se a galinha se safou-se ainda, o porco lhe comeram mesmo. Ai, quem me dera ser onda! E banhar estas páginas de estórias cheias de Cabiris e Carnavais da Vitória, agora que vemos outra era, musseque sai no Sambizanga subiu o prédio da Baixa e porco tomando banho na banheira do sétimo andar. Ai, quem me dera ser onda («essa ideia me cresce como capim por todos os lados da cabeça e do coração») e trazer na crista miúdo Xico e miúdo Beto para levarem fala deles de salvar também o porco Carnaval na estória do Manuel Rui.

O destino tem cada coisa que a ciência nunca que consegue explicar. Até na estória do roubo dos patos eu estou metido. Não é que o meu primo-cunhado, o marido viúvo dessa Aleluia minha prima das cigarras (que Nzambi a tenha) se chama Pato. Pato de Comba. Entrava na casa de óbito sem conhecer o morto combado no sétimo dia, na hora de se comer o feijão de óleo palma, as lambulas grelhadas e beber o quimbombo na folha. Depois virou polícia na dipanda, vejam lá! Mas era Pato de Comba por causa a fome no tempo do coló-coló. Quando o colono foi embora e entrou a nossa dipanda dos tiros, escolheu ser polícia pra não ir na frente, podiam lhe matar e hoje já é chefe katé. Se vos conto estas coisas, devem pensar o Mendonça é escritor e veio aqui dizer ficção. Não sou nada escritor. Lá de onde viemos, tem cada mambo que só visto, contado assim, vocês nem que acreditam. *Bu xyietu kuna mu Luuanda, wolobita yma ya kwata sonyii*. Se Nga Bina fosse viva e grávida, hoje, não mais ia chupar o ovo cru. Hoje ia lhe comer ainda cozido com jindungo. Hoje não temos mais pau-a-pique. Zinco temos, muito zinco, e muito bloco de areia e cimento. Antigamente éramos uma alma de barro e de pau. Hoje somos uma alma de cimento.

Um escritor português falou Português do Brasil é açucarado, eu digo o Portugolês de Angola é um português batucado. Man Luandino eh, me conversaste tua estória numa língua feita de bantulusofonias, lhe gostei, «um fósforo aceso correu» no meu sangue «jindungo, quissondes» a me morder como o Garrido. Luuanda não viola a fronteira normativa, há masé outro idio(gra)ma nosso, outro ovo literário de encantar gravidezes do beco do musseque.

Por isso te respondo hoje, Man Luandino, não vim aqui levantar a oralidade primária das gentes que lhes puseste com eles nas estórias, não, vim masé te dizer, na minha, a tua própria oralitura telúrica do musseque, de nos falar mussequenamente, a começar do pó, «ngoma de farra dentro dos olhos», borboletas e quinjongos a saltarem por todos os

lados, «esse barulho da vida ... Tem o soprar do vento, o bater dos zínco, nalguns sítios, o cantar da água a correr ainda e, em cima de tudo, misturado com todos os ruídos, o zumbir das vozes das pessoas no musseque, falando, rindo, essa música boa dos barulhos dos pássaros e dos paus, das águas, parece sem esse viver da gente o resto não podia se ouvir mesmo, não era nada». Ngoma carnal, eléctrica, telúrica. Feita de «sol pequeno, pelejando com as nuvens ainda a tapar o azul do céu», de sol que põe «pequenas escamas vermelhas lá em baixo nas ondas mansas da Baía». Por isso, mesmo tanta guerra de farda e à civil nunca nos faz deixar essa ngoma de sol quente.

Tinha ainda muitos mambos pra contar no Luandino, mas o Francisco Topa topa tudo e avisou no Hotmail: não perder, no passo da fala, o candongueiro dos 20 minutos. Então, *Mungu é, xala kiambote, pange yami!*

A VERGONHA NA ESTÓRIA DE «VAVO XIXI E SEU NETO ZECA SANTOS»

JOELMA SANTANA SIQUEIRA

U. Federal de Viçosa / U. Porto. Bolsista Pós-doc CAPES Proc. Nº 1689-14-2. jandraus@ufv.br.

Na estória intitulada «Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos», a descrição dos espaços envolve tanto o espaço construído quanto a natureza, o dentro e o fora das cubatas. A natureza e as coisas são percebidas em seus movimentos, cores e sons pelo narrador e algumas personagens. As descrições recebem tratamento plástico, a natureza viva, às vezes, é ameaçadora, capaz de expulsar o homem de seu abrigo e pô-lo em perigo de vida, mas não deixa de ser igualmente bela:

O musseque, nessa hora, parecia era uma sanzala no meio da lagoa, as ruas de chuva, as cubatas invadidas por essa água vermelha e suja correndo caminho do alcatrão que leva na Baixa ou ficando teimosa, em cacimbas de nascer mosquitos e barulhos de rãs. Tinha mesmo cubatas caídas, e as pessoas, para escapar morrer, estavam na rua com as imbambas que salvaram. Só que os capins, aqueles que conseguiam espreitar no meio das lagoas, mostravam já as cabeças das folhas lavadas e brilhavam uma cor mais bonita para o céu ainda sem azul nem sol¹.

Não há separação marcante entre natureza e espaço construído, fazendo ver a ausência de planejamento urbano capaz de assegurar proteção às pessoas do musseque, expostas às intempéries, falta de saneamento básico e ameaças da vida moderna, a exemplo dos «carros cuspiendo lama na cara das cubatas»². Se por um lado, destaca-se a ausência do que

¹ VIEIRA, 1997: 17.

² VIEIRA, 1997: 16.

Henri Lefebvre denominou de a prática de um direito: «o direito à cidade, isto é, à vida urbana, condição de um humanismo e de uma democracia renovados»³, por outro, destacam-se as interações benéficas entre as pessoas, o musseque e a natureza. A pouca luz que entra na cubata vem do sol. O narrador capta uma dinâmica positiva nos usos do lugar por seus moradores, como as crianças que, tão logo a chuva cessava, ocupavam os espaços da rua com «suas brincadeiras de barcos de luando e penas de pato nas cacimbas do musseque»⁴; ou os mais velhos, que «nas portas, gozavam o fresco, descansavam um pouco dos trabalhos desse dia»⁵.

A palavra «vergonha» aparece muitas vezes na narrativa, mas, em algumas situações, o sentimento de vergonha está implícito na cena que envolve o personagem Zeca Santos. A primeira vez em que a palavra aparece é na fala de vavó Xíxi, que reclama de o neto pedir comida: «– Sukua! Então, você menino, não tem mais é vergonha?... Ontem não te disse dinheiro ‘cabou? Não disse para o menino aceitar serviço mesmo de criado? Não lhe avisei? Diz só: não lhe avisei?...»⁶. Ao longo da narrativa, saberemos que Zeca Santos usou o último dinheiro do emprego que perdeu recentemente para comprar uma «camisa amarela de desenhos de flores coloridas», e isso provocou grande desentendimento com sua vavó, que o acusa de só querer saber de farra e, por isso, pretende suscitar-lhe vergonha.

Na segunda vez em que a palavra «vergonha» aparece tem-se uma situação irônica, pois trata-se da fala do branco Sô Souto, que foi procurado por Zeca Santos em busca de trabalho: «– Pois claro! Para o filho de João Ferreira tenho sempre qualquer coisa. E a avó, vai bem? Diz ela não precisa ter vergonha... a conta é pequena, pode vir ainda cá...»⁷. Em seguida, Sô Souto irá chicotear as costas de Zeca Santos e enxotá-lo de sua loja com injúrias de ladrão e filho de terrorista. Zeca sente tanta vergonha que só mostra as marcas da chicotada para vavó depois que ela insistiu mais de uma vez para o neto procurar Sô Souto; além disso, Zeca Santos não contará esse acontecimento para o amigo Maneco. Vale observar que na fala de Sô Souto aparece a palavra «avó» e não «vavó», o que nos faz pensar nesse personagem como alguém culturalmente mais distante dos principais personagens da estória.

O choro do neto ao alegar para vavó que não fez nada para merecer apanhar de Sô Souto, que não era ladrão, que só queria serviço, com vavó a acusá-lo de só querer camisa amarela de flores coloridas, só querer calça de quinze em baixo, só querer peúga vermelha, enche vavó Xíxi de ternura, com vontade de pegá-lo no colo, como quando era criança. Ela, porém, evita o carinho e oferece-lhe o que comer: algo que catou na Baixa. É nessa hora que Zeca Santos experimenta mais de uma forma de vergonha:

³ LEFEBVRE, 2001: 7.

⁴ VIEIRA, 1997: 22.

⁵ VIEIRA, 1997: 51.

⁶ VIEIRA, 1997: 18.

⁷ VIEIRA, 1997: 20.

E foi nessa hora, com as coisas bem diante da cara, o sorriso de vavó cheio de amizade e tristeza, Zeca Santos sentiu uma vergonha antiga, uma vergonha que lhe fazia querer sempre as camisas coloridas, as calças como sô Jaime só quem sabia fazer, uma vergonha que não lhe deixava aceitar comida, como ainda nessa manhã: Maneco tinha querido dar meia-sandes, voltara-lhe. Fechou os olhos com força, com as mãos, para não ver o que sabia, para não sentir, não pensar mais o corpo velho e curvado de vavó, chupado da vida e dos cacimbos, debaixo da chuva, remexendo com suas mãos secas e cheias de nós os caixotes de lixo dos Bairros da Baixa. As laranjas quase todas podres, só ainda um bocado é que se aproveitava em cada uma e, pior mesmo, aquelas mandiocas pequenas encarnadas, vavó queria enganar, vavó queria lhes cozer para acabar com a lombriga a roer no estômago...⁸.

Ele sente vergonha de sua condição social. Vestir a roupa nova seria uma forma de ver-se e mostrar-se diferente, tanto quanto não aceitar a comida oferecida pelo amigo Maneco. Mas desejar a roupa nova enquanto sua vavó remexe caixote de lixo nos Bairros da Baixa é coisa que também o deixa envergonhado e o faz querer «não ver o que sabia, para não sentir, não pensar mais». Observa-se ora a vergonha prospectiva, ora a vergonha retrospectiva, no sentido de que, como escreveu Yves de La Taille, no artigo intitulado «O sentimento de vergonha e suas relações com a moralidade»,

quando os valores morais ocupam lugar central nas representações de si, a probabilidade de pensar e agir moralmente aumenta (vergonha prospectiva), como aumenta a probabilidade de sentir-se desvalorizado perante os próprios olhos em caso de ação imoral (vergonha retrospectiva)⁹.

Zeca Santos, por vergonha, deseja vestir-se de modo bonito para esconder sua condição social, mas, ao pensar em sua vavó catando lixo, sente vergonha desse desejo.

Em entrevista a Joelma G. dos Santos, o escritor Luandino Vieira comenta sobre a origem do personagem Zeca Santos e aborda o tema da vergonha de modo esclarecedor:

O Zeca Santos é um personagem que trabalhava comigo. E eu via os seus problemas de relacionamento, de namoro, seus problemas de vergonha da miséria, e a vergonha é o primeiro sentimento de revolta que a gente tem. Uma revolta contra nós próprios, não é? Mas era já um princípio de revolta, quando a gente tem vergonha porque o sapato está roto, ou a gente fez cinco quilômetros a andar debaixo do sol e chega transpirado ao trabalho e tem o cheiro de suor. Essa vergonha que ele tinha muito entranhada nele fez com que eu meio que adotasse Zeca Santos. Não se chamava Zeca Santos, obviamente, como um personagem que me doía a mim o que se passava com ele, esse é outro processo¹⁰.

⁸ VIEIRA, 1997: 23.

⁹ LA TAILLE, 2002: 23.

¹⁰ Vieira *apud* SANTOS.

Na passagem acima, o escritor diz de sua motivação para construir o personagem, mas ressalta também a separação entre o Zeca Santos da ficção e o homem da vida real.

Ao longo da narrativa, a referência à Baixa é frequente e aparece em oposição ao musseque. A esse respeito, como escreveu Tania Macêdo (2006), na passagem dos anos 1950 aos anos 1960, Luanda passou a cenário por excelência de textos angolanos e surgiu

como uma realidade em que o colonizador e o colonizado são simbolizados pela Baixa (a cidade dos brancos) e o ‘musseque’, a cidade dos negros, uma cidade cortada pela ‘fronteira do asfalto’ (a dividir as duas cidades), conforme se verifica em numerosos textos como, por exemplo, em ‘A fronteira do asfalto’, conto de Luandino Vieira presente em A cidade e a infância (1977)¹¹.

Na estória em questão, vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos vivem no musseque e dirigem-se à Baixa em busca de oportunidades que lhes são sempre negadas. O neto percebeu que a raiz recolhida por vavó não era mandioca, mas raiz de dália. E saiu gritando «como maluco», informa o narrador, adotando a perspectiva de vavó Xíxi, que ficou perplexa com os gritos do neto. Em seguida, há uma quebra brusca de tempo e espaço na narrativa, dando-nos a entender que se trata da introdução de novo núcleo de personagens no texto, no entanto, trata-se de um momento da vida de Dona Cecília de Bastos Ferreira, a vavó Xíxi, esposa de Bastos Ferreira, que, quando era mais nova, morava em «casa de pequeno sobrado, com discípulas de costura e comidas, com negócio de quitanda de panos» e era respeitada pelos vizinhos, no tradicional bairro dos Coqueiros. Nessa época, João Ferreira, era Joãozinho, «um monandengue quieto, de grandes olhos quase parados». O narrador não nos dá detalhes desse passado. A passagem foi uma lembrança de vavó Xíxi, que põe em dúvida se isso só ocorreu por causa das mandiocas que comeu. As lembranças de quando nada lhe faltava em casa, «comida era montes, roupa era montes, dinheiro nem se fala...» não querem deixá-la. Vavó Xíxi e o narrador não explicam o que se passou desde esse tempo! Estaria no passado próspero o motivo das muitas vergonhas atuais de Zeca Santos, sua resistência a aceitar emprego de criado? A narrativa não irá resolver explicitamente essa questão. Após as lembranças, o narrador volta a concentrar-se na descrição da natureza, como quem percebe o movimento da vida à volta de sua personagem, que se encontra sentada no chão molhado da porta da cubata, alheia a tudo:

Mas vavó não sente esse barulho da vida à volta dela. Tem o soprar do vento, o bater dos zincos; alguns sítios, o cantar da água a correr ainda e, em cima de tudo, misturado com todos os ruídos, o zumbir das vozes das pessoas do musseque, falando, rindo, essa música boa dos barulhos dos pássaros e dos paus, das águas, parece sem esse viver da gente o resto não podia se ouvir mesmo, não era nada. Tudo isso é para vavó muito velho, muito antigo, sempre a vida dela lhe conheceu

¹¹ MAC DO, 2006.

*todos os anos, todos os cacimbos, todas as chuvas; e agora, nessa hora a barriga estava lhe doer, a cabeça cada vez mais pesada, o corpo com frio*¹².

O narrador fala de si mesmo, expondo-se como alguém capaz de ouvir o que sua personagem não pode porque as dores que sente em seu corpo não deixam. Observa-se também a aproximação entre as coisas, a natureza e as pessoas, compondo uma só música. O que é novo para vavó é a dor provocada pelas raízes que comeu.

Com frequência, observa-se o conflito entre brancos e negros. A acusação de terrorismo ronda as pessoas do musseque. Há menções à patrulha e aos prisioneiros, pessoas próximas de vavó e Zeca Santos, como Matias, o menino acusado por Sô Souto; João Ferreira, o pai de Zeca Santos; e Gregório, o parceiro de Nga Tita, vizinha de vavó. Os brancos acusam os negros de terroristas. Quando Nga Tita conta para vavó Xíxi que não consegue saber notícias sobre a liberdade de Gregório, que não lhe acreditam quando assegura que ele não é terrorista, vavó diz: «– É verdade, menina! Mas é assim, os brancos não aceitam...». O negro fica aprisionado nesse rótulo de terrorista, cabendo-lhe apenas a negação de envolvimento na luta, que paira silenciosamente no texto, como nesta frase de Vavó: «os brancos não aceitam». A esse respeito, como é sabido por muitos, o escritor Luandino Vieira, por ocasião da publicação de *Luuanda* (1964), conforme destacou Francisco Topa, estava a cumprir pena de prisão «em Santiago de Cabo Verde, na colónia penal entretanto batizada com o nome de Campo de Trabalho Chão Bom, devido à sua participação no movimento independentista»¹³. A obra, como também se sabe, foi vencedora do Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores (S.P.E.). Os membros do júri chegaram a ser detidos para interrogatório e a Sociedade Portuguesa de Escritores foi extinta pelo ministro da Educação, Galvão Teles. A repercussão/repressão política da atribuição do prémio, como informa mais uma vez Francisco Topa, «referida com frequência como exemplo da repressão do sistema salazarista sobre as instituições de cultura», demonstra-nos «como este caso assumiu contornos de verdadeira campanha: contra a S.P.E. e o júri, naturalmente, mas sobretudo contra – e esse aspeto é quase sempre secundarizado ou ignorado – José Luandino Vieira, isolado em Santiago de Cabo Verde, onde cumpriria uma longa pena de prisão»¹⁴. A nota publicada no *Diário de Notícias* de Lisboa em 1965, reproduzida por Topa no volume *Luuanda há 50 anos – críticas, prémios, protestos e silenciamento* (2014), mais especificamente na parte destinada à repercussão/repressão política do prémio, é exemplar do que se estar a dizer:

¹² VIEIRA, 1997: 27-28.

¹³ TOPA, 2014: 5.

¹⁴ TOPA, 2014: 8.

Um dos premiados foi terrorista em Angola e está a cumprir pena pelos seus crimes

LONDRES, 20 – *Em telegrama de Lisboa, distribuído pelas agências noticiosas, anuncia-se que círculos da oposição portuguesa declararam que um dos escritores distinguidos com os prémios anuais da Sociedade Portuguesa de Escritores estaria a cumprir uma pena de catorze anos de cadeia por actividades subversivas.*

Pouco depois foram distribuídos outros telegramas, também de Lisboa, anunciando que um informador oficial declarara que Luandino Vieira (o escritor distinguido com o Prémio do Conto, pelo seu livro “Luuanda”) era o pseudónimo de José Vieira Mateus da Graça, que foi condenado a 22 de Junho de 1963, num tribunal de Luanda, a catorze anos de prisão, por crimes de terrorismo praticados na província de Angola, e não por actividades subversivas.

O mesmo informador oficial teria declarado que certamente a Sociedade Portuguesa de Escritores concedera o prémio em virtude de não conhecer a verdadeira identidade daquele indivíduo acusado e condenado por crimes tão repugnantes. – (ANI)¹⁵.

Como é possível observar na nota acima, a acusação de «actividades subversivas» para Luandino Vieira foi substituída pela acusação de «crimes de terrorismo praticados na província de Angola». Os personagens de *Luuanda*, também taxados de «terroristas», vivem dramas que os aproximam de muitos angolanos que presenciaram os anos de luta pela independência de seu país.

Após a cena entre vavó e Nga Tita, a narrativa tem novo corte. Passa-se ao encontro de Zeca Santos com Maneco, quando terá lugar mais uma situação na qual Zeca sente-se envergonhado. Ao ouvir o pedido de dois almoços, feito por seu amigo, ele mente, informando que já almoçou, pois, diz-nos o narrador: «Só a vergonha é que começou as palavras que arrependeu depois: – Ih! Dois almoços! Já almocei, Maneco!»¹⁶. Não foi a primeira vez que ficou com vergonha de assumir para o amigo que sentia fome. Pela manhã, Maneco ofereceu-lhe meia-sandes e ele recusara. O narrador descreve com os olhos de Zeca Santos os movimentos em torno da comida: «Ai! Mas na sopa de Maneco saía um cheiro bom e quente; a colher descia, subia; aquele barulho dos beiços do lavador de carros a chupar o puré de feijão»¹⁷.

Após o almoço, Zeca Santos irá a um escritório que anunciava emprego no jornal. Ao chegar no local e deparar-se com o espaço e as pessoas organizadas, sente-se ameaçado. O espaço tão bem cuidado leva Zeca Santos a considerar a desordem de sua aparência e, com isso, sentir-se derrotado antes mesmo da entrevista. Ao responder às perguntas que lhe eram feitas e informar que nasceu no Catete, é posto para fora com ofensas. O homem que o entrevistou associa as pessoas de Catete, Icolibengo, a ladrões, mangonheiros e «agora, por cima, terroristas». Vale destacar que Catete é a terra de escritores e nacionalistas revo-

¹⁵ TOPA, 2014: 77-8.

¹⁶ VIEIRA, 1997: 31.

¹⁷ VIEIRA, 1997: 31.

lucionários como Agostinho André Mendes de Carvalho e Agostinho Neto. O primeiro participou ativamente da Luta de Libertação Nacional, foi preso político e cumpriu pena no campo de concentração do Tarrafal entre 1962 e 1970, juntamente com Luandino Vieira; o segundo, poeta e médico angolano, foi líder do Movimento Popular de Libertação de Angola e o primeiro presidente do país.

O espaço tem papel relevante na articulação entre ficção e realidade, permitindo-nos observar como Luandino Vieira elaborou, na ficção, questões importantes relacionadas à perseguição política envolvendo a luta pela independência de Angola e questões igualmente importantes relacionadas à ocupação humana na cidade de Angola. Os moradores do musseque devem dirigir-se aos bairros urbanizados em busca de trabalho e é em um desses espaços que Zeca Santos observa que, de todos os lados, há grandes casas de muitas janelas a olhar e rodear um pé de sape-sape, «ali sozinho»:

Sem mais água, só mesmo com a chuva é que vivia e sempre atacado no fumo preto das camionetas, indo e vindo no porto, que ali era o caminho delas, como é essa árvore ainda tinha coragem e força para pôr sua sombra boa, crescer suas folhas verdes sujas, amadurecer os sape-sapes que falavam sempre a frescura da sua carne de algodão e o gosto de cuspir longe as sementes pretas de fazer comida de monangambas dos armazéns de café, dos aprendizes de mecânico da oficina em frente, mesmo dos homens da Câmara quando vinham com as pás e picaretas e rasgavam a barrega das ruas¹⁸.

Essa passagem diz respeito ao pensamento de Zeca Santos, admirando-se da força dessa árvore que resiste à invasão do concreto, do asfalto e da agitação da cidade, enquanto escuta os sons de suas folhas a xaxualhar baixinho. Quando encontrar-se com Delfina, novamente irá fixar-se no movimento da natureza:

tudo quanto estava a inventar debaixo do sape-sape, essas palavras doces que nasciam à toa no calor das farras, agora ali não aceitam sair. Pelo carreiro acima, devagar, sentia as cigarras a cantar nos troncos das acácias, o vento a dançar os ramos cheios de flores, as folhas murmurando uma conversa parecida de namorados, todo o barulho das picas, dos pardais, dos plim-plaus aproveitando os bichos das chuvas¹⁹.

Narrador e personagem se apresentam como seres capazes de perceber e interagir com a natureza. Passagens como essa são instantes da narrativa que nos dão a ver a vida interior do personagem e sua rica percepção das coisas do mundo. Esse aspecto da obra nos faz pensar em um discurso do escritor João Guimarães Rosa²⁰, proferido por ocasião de

¹⁸ VIEIRA, 1997: 36.

¹⁹ VIEIRA, 1997: 40.

²⁰ BEZERRA & HEIDEMANN, 2006: 16.

sua posse do cargo de sócio titular da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro no dia 20 de dezembro de 1945. O escritor informa que, de início, o amor da Geografia veio-lhe «pelos caminhos da poesia – da imensa emoção poética que sobe da nossa terra e das suas belezas: dos campos, das matas, dos rios, das montanhas; capões e chapadões, alturas e planuras, ipuêiras e capoeiras, caatingas e restingas, montes e horizontes; do grande corpo, eterno, do Brasil». O destaque que queremos ressaltar em sua fala é o de ter percebido a poesia na natureza. Respeitadas as especificidades da obra dos escritores João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, observarmos que ambos, além de poetizarem a paisagem em seus textos, também demonstram que o homem pobre materialmente falando, seja o do sertão, seja o do musseque, não é mais simples, nem em sua linguagem nem em seus sentimentos, do que o homem estudado da cidade grande.

Enquanto esperava Delfina, Zeca Santos também relembra como foi que conseguiu serviço apenas de carregador de cimento no porto e, ainda assim, tendo de dividir o ganho com um atravessador. No encontro, Delfina fala do mulato João Rosa, rapaz que andava interessado por ela e possuía carro e emprego. Zeca Santos não tem coragem de contar sobre o trabalho que arrumara nem de mentir que não conseguira trabalho. Os elogios de Delfina a João Rosa, mesmo pensando que fazia isso para irritá-lo, «magoavam-lhe lá dentro, sentia tristeza, vergonha dele mesmo»²¹. Os dois caminham pelo capim, depois se sentam e permanecem algum tempo em silêncio. Nesse momento, o narrador nos deixa ver os pensamentos de Delfina: «A menina nem nada disse, deixou só a cabeça dele deitar no colo, era bom sentir assim aquele peso, o calor dele contra a barriga, as orelhas-de-abano a mostrarem bem o feitio da cabeça, os olhos cheios de felicidade»²². A fala de Delfina, o contato das mãos dela em sua cabeça e peito, fazem Zeca Santos esquecer a fome a roer na barriga e considerar o frescor novo que sente, «melhor que o vento que soprava xaxualhando as pequeninas folhas verdes das acácias, empurrando as flores, algumas deixando cair as suas folhas vermelhas e amarelas, parecia era mesmo uma chuva de papel de seda em cima deles»²³. Zeca mentiu para Delfina ao dizer que arranhou emprego na estação de serviço junto com Maneco. Ao ouvi-la chamando-o à responsabilidade, oferecendo-se para ajudá-lo a acordar cedo, ele diz que não será preciso, que agora mesmo vai ter juízo. Há beleza na construção dessa cena. Os dois personagens sentados na natureza, conversando, apenas, ela querendo ajudá-lo e ele mentindo com medo de dizer a verdade e perdê-la! Quando Delfina faz uma ameaça de namorada preocupada: «Se não vai ter mais juízo não vou lhe gostar mais», o narrador informa:

²¹ VIEIRA, 1997: 41.

²² VIEIRA, 1997: 42.

²³ VIEIRA, 1997: 42.

Os olhos grandes, claros, de Delfina, mostravam toda mentira dessas palavras, mas Zeca já não estava ver. Tinha escondido a cabeça no colo, a vergonha não queria lhe largar mais o coração, a vontade de falar só a verdade na menina, como ela merecia, e a certeza nessa hora que falasse ia lhe perder mesmo quando ela ia saber ele só tinha um serviço de monangamba e, pior, João Rosa, seu 'Morris', suas delicadas falas a quererem-lhe roubar a pequena, tudo isso pelejava na cabeça fraca dele, no coração fraco de Zeca Santos²⁴.

O narrador sabe que Delfina não diz a verdade em sua ameaça de não gostar mais de Zeca Santos, mas seu personagem não, daí a vergonha associada ao medo de perdê-la. Seu sentimento de vergonha, recorrente em toda narrativa, está relacionado à representação que faz de si mesmo. Por um lado, Zeca Santos, com vergonha de decair aos olhos da namorada, não conta que só conseguiu emprego de estivador e, ainda assim, dividindo o ganho; por outro, ele envergonha-se de não dizer a verdade. Diante desse dilema, ele sente-se mal fisicamente e tenta agarrar-se ao corpo dela como «última defesa, seu último esconderijo contra esse ataque assim de todas as coisas desse dia, desses dias atrasados, contra esse receio de vomitar logo ali». Delfina rejeita o assédio, dá-lhe uma chapada na cara, ofende-lhe, empurra-lhe e sai correndo, mas, antes, pergunta-lhe se não tem vergonha. Ele vomita e a narrativa, em novo corte, fixa-se na chegada dele à cubata, onde se encontra novamente com vavó a perguntar-lhe o que houve e ele a perceber o que está por trás dessa pergunta, sentindo-se, mais uma vez, envergonhado:

O neto percebeu nessas palavras o mesmo desses dias todos, a razão que sempre fazia vavó perguntar, adiantar saber se tinha encontrado serviço, se já tinha ganhado qualquer coisa para comer. E ficou com vergonha ali, na frente dela, de falar aquele trabalho, serviço de monangamba do porto e mesmo assim o vencimento de dividir com o homem da praça. O melhor era calar a boca, não falar esses casos; ir ao trabalho; receber dinheiro e adiantar comprar coisas de comer; depois, pôr uma mentira de outro serviço²⁵.

Zeca Santos e vavó conversam, ela fala-lhe na missa, de Padre Domingos conseguir-lhe algum serviço, mas não o convence a aceitar, pois, segundo ele, serviço de varrer igreja, não precisa. Ela associa o olho machucado do neto à visita de Delfina. Zeca, por sua vez, desconfia de que Delfina veio procurá-lo e isso o deixa com o coração mais leve. Vavó Xíxi, como descreveu o narrador, «velha sempre satisfeita», que «descobria piada todo o dia», no meio das panelas e quindas vazias, pergunta ao neto: «— Olha só, Zeca! O menino gosta peixe d'ontem?». Esta pergunta o anima e o faz acreditar que poderá desfrutar da iguaria: «Ai, vavó, diz já, então! A lombriga na barriga está me chatear outra vez! Diz vavó. Está

²⁴ VIEIRA, 1997: 43.

²⁵ VIEIRA, 1997: 46.

onde então, peixe d'ontem?». Ao que vavó responde: «Sente, menino! Se gosta peixe d'ontem, deixa dinheiro hoje, para lhe encontrar amanhã!».

Com essa fala, vavó pode mais uma vez estar a recriminar o gasto com a camisa amarela. Zeca triste, «envergonhado», dobra as calças «muito bem, para aguentar os vincos» e

depois, nada mais que ele podia fazer já, encostou a cabeça no ombro de vavó Xixi Hengele e desatou a chorar um choro de grandes soluços, parecia era monangengue, a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda²⁶.

O narrador diz que esse choro, embora pareça de monandegue, é o de alguém que já traz na cara as marcas (os riscos) das tantas fomes. Dá-nos uma imagem ambígua da criança adulta. A juventude consumida pelas fomes. Zeca Santos é alguém que está passando pelo processo de tornar-se adulto sem ter podido viver de todo a infância. Daí sua vergonha ser também sua forma de revolta, como disse Luandino Vieira, e podermos compará-lo ao sape-sape cercado de todos os lados pelas grandes casas de muitas janelas.

Em conversa muito rápida com o escritor Luandino Vieira, após leitura parcial deste trabalho, ouvi dele algo que tomei como uma informação privilegiada: a vergonha é já uma revolta, quem disse isso foi Marx. Sim, Carl Marx, em uma carta a Arnold Ruge, datada de março de 1843, escreveu:

You look at me with a smile and ask: What is gained by that? No revolution is made out of shame. I reply: Shame is already revolution of a kind; shame is actually the victory of the French Revolution over the German patriotism that defeated it in 1813. Shame is a kind of anger which is turned inward. And if a whole nation really experienced a sense of shame, it would be like a lion, crouching ready to spring²⁷.

A vergonha de Zeca Santos não é simples. Ela é sua forma de revolta contra o que ele representa na escala social e contra a expectativa de que aceite sua condição. No texto «A odisséia da reapropriação: a obra de Mouloud Mammeri», escrito por Pierre Bourdieu²⁸ em homenagem ao escritor e antropólogo argelino Mouloud Mammeri, lemos: «todos os que submetidos a uma forma qualquer de dominação simbólica, estão condenados a essa forma suprema do desapontamento que é a vergonha de si mesmo». A pergunta de vavó sobre o peixe d'ontem alude a uma espécie de lição dos mais velhos para Zeca Santos, que não terá outra opção a não ser crescer e ceder às forças sociais. A narrativa de Luandino Vieira, no entanto, segue sendo o sape-sape com poder de envergonhar mais do que uma nação.

²⁶ VIEIRA, 1997: 51.

²⁷ MARX, Carl – *Letter of Marx to Arnold Ruge*. March 18th, 1843.

²⁸ BOURDIEU, 2006.

Bibliografia

- BEZERRA, Marily da Cunha; HEIDEMANN, Dieter (2006) – *Guimarães Rosa e a Geografia*. «Revista Estudos Avançados». Vol. 20, n.º 58. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142006000300002>>. [Consulta realizada em 21/10/2014].
- BOURDIEU, Pierre (2006) – *A odisséia da reapropriação: a obra de Mouloud Mammeri*. «Revista de Sociologia e Política». 26, pp. 93-95. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-44782006000100008>>. [Consulta realizada em 21-X-2014].
- LA TAILLE, Yves de (2002) – *O sentimento de vergonha e suas relações com a moralidade*. «Revista Psicologia: Reflexão e Crítica». Vol. 15, n.º 1. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-79722002000100003>>. [Consulta realizada em 21-X-2014].
- LEFÉBVRE, Henri (2001) – *O direito à cidade*. Trad. Rubens Duarte Frias. São Paulo: Centauro.
- MAC DO, Tania (2004) – *Luanda: literatura, história e identidade de Angola*. In ESTANQUE, Elísio (coord.) – *VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*. Disponível em <www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel35/taniamacedo.pdf>. [Consulta realizada em 20-X-2014].
- MARX, Carl – *Letters from the Deutsch-Französische Jahrbücher. Marx to Ruge*. Disponível em <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1843/letters/43_03.htm>. [Consulta realizada em 21-XI-2014].
- SANTOS, Joelma G. dos – *A Literatura se alimenta de literatura. Ninguém pode chegar a escritor se não foi um grande leitor*. Entrevista com José Luandino Vieira. Disponível em <<http://www.ueangola.com/entrevistas/itemlist/tag/entrevistas?start=10>>. [Consulta realizada em 20-X-2014].
- TOPA, Francisco, org. (2014) – *Luuanda há 50 anos: críticas, prémios, protestos e silenciamento*. Porto: Sombra pela cintura.
- VIEIRA, José Luandino (1997) – *Luuanda (estórias)*. Lisboa: Edições 70.

GORKI E LUANDINO VIEIRA: RELAÇÕES LITERÁRIAS

RUBENS PEREIRA DOS SANTOS

U. Estadual Paulista / Assis. reviru@terra.com.br.

1. Introdução

Poder-se-ia mesmo dar um outro título a este trabalho: «Encontros periféricos: Gorki e Luandino Vieira». Por que *encontros periféricos*? Se atentarmos para o adjetivo, logo perceberemos que *periféricos* aponta diretamente para a Rússia e para os países africanos, que em determinado período histórico, permaneceram à margem do mundo dito *civilizado*. A Rússia durante um longo tempo foi um país desconhecido pelos próprios europeus. Era vista como um país exótico, habitada por um povo misterioso. O país dos czares era totalmente estranho aos ocidentais. A literatura russa foi recebida nos centros culturais da Europa como uma grande novidade, causando estranheza, falava-se até de uma vaga *alma russa*. Gogol, Puchkin, Dostoievski, Tolstói atingiram milhares de leitores e a crítica ocidental recepcionou os autores e as obras russas com entusiasmo e muita surpresa. Com o advento do socialismo e a criação da URSS, não houve mudanças, parece até que aumentou o sentimento de mistério envolvendo o povo e a cultura soviética. Gorki e Tchekhov – autores já conhecidos pelos europeus – ganham destaque no período soviético por suas obras de cunho essencialmente realista. Claro que o desconhecimento veio, de certa maneira, acompanhado por uma admiração e respeito pelos autores russos.

O mesmo ocorre em relação aos países africanos, aliás, com muito maior intensidade. A colonização europeia acabou por impedir que nativos praticassem sua cultura e desenvolvessem relações com outros povos. Ficaram aprisionados dentro de suas terras, submetendo-se a terríveis sofrimentos. Os negros africanos eram considerados seres inferiores,

alimárias, no dizer do poeta angolano Viriato da Cruz. A África sempre foi vista como um local selvagem, onde negros e animais se misturavam numa perversa promiscuidade. Também conhecida como um continente exótico, onde se praticava feitiçaria e rituais de magia negra. A cultura dos povos africanos, a sua literatura em especial, não existia para uma imensa maioria de europeus. Demorou muito para que o mundo conhecesse os autores africanos, contudo, quando vieram os primeiros romances, os leitores se espantaram com a qualidade das obras. As literaturas africanas de língua portuguesa são o grande exemplo disso: Agostinho Neto, Luandino Vieira, Uanhenga Xitu, Pepetela (Angola); José Craveirinha, Noémia de Souza e Mia Couto (Moçambique); Baltasar Lopes, Manuel Lopes, Germano Almeida (Cabo Verde) e seus escritos repercutiram em todo o mundo. Hoje Mia Couto é uma referência muito importante nas literaturas africanas de língua portuguesa, suas obras foram traduzidas para várias línguas. Ainda paira sobre a produção literária dos países africanos certa perplexidade, isto em virtude do desconhecimento, que continua grande, da cultura desse continente.

Esse é o motivo pelo qual chamamos de *encontros periféricos*. Rússia e Angola, cada país a seu tempo e resguardadas as devidas proporções, foram (e talvez ainda sejam) periféricos e suas produções literárias também o foram. Mas não foi só por isso; há também o fato de que os dois países mantiveram estreitas relações durante um bom período do século XX. Na década de 60, a então colônia portuguesa lutava pela sua independência. A liderança do movimento de libertação era composta por intelectuais, poetas, escritores que pregavam uma Angola socialista. Divulgavam sua luta pelo mundo afora e conseguiram a simpatia de governos, organizações sociais, sindicatos de classe e intelectuais de muitas nações. Cidadãos portugueses, resistentes à ditadura salazarista, eram contrários à permanência de Portugal na África.

O auxílio que os angolanos solicitavam ia desde pronunciamentos públicos a favor da independência até o envio de armas, munições, alimentos e estrategistas para reforçar os combatentes. A União Soviética – num primeiro momento – e Cuba, logo após a revolução de Fidel Castro, auxiliaram diretamente as forças angolanas. Angola recebeu ajuda material e um suporte político muito consistente dos dois países. Alguns líderes africanos passaram pela URSS, com destaque para o líder do MPLA Agostinho Neto, que viria a ser, em 1975, o primeiro presidente de Angola. Aliás, muitos outros angolanos foram a Moscou, pode-se destacar também a presença de Pepetela, um dos comandantes do MPLA. Não é por coincidência que Agostinho e Pepetela (poeta e romancista, respectivamente) sejam líderes revolucionários; na África, os maiores líderes da independência de seus países eram artistas: no Senegal, Leopold Senghor; em Moçambique, Samora Machel e Eduardo Mondlane; na Guiné-Bissau e em Cabo Verde, Amílcar Cabral.

A estadia de líderes dos movimentos revolucionários em Moscou propiciou, além do contato político, um contato muito forte com a cultura soviética, a ponto de Eugénia Neto (mulher de Agostinho Neto, também escritora) ter afirmado que o encontro com as obras

de Gorki foi o momento mais importante de suas presenças na URSS e este encontro serviu para que seu trabalho literário tomasse novos rumos. Não somente Gorki, mas Tolstói, Dostoiévski, Turguêniev, Maiakovski, entre outros, tiveram uma recepção calorosa em Angola e nos demais países africanos de língua portuguesa. A presente comunicação pretende tratar do *encontro* entre angolanos e russos no campo literário e para isso a escolha recaiu sobre Luandino Vieira («Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos») e Máximo Gorki («Vovó Arkhip e Lionka»).

A obra de Gorki, mesmo aquelas obras do Gorki jovem, ganhou destaque entre os autores angolanos. Além do depoimento de Eugénia Neto, há também muitas referências a Gorki nos periódicos angolanos. A revista *Lavra & Oficina*, de maio de 1979, publicou o artigo «Máximo Gorki na fábrica Sacma», em que o articulista faz uma explanação sobre as atividades do escritor russo a favor do povo. Nessa mesma edição aparece com destaque o poema de Maiakovski «A todos / que caminhais pelas ruas / e parais as máquinas e fábricas». Angola vivia um momento de euforia por causa de sua independência e os escritores engajados – em especial os russos – eram lembrados como exemplos, pelo papel desempenhado em defesa dos povos colonizados. O próprio Luandino Vieira, considerado o grande mestre dos escritores e poetas angolanos da nova geração, afirma sua simpatia pelo autor de *Minhas Universidades*. Aliás, a produção literária de Luandino Vieira dialoga de forma incisiva com escritos de Máximo Gorki, como veremos a seguir.

2. O encontro literário entre Gorki e Luandino Vieira

Os contos escolhidos para nossa reflexão apresentam certas particularidades importantes. Ao mesmo tempo em que são melancólicos, que abordam situações vividas por personagens marginais, são poéticos. Retirados dos livros *Antologia de contos de Maksim Gorki* (1961) e de *Luuanda* (2006), os contos trazem os aspectos apontados acima. Há pontos comuns como a presença do mais velho (Arkhip e Xíxi) e do mais novo (Lionka e Zeca Santos) e também a miséria como tema. Os mais velhos (avô/avó) são personagens respeitadas em ambas as culturas: o mais velho tem a experiência da vida e pode servir como modelo para os mais novos. Admiração e respeito são condições essenciais para a convivência entre avós e netos. Todos os dois escritores têm como protagonistas personagens oriundos das camadas populares, aliados do convívio social, mas que possuem humanidade, uma humanidade que brota no interior destes seres, que carregam uma aflitiva esperança em melhores dias. Entretanto, os pontos temáticos comuns parecem se distanciar um pouco na construção das personagens e na sua ambientação no espaço. Luandino constrói a Vavó Xíxi e o neto no espaço do musseque; já Gorki coloca seus heróis atravessando terras, mesmo que as ações ocorram numa aldeia, os personagens vieram de muito longe.

Arkhip e Lionka estão fora da Rússia, viviam mendigando pela estepe, de aldeia em aldeia. A narrativa gorkiana vai explorar estes aspectos, combinando com a descrição de

uma paisagem extremamente hostil. De início, a descrição física do velho Arkhip «o rosto ossudo e comprido de vovô Arkhip» e de Lionka «pequeno, frágil, e, em seus andrajos, parecia um galho torcido». Sobre os dois: «arrancado do avô, velha e seca árvore, trazida e atirada sobre aquela areia pelas ondas do rio»¹. Enfim, a descrição das personagens vai compor com a descrição do espaço exterior um quadro desolador:

*(...) o avô olhou para a margem contrária, banhada de sol e toscamente orlada de várias touceiras de vimeiro, das quais surgia o bordo negro da balsa. Tudo ali era vazio e enfadonho. A faixa cinzenta da estrada partia da margem e afundava-se na estepe; era implacavelmente reta, seca e inspirava desalento*².

A descrição se harmoniza bem com a situação dos dois personagens: um velho doente e um menino franzino, famintos, em busca de algo para comer e de um canto para dormir. Todavia, Arkhip tinha outra preocupação: o que seria do neto se ele morresse? Às vezes, os dois chegavam a brigar por causa disso. Mas a descrição da paisagem vai ser peça importante na narrativa porque é nesse momento que se encontra o poético no conto gorkiano. Korolenko, o homem que lançou Gorki, disse que o conto estava bom, mas que Gorki parecia querer fazer versos. Vê-se que o autor russo privilegia, em diversas partes da narrativa, o espaço exterior, e o leitor deve ficar atento para isso. Há, sem dúvida, uma naturalização do ser humano, quando o narrador afirma que o menino fora «arrancado do avô, velha e seca árvore», como há também uma humanização da natureza, no momento em que o narrador personifica os elementos naturais.

A dura vida do velho Arkhip e de Lionka parecia não ter fim, embora em certos momentos o velho pensasse em voltar para a Rússia e dar ao neto uma vida mais tranquila. O perambular de aldeia em aldeia, as humilhações que sofriam, poucas eram as pessoas solidárias, normalmente eles eram tratados como animais. Lionka sonhava em chegar num lugar onde tudo fosse diferente: «Imaginava lá grandes, maravilhosas cidades, povoadas de gente boa, que jamais vira, e a quem não seria preciso pedir pão, pois haveria de dá-lo sozinha»³. As dificuldades sofridas fizeram de Arkhip um ser amoral. Para ele, subtrair algum objeto era normal; se o pegassem em flagrante, choraria, pediria perdão e, se apenas desconfiassem de que furtara algo, jurava inocência. Lionka, pelo contrário, não aceitava que o avô praticasse furtos, pois já haviam sido expulsos de diversas vilas por causa disso. Depois de espancados, corriam com eles, e o pequeno Lionka sofria muito. Brigava com o avô, que dizia fazer aquilo para garantir o futuro do neto. O mesmo aconteceu na aldeia em que estavam: os dois foram levados para uma assembleia dos moradores, logo Lionka

¹ GORKI, 1961: 5.

² GORKI, 1961: 35.

³ GORKI, 1961: 50.

preocupou-se porque o avô poderia ter furtado alguma coisa. No caminho, o velho, furtivamente, passou às mãos do neto um pano enrolado e pediu que o jogasse no mato e marcasse bem o lugar para depois pegarem-no. Na assembleia foram revistados, humilhados, tão espancados que Lionka chegou a desmaiar; todavia nada encontraram com eles e foram soltos. Arkhip e Lionka saíram, o velho tossindo, cabisbaixo, porém, quando estavam distantes do paço, o velho quis saber onde estava o objeto que Lionka jogou. O menino notou que era um lenço, ele sabia que pertencia a uma menina que, pouco antes, encontrara no caminho, chorando pela perda do presente que ganhara do pai. A conversa entre Lionka e a menina é de uma enorme poeticidade. Ao ver a garota chorando, o menino condeou-se

– Não chore. Você já é grande, uma vergonha!... – Por que todo esse choro?
 – Si-im! – arrastou ela. Se fosse com você... – e, de súbito, deixou-se cair sobre a poeira da estrada, escondendo o rosto nas mãos e lamentando-se em desespero.
 – Ora!... – Mulher!... Isso mesmo: mulher! Ora, você!...⁴

Mas isso de nada adiantou. Vendo jorrar as lágrimas entre os dedos finos e róseos da menina, Lionka sentiu-se triste também e teve vontade de chorar. Inclinou-se sobre ela e, erguendo cautelosamente a mão, tocou-lhe de leve o cabelo; mas, assustado com sua própria audácia, retirou a mão no mesmo instante. Ela continuava chorando e nada dizia.

– Escute! – começou Lionka, depois de um silêncio, sentindo uma necessidade insistente de auxiliá-la. – Por que isso? Bateram em você, não?... Isso passa!... Ou é alguma outra coisa? Diga me então! Menina – eh?

Sem tirar a mão do rosto, a menina balançou com tristeza a cabeça e, por fim, respondeu em meio aos soluços, lentamente, com um mover de ombros:

– O lenço... perdi!... Papai trouxe da feira... azul claro, com florzinhas, e eu pus na cabeça e perdi. – E chorou novamente, mais alto e com mais força, soluçando e exclamando com voz gemente, de modo estranho: – o-o-o! Lionka sentiu-se impotente para ajudá-la e, recuando com timidez, olhou triste e pensativo, o céu que escurecia. Sentia-se mal e tinha muita pena da menina⁵.

Esta cena mostra a bondade de Lionka, o seu sentimento de piedade pelo choro da menina. E, ao ver que o lenço estava em poder do avô, ficou mais revoltado ainda. Mas não era só o lenço que o velho Arkhip pegara: sob a axila, Arkhip escondera um punhal de prata. Lionka ficou apavorado e o velho tentava acalmá-lo, tudo era para o futuro dele. E dizia «se juntasse cem rublos, morreria em paz». Aí, Lionka destemperou:

⁴ GORKI, 1961: 45.

⁵ GORKI, 1961: 45.

*Fique quieto! Eu morria, eu morria... E nunca chega a morrer, aí é que está... Fica roubando! – exclamou com voz esganiçada, e de súbito, pôs-se de pé, tremendo com todo o corpo – Velho ladrão que você é!... U-u! e, comprimindo o punho miúdo e seco, sacudiu-o ante o nariz do avô que silenciara... – Roubou de uma criança... Ah, que bom!... Velho, mas não deixa se fazer das suas... Isso não será perdoado a você no outro mundo!...*⁶

A seguir, a narrativa ganha tons chocantes: vem uma tempestade, o velho Arkhip a lamentar a fala do neto, enfim há o prenúncio de uma tragédia que se aproxima. Lionka pedia perdão ao avô e implorava para voltarem para a aldeia, o velho insistia em ficar ali, encostado a uma árvore. Lionka, apavorado, dele se desgarrou. No dia seguinte, crianças encontraram o velho que ainda respirava. Falecendo à noite, foi enterrado ao lado da árvore. Três dias depois foi encontrado o corpo de Lionka, enterrado junto ao avô.

Escrito no final do século XIX, o conto apresenta características do realismo gorkiano, embora haja aquele leve tom poético, que fez com que Korolenko censurasse Gorki, por ter dado à prosa um enfeite, «algo que parece verso». Porém, em nossa opinião, o que Gorki fez foi abrandar um pouco a narrativa que, no final, apresentou momentos de grande tensão. Os diálogos entre avô e neto, a tempestade que caiu e a morte dos personagens deram o tom final.

O conto de Luandino «Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos» integra o livro de contos *Luuanda* (escrito em 1963, publicado em 1964, quando preso pela PIDE, o escritor cumpria pena num presídio de Luanda). O livro foi traduzido em várias línguas e o conto tem uma tradução russa de 1968. A primeira edição do livro foi em 1964, em Luanda. Trata-se de uma obra muito importante para a literatura angolana, porque o autor foi o mestre da nova geração de escritores e um grande incentivador da arte literária em seu país. «Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos» possui muitos elementos da escrita realista socialista. Tal como Gorki, Luandino constrói uma narrativa com personagens populares, marginalizadas, pois não pertenciam nem à camada colonizadora, nem à elite angolana, cooptada pelos portugueses. Vavó Xíxi vivia no musseque com seu neto Zeca (o pai de Zeca foi preso pela polícia colonial). Sozinha, a velha Cecília necessitava da ajuda do neto para sobreviver, porém o neto adolescente, quando tinha dinheiro só pensava em comprar roupas para se exhibir. A velha Xíxi é que procurava uma maneira de conseguir alimento para os dois. Insistia para o neto procurar emprego, até mesmo já tinha falado com o padre, porém Zeca queria escolher o seu trabalho. Apesar de Zeca não procurar com afinco algo para fazer, havia um outro problema: o seu pai era de uma região (Catete) em que os portugueses tinham dificuldades. Muitos angolanos da região do Catete estavam presos e eram considerados terroristas. O pai de Zeca era um deles. Daí, era difícil encontrar trabalho, o preconceito era enorme, Zeca chegou a ser espancado por um patrão que alegou ter sido roubado por ele.

⁶ GORKI, 1961: 53.

Na cubata não havia nada de comer, Xíxi esquentava as panelas sem nada dentro, os dois passavam fome e nada podiam fazer. Como Gorki, Luandino explora bastante o espaço exterior. Há como que uma sintonia entre o mundo exterior e o mundo vivido pelas personagens. A natureza também é personalizada (aliás, na cultura africana os elementos naturais fazem parte da vida das pessoas, por exemplo, sempre há uma árvore que representa os antepassados, ou mesmo aqueles que vivem ali bem próximo):

Mas vavó não sente esse barulho da vida à volta dela. Tem o soprar do vento, o bater dos zinhos; nalguns sítios, o cantar da água a correr ainda, e, em cima de tudo, misturando com todos os ruídos, o zumbir das vozes das pessoas do musseque, falando, rindo, essa música boa dos barulhos dos pássaros e dos paus, das águas, parece sem esse viver da gente o resto não podia se ouvir mesmo, não era nada.

A fome, a miséria são os elementos predominantes no conto de Luandino, convergentes, portanto, com o conto de Gorki. As panelas vazias no fogo, a coleta de frutas apodrecidas nas lixeiras da Baixa. Vavó Xíxi chegou a trazer «umas mandiocas pequenas, encarnadas» que queria cozer «para espantar a fome». Zeca disse que eram dalias, mas mesmo assim ela cozinhou e comeu. Depois, passou a sentir-se muito mal, pensou até que ia morrer. Zeca sentia vergonha da avó e, às vezes, mentia aos amigos que havia almoçado, quando nem mesmo tinha comido o maquezo da manhã. Xíxi se resignava, mas a fome alterou-lhe a fisionomia «A cara dela, amachucada e magra, toda cheia de riscos, ria, enrugando ainda mais a pele, quase as pessoas não podiam saber o que é nariz, o que é beiços...»⁷.

Zeca sentia muito mais a falta de alimento; sempre que chegava a casa, perguntava o que havia para comer e a resposta de Xíxi sempre era a mesma: «você trouxe dinheiro?». Sem comer, sem trabalho, a sua vida realmente se tornara um suplício:

Na barriga, o bicho da fome, raivoso, começou roer, falta de comida, dois dias já, de manhã só mesmo uma caneca de café, parecia era água, mais nada. Vavó quase a chorar lhe sacudia da esteira com a vassoura para ele ir embora procurar serviço na Baixa...»⁸

Lamentando, dizia «Nem maquezo nem nada! Aiuê, minha vida! Esta vida está podre!...». O final não é tão trágico como no conto de Gorki, mas também parece não haver solução para avó e neto. Mesmo com a mudança de atitudes de Zeca, que se esforçava para arrumar trabalho, a situação continua a mesma: avó e neto sem nenhuma perspectiva de melhora. A narrativa termina com os dois abraçados, chorando.

⁷ VIEIRA, 2006: 41.

⁸ VIEIRA, 2006: 14.

Apesar de distantes no tempo e no espaço, as duas narrativas dialogam entre si. Gorki e Luandino sentiam a necessidade de abordar em suas obras situações retiradas da vida prática, tendo como protagonistas personagens oriundas das camadas mais humildes, com a finalidade de denunciar as condições sub-humanas em que viviam. Os mais velhos (Arkhip e Xíxi) lutavam como podiam contra a fome. Lionka e Zeca Santos tinham o apoio dos avós. Com uma diferença importante: vavó Xíxi era muito crítica em relação a Zeca, um adolescente que só pensava em namorar; Xíxi insistia para que ele arrumasse emprego, se quisesse comer todos os dias. Xíxi lamentava-se:

*Contou então, com as lamentações dela, sempre a falar também ele não tinha mais juízo, senão nada disso que ia suceder, é assim, uma pessoa fica velha e pronto! Os mais-novos pensam é trapo de deitar fora, pessoa tem fome, come mesmo o que aparece e depois, no sono, lhe atacam essas dores na barriga...*⁹

O velho Arkhip, pelo contrário, é que sofria as críticas do neto por praticar furtos, apesar de sempre dizer que pensava no futuro do neto e no que seria de Lionka após sua morte:

*Você ainda é tolinho, não pode compreender a sua própria vida. Quantos anos tem você? Fez dez apenas. É fraco, não serve para o trabalho. Para onde poderá ir? Pensa que a gente boa vai ajudar você? Se você tivesse dinheiro, eles ajudavam a gastar, é assim que acontece...*¹⁰

Os lamentos do avô Arkhip contrastam com os lamentos de vavó, mas ambos apontam para a questão da fome e da miséria. O sofrimento de Vavó que, após cair na miséria, passa a viver do lixo e das sobras jogadas nas ruas, não é diferente de Arkhip, que vive a pedir esmolas pela Rússia afora. Arkhip tinha plena consciência de que pedir esmola

*não é agradável, mesmo para mim que sou velho. É preciso inclinar-se diante de cada um, pedir a todos. E as pessoas xingam a gente, às vezes chegam a bater, enxotam para longe... Pensa que consideram o mendigo como gente? Ninguém!*¹¹

Zeca Santos, mesmo procurando emprego, era alvo do ódio das pessoas, também era espancado, explorado por quem tinha uma posição um pouco melhor. Pode-se dizer que as narrativas de Gorki e de Luandino, apesar das diferenças, apresentam pontos convergentes, tanto na temática central (fome), como nas condições das personagens, marginalizadas, sofridas e maltratadas por uma sociedade desumana e individualista.

⁹ VIEIRA, 2006: 39.

¹⁰ GORKI, 1961: 38.

¹¹ GORKI, 1961: 39.

Mas os dois iam além da denúncia: ambos mostraram que, no meio de tanta miséria e sofrimento, havia naqueles seres humanos um forte sentimento de amor e esperança. Arkhip sonhava com o futuro do neto e Xíxi antevia uma possibilidade de mudança. Daí também o tom poético das narrativas. Mesmo que, no final de «Vovô, Arkhip e Lionka», haja um desfecho trágico, o poético se apresenta nas impressões do narrador sobre o espaço exterior, o mesmo acontecendo no conto de Luandino Vieira.

Bibliografia

- GORKI, Maksim (1961) – *Antologia de Contos*. Sel., trad., pref. e notas por Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- VIEIRA, José Luandino (2006). *Luuanda*. São Paulo: Companhia das Letras.

O SENTIMENTO DE VERGONHA EM LUUANDA

FRANCISCO TOPA / SOFIA MOTA FREITAS

U. Porto/CITCEM. ftopa@letras.up.pt; sofiamotafreitas@gmail.com.

Eles deviam envergonhar-se porque praticaram coisas abomináveis, mas não se envergonham nem sabem o que é sentir vergonha¹.

1. O objetivo central desta comunicação consiste em ler *Luuanda* sob o tópico da vergonha. Mais do que observar a ocorrência da palavra e a descrição do sentimento, interessa-nos refletir sobre o modo como as personagens e as ações que praticam se definem em relação à vergonha e verificar que tipo(s) de vergonha revelam (ou não). Deste trabalho resultará, estamos em crer, um olhar um pouco diferente daquele que tem dominado a compreensão desta obra clássica cujo cinquentenário agora se assinala.

Para ilustrar a complexidade do tema e a antiguidade da reflexão sobre ele em língua portuguesa, partiremos de duas fontes, não da psicologia nem das outras ciências que se têm interessado pelo tema, mas de um tipo diferente: uma literária e outra lexicográfica.

A primeira corresponde a João de Barros e ao seu *Diálogo da viciosa vergonha*. Publicado em 1540, é um dos diálogos morais que o autor escreveu para acompanhar a sua *Gramática da língua portuguesa*. Baseado em Plutarco – através da mediação de Erasmo, como têm mostrado os especialistas² –, o diálogo aborda a vergonha criticável, a que também

¹ Jr 6: 15.

² Cf. RAMALHO, 1988; OSÓRIO, 2001.

û~uu~

poderíamos chamar acanhamento ou timidez, procurando pedagogicamente fortalecer o ânimo dos jovens a que é dirigido. Apesar dessa restrição temática, João de Barros conceitua de forma mais lata a vergonha, dando-a como «hũa afeiçãm generôsa do animo que procede de honrra e humildáde com respeito de tres tempos»³. O primeiro deles seria o de «hũa vergonha que tem respeito ao tempo passádo: aquál se gera da memória do peccádo cometido»⁴. Quanto ao segundo, escreve: «Outra uergonha á hi que corresponde á toruaçam e tempo presente: a quál se póde chamár filha da humildáde: por que se gera quando alguem ouue cousas de seu louuor»⁵. Por fim, aborda «A outra uergonha que e filha do temor: e tem respeito ao tempo futuro: e quando de paláuras ou feitos desonestos per sy ou per outrem cometidos, alguẽ teme que lhe póde sobreuir dano de infamea ou reprehensam»⁶. Concluindo esta apresentação, acrescenta o autor que estas três formas de vergonha eram designadas na cultura clássica por intermédio de vocábulos diferentes: *pudor*, *verecúndia* e *erubescência*.

Quase dois séculos depois, Raphael Bluteau define assim o vocábulo: «Affecto, que perturba a alma, & dá no rosto sinaes desta perturbação, originada do desprezo, & infamia, que resulta das mãs aççoens que se obrão». Um pouco mais à frente, em registo metafórico, acrescenta: «Ella não he propriamente virtude, mas he a cor, & quasi a Aurora do Sol da virtude». O rubor por ela causado merece ao frade teatino a seguinte interpretação: «Na cara do delinquente rubrica a vergonha com esta cor a pena interior do coração, como não póde justificar o delicto, com purpureo veo o occulta». Tentando depois recuar às origens do sentimento, Bluteau refere naturalmente o episódio do Éden («A primeira payxão do mundo, depois do peccado, foi a vergonha, preambulo do arrependimento») e uma fábula de Esopo (certamente a que costuma ser identificada pelo título «A obra de Zeus»), que sintetiza e interpreta de um modo menos habitual:

Fingio Esopo, que no corpo humano dera Jupiter a todas as payxoens aposentos separados, excepto à vergonha, & que para remedio desta omissão, a misturàra com todas, dando-nos a entender, que seu officio he acompanhar a todas, & sempre sahir com ellas, para as refrescar, & moderar, ou estranhar os seus excessos.

Bluteau tem ainda o cuidado de acrescentar que «A vergonha não só he de cousas mal feitas, mas tambem de defeitos naturaes, como o ser deforme, ou de outras faltas, como de ser pobre, ou ignorante, &c.». Perante estas considerações, temos de reconhecer que o essencial daquilo que empiricamente associamos à vergonha está condensado no verbete do *Vocabulário portuguez, e latino*. O seu autor não fica contudo satisfeito com o resultado:

³ BARROS, 1540: f. 3r.

⁴ BARROS, 1540: f. 3v.

⁵ BARROS, 1540: f. 3v.

⁶ BARROS, 1540: f. 4r.

retomando em parte a conclusão de João de Barros – ou dos autores em que este se baseou –, acrescenta uma segunda definição do sentimento, aplicada à palavra latina que está na origem da portuguesa: *verecundia*. No seu entender, este vocábulo seria necessário ao idioma luso, dado que o significado em causa não estaria coberto pelo termo português. A distinção entre os dois sentimentos consistiria no seguinte: «A *Verecundia*, & a *Vergonha* são dous affectos dalma, opposto à indecencia, & à deshonna; mas a *Verecundia* he hum receyo da indecencia, ou deshonna futura; & a *Vergonha* he hũa dor de indecencia, ou deshonna presente, ou passada». Interessante também é a tentativa de distinguir os efeitos físicos de cada um dos sentimentos:

Hũa, & outra fazem a cara vermelha, mas causa a Verecundia hũa purpura semelhante ao rosicré da madre perola, sangue florido, ou flor do sangue, & por isso tão presada; pelo contrario a purpura da vergonha se parece com a de outra concha, a que Plinio chama Buccinum, que lança hum licor vermelho, mas escuro, como de sangue corrupto, & por isso pouco estimado.

Bluteau acrescenta que a *verecundia* é «hũa perturbação do appetite irascível com medo nobre, & fidalgo, porque não foge de perigos honrados, mas de acçoens indecentes, ou infames, não se reconcentra no coração este medo, como o do cobarde, mas sóbe à cara, que he o theatro da honra», defendendo – na linha do que se lê em João de Barros – que «Ella he mais natural aos moços, que aos velhos porq na mocidade o sangue, como mais subtil que na velhice, acode mais depressa ao rosto».

Os dicionários contemporâneos são, naturalmente, mais precisos, distinguindo vergonha como sentimento de rebaixamento perante outrem, como sentimento de medo do ridículo e como consciência da própria dignidade. Os estudos que abordam este sentimento no campo da psicologia e da sociologia são também mais rigorosos. Considerada «um dos fatores que nos unifica enquanto espécie e, ao mesmo tempo, o que nos singulariza enquanto sujeitos»⁷, a vergonha tem sido identificada como emoção ou sentimento que questiona quem somos ou pensamos ser, mais do que as ações que praticamos. Implica portanto uma reflexão do sujeito sobre si próprio e sobre o que os outros pensam dele. Outro aspeto que tem sido sublinhado é a dependência de uma exposição, efetiva ou imaginária, a outrem, a quem é atribuído o poder de julgar algo que é objeto de dúvida por parte do sujeito. Fazendo parte do processo de desenvolvimento do ser humano, a vergonha tem as suas raízes numa imagem ideal inconsciente, apresentando também uma clara dimensão social. Podendo ser honra e desonra, este sentimento mantém alguma proximidade da culpa, embora dela se afaste pelo facto de nesta o sujeito se confrontar com a lei e o desejo, ao passo que na vergonha o faz consigo mesmo⁸. Por outro lado, como observa

⁷ XAVIER, 2010: 14.

⁸ XAVIER, 2010: 138.

Ulisses Araújo citando Hultberg, a culpa reage a uma ação, ao passo que a vergonha se apresenta como reação a um modelo existencial⁹.

2. Em *Luuanda*, o sentimento de vergonha – às vezes associado à culpa – manifesta-se em todas as três histórias, tanto pela presença quanto pela ausência, assumindo muitas das modalidades que foram brevemente apresentadas atrás.

2.1. Na primeira história, essa emoção surge associada a Zeca Santos. Na ausência do pai, preso por razões políticas, o jovem é chamado a assumir o papel de provedor da pequena família e falha por um duplo motivo: porque não consegue obter um emprego, em parte pela associação que dele fazem ao percurso do pai; porque a sua lista de prioridades não está de acordo com o perfil de uma figura desse tipo. O sentimento de vergonha pode assim surgir associado a uma chamada de atenção para esse desajuste, como acontece nesta intervenção de Vavó Xíxi:

– *Sukua'! Então, você, menino, não tens mas é vergonha?... Ontem não te disse dinheiro 'cabou*¹⁰?

Apoiado no julgamento de um mais-velho, este discurso visa, não tanto um efeito de humilhação ou de rebaixamento, mas antes levar a personagem a um movimento de autor-reflexão e, a partir daí, a uma mudança de comportamento que promova a sua identificação com um certo modelo pessoal e social. O comportamento de Zeca no decurso da intriga parece confirmar a interiorização desse ensinamento. Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem, a seguir à conversa da personagem com a avó, que se propunha cozer uma espécie de «mandioca pequena» para matar a fome:

*E foi nessa hora, com as coisas bem diante da cara, o sorriso de vavó cheio de amizade e tristeza, Zeca Santos sentiu uma vergonha antiga, uma vergonha que lhe fazia querer sempre as camisas coloridas, as calças como sô Jaime só quem sabia fazer, uma vergonha que não lhe deixava aceitar comida, como ainda nessa manhã (...)*¹¹.

Uma vergonha que a personagem não consegue processar, que precisa de um contrapeso que a esconda e a torne suportável e que pode ter estranhas manifestações físicas e comportamentais, como o choro e o grito:

⁹ ARAÚJO, 1999: 3.

¹⁰ VIEIRA, 2004: 18.

¹¹ VIEIRA, 2004: 23.

*Nem Zeca Santos mesmo podia saber o que sucedeu: saltou, empurrou Vavó Xíxi e, sem pensar mais nada, antes que as lágrimas iam lhe nascer outra vez nos olhos, saiu a gritar, a falar com voz rouca, a repetir parecia era maluco (...)*¹²

A par desta conceção de vergonha, o conto inclui uma outra: a que está associada a uma tentativa de vexar e abater, de modo injusto, o sujeito, apontando-lhe supostas faltas face a modelos sociais. Vemo-la na atitude pseudopaternalista do comerciante sô Souto com o protagonista:

*E a avó, vai bem? Diz ela não precisa ter vergonha... a conta é pequena, pode vir ainda cá...*¹³

E vemo-la sobretudo na reação impetuosa de Delfina, interpretando de forma errada um gesto de Zeca:

*Vagabundo, vadio, não tens vergonha! Chulo de sua avó, seu pele-e-osso!...
– Não tens vergonha, seu merda?! Estás magrinho parece és bordão de ximbicar!*¹⁴

De uma outra forma, podemos observar a dimensão social da vergonha em duas atitudes do protagonista: a vergonha de aceitar o convite de Maneco para almoçar, numa confirmação de um dos provérbios arrolados por Bluteau, «Quem tem vergonha, cahe de magro»; e a vergonha de revelar a Delfina e à avó que arranjava um emprego de estivador.

Fazendo um balanço sobre as manifestações da vergonha nesta primeira estória, conviria destacar três pontos. Em primeiro lugar, o facto de Zeca experimentar esse sentimento mais do que talvez fosse de esperar, atendendo à situação de vulnerabilidade em que se encontra, o que pode ser interpretado de duas maneiras: trata-se de uma forma de o autor sugerir que a vergonha não admite uma vivência de classe ou de raça, mas também pode ser, ao contrário, um modo de acentuar os traços que permaneceram da antiga condição social de Dona Cecília. Em segundo lugar, importa notar a carência desse sentimento noutras personagens: de um lado, as que exercem alguma forma de opressão sobre o protagonista; de outro, vavó Xíxi. No primeiro caso, trata-se de uma tendência que se mantém constante na obra e que acentua a crítica social que está subjacente. No segundo caso, o mais interessante, estamos perante um outro valor: a de alguém que atingiu o supremo bem, a liberdade, tal como Nietzsche a define no aforismo 275 do livro III de *A gaia ciência*: «Qual o emblema da liberdade alcançada? – Não mais envergonhar-se de si mesmo»¹⁵. Vavó Xíxi terá, nesta leitura, chegado ao «estado daquele que não se envergonha de si, ou

¹² VIEIRA, 2004: 23.

¹³ VIEIRA, 2004: 20.

¹⁴ VIEIRA, 2004: 44.

¹⁵ Nietzsche *apud* SANTOS, 2009: 85.

que, em outras palavras, se afirma ao afirmar suas inclinações, que se permite a entrega à sua própria natureza, que em si coincidam impulsos e escolhas, valores e virtudes»¹⁶. Aceitando esta leitura, podemos ver o final como um novo começo, em que Xíxi e Zeca – nomes cujas iniciais constituem as últimas letras do alfabeto latino –, num mundo pós-Éden, mas também pós-culpa, se têm um ao outro e isso lhes basta. Haverá talvez aqui alguma analogia com *O Guarani* de Alencar: embora este não seja um casal do mesmo tipo, as idades extremas de cada um dos seus membros parecem conter a mesma ideia de totalidade, de ómega e alfa. Além disso, Xíxi é também diminutivo de *Cecília* e está muito próximo de *Ceci*.

2.2. Na «Estória do ladrão e do papagaio», diegeticamente mais complexa e com um maior número de personagens, o sentimento de vergonha apresenta-se de um modo mais complicado, estando por vezes associado à culpa.

A manifestação mais evidente, até porque mais reiterada, ocorre com Garrido, desconfortável com o seu defeito físico e com as limitações que lhe causa, sobretudo perante os outros: face às mulheres e, em particular, Inácia; e face aos seus companheiros de pequenos delitos. Paralisante, este sentimento decorre da interiorização do juízo alheio, segundo o qual uma particularidade física equivale a uma falha que afasta da esfera da normalidade aquele que a apresenta. O facto de um papagaio ser o difusor dessa sentença parece constituir uma crítica ao carácter alienante das ideias feitas. À margem da margem, Garrido não é só vítima; é também, por várias vezes, uma espécie de espelho em que outras personagens esbarram e são forçadas a questionar-se. É o que acontece com Inácia, com Via-Rápida e, de maneira diferente, com Lomelino.

No caso de Inácia, Luandino Vieira sugere, com grande finura, aquilo que não é apenas um sentimento de ambivalência da parte da jovem, um sentimento entre o desprezo e a compaixão, o ódio e a ternura. Na verdade, mais do que isso, é uma vergonha em génese e que não chega verdadeiramente a completar-se, dado que o processo de tomada de consciência é interrompido pela raiva. Veja-se a seguinte passagem:

*Uns olhos de cão batido miravam-lhe lá no fundo da cara dele, lisa, da barba feita com cuidado, parecia era monandengue. E esses olhos assim ainda raivavam mais Inácia, faziam-lhe sentir o rapaz era mais melhor que ela, mesmo que estava com aquelas manias de menino que não dormiu com mulher, não sabe nada da vida, pensa pode-se viver é de palavras de amor*¹⁷.

E ainda esta:

¹⁶ Nietzsche *apud* SANTOS, 2009: 91.

¹⁷ VIEIRA, 2004: 80.

*Sentiu, nessa hora, vergonha das palavras que tinha-lhe falado, mas não queria ainda desculpar, senão o rapaz ia pensar tinha-lhe convencido*¹⁸.

Também complexo é o caso de Via-Rápida, uma personagem sob a influência de uma culpa que os anos não permitiram ultrapassar: agulheiro de profissão, tinha cometido um erro – a influência do álcool é vagamente insinuada – que fizera com que um comboio colhesse mortalmente o jovem Félix. Refugiando-se agora na liamba e na bebida, João reage com uma inusitada violência contra Garrido e a sua participação no plano de roubo dos patos. Embora o narrador sugira a certa altura a sobreposição de Félix na figura de Garrido («E João Miguel via nascer na frente dele, outra vez, o Félix»¹⁹), fica a convicção de que Kam'tuta funciona de novo como espelho em que o agressor se vê refletido e, incapaz de sentir vergonha, se vê bloqueado pela incapacidade de mudar. No caso desta personagem, a vergonha acaba por chegar, mas de forma inesperada – com o pedido de Dosreis para deixar Garrido em paz:

*Foi um soco no João, a voz assim a pedir, de Dosreis, doeu mais que tudo, um mais-velho como ele não pedia, mandava. A vergonha veio mais depressa, o sangue-frio fugiu todo, a voz rouca um pouco, do Lomelino, é que abaixou o braço, os olhos, todo o grande corpo do João*²⁰.

Neste caso, a exposição a outrem resulta no confronto com uma desordem que o sujeito não pode aceitar: a força tornada fraqueza, um estatuto superior tornado humildade, em lugar de levarem Via-Rápida a sentir-se nobilitado, forçam-no a retomar a consciência e a sentir vergonha, provavelmente de todo o seu comportamento na cena em causa.

Quanto a Dosreis, Garrido funciona como a prova de um erro – a delação falsa –, de que ele se arrepende e se envergonha, o que gera efeitos aparentemente contraditórios. Por um lado,

*Parecia o vento sacudia-lhe na voz e batia as folhas na garganta, tão tremida estava sair embora. Os olhos agora eram os velhos olhos de Lomelino, mas cheios de água de vergonha no meio do escuro do refeitório*²¹.

Por outro:

- *Estás rir de quê então, compadre Dosreis?*
- *De vergonha, mano, de vergonha*²²!

¹⁸ VIEIRA, 2004: 81.

¹⁹ VIEIRA, 2004: 100.

²⁰ VIEIRA, 2004: 103.

²¹ VIEIRA, 2004: 67.

²² VIEIRA, 2004: 68.

A vergonha de Lomelino só desaparece perante Xico Futa, numa ilustração de um dos princípios que a psicologia tem salientado: dependendo de uma exposição – que pode ser apenas imaginária – a outrem, a vergonha desaparece perante um igual, alguém que não questione o sujeito nem o seu modelo existencial:

Com Xico Futa, seu amigo, era diferente, podia falar de igual, profissão era a mesma, cubata era vizinha, fome de um era fome do outro, e só ele mesmo é que podia lhe tirar essa vergonha que estava crescer²³.

O confronto com a realidade – neste caso o confronto direto com a vítima do falso testemunho – é contudo mais forte, ao ponto de impedir a ingestão de comida, como nota o narrador de forma muito expressiva:

Xico Futa começou logo comer, pôs o peixe no pão, roía-lhe com os dentes fortes. Mas Dosreis não podia: olhava na comida, a cabeça abaixada, a vergonha que estava sentir quando entrou e viu os olhos do Garrido, era mais grande nessa hora com a comida de Mília na frente²⁴.

O balanço que é possível fazer sobre esta segunda estória passa pelo reconhecimento de que todas as personagens podem melhorar. A exceção é Inácia, submetida à influência da viúva de sô Ruas.

2.3. Na terceira estória, o sentimento de vergonha surge bastante esbatido, dado que as várias personagens que vão entrando em cena são incapazes de se julgarem a si mesmas ou de verem no seu comportamento qualquer falha relativamente a valores morais integrados num código de conduta social. Se em alguns casos essa falta de vergonha está associada a uma certa forma de poder e de ascendente social (em sô Zé, sô Vitalino e no Sargento), noutros casos parece servir para tentar compensar ou reverter uma inferiorização. É o que acontece com sô Lemos, que, perdido o estatuto de antigo ajudante de notário e arrostando uma doença incapacitante, é obrigado a ignorar que vive dos serviços sexuais realizados pela sua companheira e tem de enfrentar a toda a hora as provocações dos *ganjésteres*. Situação parecida é a de Zefa, que só no momento final percebe (ou reconhece) que a propriedade é um problema e que a solução consiste na sua anulação, na partilha. A lição que se extrai desta espécie de fábula é de teor duplo: político e moral. Por um lado, mostra-se que a aceitação de um valor como a propriedade, vindo de fora, só pode conduzir à injustiça e à exploração – representadas por homens como sô Zé, sô Vitalino, Vintecino linhas, o Sargento. Mas, por outro, sugere-se também que a saída não está na

²³ VIEIRA, 2004: 67.

²⁴ VIEIRA, 2004: 119.

voz da tradição, representada noutro conjunto masculino, constituído por Miguel João (o marido que faz ver a Zefa que «A senhora está concebida então, homem dela preso e você ainda quer pelear!»²⁵), Vavó Petelu (que ensinara aos netos a linguagem dos animais), Beto e Xico. A resposta para o problema tem de vir de dentro, ainda que mediada por outrem, neste caso Vavó Bebeca e a pergunta «– Posso, Zefa?...»²⁶. A resposta afirmativa da interpelada tinha de vir acompanhada do sentimento de vergonha: «Envergonhada ainda, a mãe de Beto não queria soltar o sorriso que rebentava na cara dela»²⁷. E o comentário que profere em seguida explica a verdadeira causa da disputa: «– É, sim, vavó! É a gravidez. Essas fomes, eu sei...»²⁸. De facto, a disputa não tinha tanto a ver com um bem alimentar nem com um poder comum: tratava-se antes de uma espécie de competição com aquilo que Bina representa, isto é, a juventude e a capacidade de gerar, poder que Zefa talvez já tivesse perdido ou não gostasse de ver exibido por outrem.

3. Aqui chegados, resta sublinhar a importância da vergonha nesta obra de Luandino Vieira. Presente, de formas diferentes em cada uma das três histórias, numa paleta que ilustra a complexidade do sentimento e do conceito, já revelada por João de Barros e por Bluteau, mostra-nos também a natureza plural das personagens principais, em contraste com a sua condição social e com o tratamento marginalizante de que são objeto. A sua ausência nas figuras que representam o poder não ilustra apenas outro dos provérbios arrolados por Bluteau: «Quem não tem vergonha, todo o mundo é seu». Mais do que isso, sugere que o direito positivo anda frequentemente afastado do direito natural e que um dos caminhos possíveis consiste em voltar atrás, ao colo da avó, ao feijão de Mília, ao ovo. O outro caminho é o de Cabíri que Sérgio Godinho parecia evocar no final do seu «Porto, Porto», do álbum *Pré-histórias*, de 1972:

*Dizem que os pintos não voam
este voou sobre as casas
os que não voam não querem
ou lhes cortaram as asas*

Bibliografia

- ARAÚJO, Ulisses F. (1999) – «*Conto de escola*»: o sentimento de vergonha como um regulador moral. São Paulo, Moderna.
- ARAÚJO, Ulisses F. – *O sentimento da vergonha como regulador moral*. Disponível em <<http://www.uspleste.usp.br/uliarau/textos/artvertentes.pdf>>. [Consulta realizada em 26-X-2014].

²⁵ VIEIRA, 2004: 127.

²⁶ VIEIRA, 2004: 152.

²⁷ VIEIRA, 2004: 152.

²⁸ VIEIRA, 2004: 152.

- BARROS, João de (1540) – *Dialogo da uiciosa Vergonha*. Lisboa: Luys Rodriguez.
- BLUTEAU, Rafael (1712-1728) – *Vocabulario Portuguez e Latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos....* Coimbra / Lisboa: Colégio das Artes / Pascoal da Sylva / Joseph Antonio da Sylva / Patriarcal Officina da Musica, 10 vols..
- COSTA, Carla Filomena César Dias da (2008) – *As emoções morais: a vergonha, a culpa, e as bases motivacionais do ser humano*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Lisboa.
- DARWIN, Charles (2006) – *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Lisboa: Relógio d'Água.
- DE LA TAILLE, Yves (2002) – *Vergonha: a ferida moral*. Petrópolis: Vozes.
- FERNANDES, Cid Merlino (2006) – *Vergonha: a revelação da catástrofe narcísica: para uma compreensão da clínica contemporânea*. Tese de doutoramento. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- OSÓRIO, Jorge A. (2001) – *Plutarco revisitado por João de Barros*. «Ágora. Estudos clássicos em debate». Aveiro, 3, pp. 139-155.
- RAMALHO, Américo da Costa (1988) – *Para a história do Humanismo em Portugal*. Coimbra: INIC. Vol. I, «João de Barros e Erasmo: a propósito da *Viciosa vergonha*».
- SANTOS, Óscar Augusto Rocha (2009) – *Sobre vergonha e liberdade em Nietzsche*. «Metanóia». 11, pp. 81-92.
- SIMÕES, Maria da Conceição da Fonseca (1996) – *A vergonha*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada.
- VIEIRA, José Luandino (2004) – *Luuanda*. Lisboa: Editorial Caminho.
- XAVIER, Victor de Paula (2010) – *O sentimento de vergonha na Psicanálise: uma abordagem metapsicológica*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Psicologia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

ANTES DA LEITURA DAS ESTÓRIAS DE *LUUANDA*

PIRES LARANJEIRA

U. Coimbra / CLP. pires.laranjeira@gmail.com

A 1.^a edição de *Luuanda* foi realizada para cumprir uma finalidade do Prémio Mota Veiga e dar a conhecer o autor em Angola. O desenho a preto da capa representa uma casinha modesta de piso térreo, de contornos imprecisos e imperfeitos, com uma cerca ao lado composta por paus espetados na terra de forma não ordenada, não simétrica. Alguns traços fundamentais de uma parede prolongam-se para baixo, como que escorrendo para as letras do título, abaixo da casa, que, por sua vez, também têm traços que escorrem. A representar o telhado, umas linhas tortas, que parecem significar o zinco ou lusalite, o material que indica ser uma habitação simples, de gente pobre.

O conjunto da casinha e do título têm o sentido de que essa «Luuanda», com dois *uu*, representa o povo dos musseques e restantes bairros pobres, a Luanda dos colonizados, subalternos. As letras a preto da palavra do título, escorrendo como se fosse o derramamento de algo – e a casinha precária e modesta remetiam para os acontecimentos da luta de libertação nacional, da instabilidade, de uma Luanda escorrendo «sangue negro», para usar uma imagem metafórica da negritude.

Nessa 1.^a edição, o autor aparece como Luandino Vieira. Mais tarde, passou a assinar José Luandino Vieira. Até depois da independência, o nome Luandino era o único da totalidade do seu nome de autor que era pseudonímico. Nem deverá considerar-se pseudonímico, mas um marcador de luandinidade e angolidade, um reforço identitário, que, logo a seguir à independência, passou a integrar, *de jure*, o seu nome, por acréscimo na Conservatória do Registo Civil de Ourém. Em rigor, pode-se dizer que nunca José Luandino Vieira foi um pseudónimo.

Nessa 1.^a edição, consta uma informação de que as três estórias faziam parte de «cerca de uma dezena», que formariam um volume intitulado *Luuanda*, que, portanto, não seria o que hoje conhecemos. Pode-se interpretar que Luandino terá decidido ou, pura e simplesmente, deixou que esse livro, contendo apenas três estórias, seguisse o seu caminho, a sua fortuna, perante os acontecimentos desencadeados pela atribuição do Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores e a nomeada internacional do livro, tornado canónico e icónico, uma obra-prima da literatura. A edição trazia a dedicatória «Para Linda, amiga de Luuanda e minha amiga», sendo essa Luanda a cidade, não o título, mas também escrita com dois *uu*, significando a Luanda do musseque. Todas as edições legais posteriores trazem a dedicatória simplificada: «para Linda». Incluía uma epígrafe, que se manteve inalterada: «Mu'xi ietu iá Luuanda mubita ima ikuata sonhi... (de um conto popular)». Não teve tradução, pelo menos nas cinco primeiras edições. Mais tarde, passou a existir a tradução, na parte final das edições, no glossário, que é a seguinte: «Na nossa terra de Luanda passam coisas que envergonham». As duas estórias finais trazem os títulos em Kimbundu (entre parênteses), logo abaixo dos títulos em português, o que desapareceu em edições subsequentes. Essa 1.^a edição comporta, na contracapa, um pequeno texto de Alfredo Bobela-Motta, com três apreciações críticas infalíveis: «aparece, agora, em 'Luuanda', em plena maturidade»; «cria, para a literatura da sua terra, uma língua nova, cheia de encanto e rica de possibilidades»; «Luandino Vieira abre, realmente, os mais prometedores caminhos à Literatura Angolana, com o pórtico de uma verdadeira obra-prima». Sublinhe-se a maturidade, uma língua literária nova (depreende-se que era isso que queria significar), a Literatura Angolana com maiúsculas (significando a sua independência) e a obra-prima, hoje ainda mais inquestionável.

O grafismo, a epígrafe em Kimbundu, a dedicatória a uma Linda amiga da Luanda dos musseques e amiga do autor, significavam a dedicação ao povo, a camaradagem revolucionária, que a designação de «estórias», na explicação inicial (mas não no frontispício, nem na capa, como em edições ulteriores), em ligação com a simbolização subversora da ordem colonial na ação dos contos (a denúncia de o branco chamar «terrorista» e o seu sinónimo, «Icolo e Bengo», ao miúdo Zeca Santos, mostrando que a ação decorria no pós-4 de Fevereiro de 1961, ou os miúdos que salvam a *cabíri* das forças militarizadas, na última estória), completavam, num objeto textual e extratextual que todo ele tinha o sentido totalizante de representação de uma nova era para a história de Angola e a história da literatura angolana. Tal livrinho *in 8.º*, de modesta aparência, sem tradução da epígrafe para a língua portuguesa, apontava para um público de Angola que podia lê-lo, e que era muitíssimo restrito, pois os alfabetizados não perfaziam os 3%. O leitor idealizado seria o angolano que sabia Kimbundu, subalternizado, sim, mas privilegiado por poder ler. O leitor integrado no sistema colonial de Poder, mesmo simpatizando com a causa emancipatória, sentiria a estranheza, o estranhamento da língua Kimbundu e de a Luanda representada ser Outra, que não a sua de cimento e alcatrão, ao ser apresentada como a «nossa Luanda» (dos colonizados).

A edição falsificada (isto é, não autorizada pelo autor) que, na capa, tem a indicação de Belo Horizonte e a data de 1965, supostamente realizada e distribuída por uma Editora e Distribuidora «EROS», Ld.^a, que não existia, denuncia a sua falácia ao escolher esse nome em nada condizente com o conteúdo das estórias. Essa edição já não inclui a designação de estórias, por lhe faltar a nota explicativa de as três estórias fazerem parte de um conjunto de cerca de 10. O pequeno texto de Bobela-Motta surge a abrir o livro, antecedendo o frontispício e pode interpretar-se como valorizando a obra, explicando, logo de entrada, o valor do que se iria ler. Dois outros elementos aparecem nas páginas seguintes, ainda a abrir o livro – a explicitação dos seis prémios atribuídos a Luandino Vieira (os dois últimos sendo o Mota Veiga de 1964 e o da Sociedade Portuguesa de Escritores, desse ano da edição de 1965) e ainda uma nota curtíssima sobre essa mal dita «edição brasileira», noticiando que o livro ganhara o Grande Prémio de Novelística, felicitando a S.P.E. pela decisão e enviando «um abraço de parabéns a Luandino Vieira», da autoria dos editores. A explicitação dos prémios poderia querer incriminar também as organizações angolanas que os atribuíram, se fosse uma publicação da P.I.D.E., hipoteticamente com a intenção de fazê-la circular em Portugal e mostrar aos portugueses a matéria de delito do autor. A capa ajudou a acentuar essa hipótese, pois usa os elementos da 1.^a edição, mas alterando-os significativamente. Por um lado, inverteu-se a ordem da habitação e do título, surgindo aquela na parte de baixo da capa, com uma diminuição dos traços que escorrem da parede e as letras do título a vermelho, passando assim a sugerir o sangue que se derramara ou derramava em Luanda, aludindo decerto ao desencadear da luta armada de 4 de fevereiro de 1961 (assalto à cadeia de Luanda) e talvez aos massacres indiscriminados de inocentes, em março de 1961, perpetrados pela UPA, organização anterior à FNLA, de Holden Roberto.

É pouco provável que essa contrafação da edição original tenha circulado no Brasil através de alguma forma de distribuição comercial. Mas foi lida em Portugal e, ainda hoje, continua a ser lida, como já verifiquei em sala de aula e em vários eventos. Portanto, quem leu essa edição, leu a versão textual publicada originalmente, por manter epígrafes e todos os textos fielmente, mas leu sugestionado por uma capa em que as letras do título, como que sugerindo o sangue a escorrer, provocaram um tipo de leitura conotando uma violência sanguinária que os textos não apresentam. Por outro lado, se atendermos a outras informações, que dão o livro publicado por quem quis que fosse lido em Portugal na sua época, eventualmente recolhendo dividendos, não se pode descartar um efeito de camaradagem solidária com o autor e a S.P.E., significando a lista de prémios a valorização de Luandino, assim como a passagem da nota da contracapa de Bobela-Motta como que a servir de pequeno prefácio laudatório, um reforço da qualidade do livro, ao mesmo tempo que os parabéns da nota dos editores complementam esse posicionamento de apreço, o que seria, ao contrário da hipótese de contrafação policial, não uma mostra aos portugueses do objeto de delito, mas sim a comprovação da justeza do galardão e a denúncia da barbárie político-policial, apresentando o texto e o seu enquadramento à opinião pública bombar-

deada com notícias sobre o livro de um alegado «terrorista» que, afinal, os leitores não conheciam. Nesse caso, a leitura do título na capa, do seu grafismo, funcionaria como denúncia dos crimes de assassinato dos angolanos nos musseques pelas forças colonialistas e a leitura, tanto pelos portugueses alienados do contexto ou anti-salazaristas, quanto pelos salazaristas, seria conduzida para reforçar o sentido revolucionário-independente do livro.

Finalmente, a verdadeira 2.^a edição, saída em 1972, em Lisboa, pelas Edições 70, foi revista e apresenta algumas modificações.

Passa a ser dedicada, com mais simplicidade: «para Linda». Mantém-se a epígrafe em Kimbundu, ainda sem tradução, mas desaparecem os títulos em Kimbundu das duas últimas histórias. A designação de histórias é assumida como subtítulo de subgénero até à atualidade, o que contribui para a angolanidade da escrita e a revigoração da taxonomia do tipo de discurso. O autor passou a assinar José Luandino Vieira. As capas deixam de trazer o desenho original do próprio Luandino. A capa da 17.^a edição, comemorativa do 40.^o aniversário da publicação, tem uma obra do artista plástico angolano António Ole, composta justamente com materiais com que se podem fabricar casinhas de musseque (chapas de zinco, tabuinhas, ramos de árvore descascados, tudo isso pintalgado com tinta vermelha a esmo).

A revisão efetuada por Luandino melhora pontualmente o texto primordial, mas pouquíssimos leitores atuais têm acesso a essa comparação. A melhoria baseia-se no corte do excedentário, na fluidez rítmica e na angolanização de pormenores, entre outros aperfeiçoamentos, em que se inclui, por exemplo, o abandono ou modificação de certos começos e finais das histórias. Assim, exemplificando, o autor substitui «Já puz minha história» por «Minha história». Ou, em vez de «Vou pôr a história da galinha e do ovo», surge, então, «A história da galinha e do ovo», portanto, com uma nova postura esteticamente mais conseguida, evitando o cómico involuntário que esse lugar estratégico do texto não exigia. Outro exemplo, é o do início da segunda história, em que foram erradicadas as duas epígrafes relacionadas com o papagaio e o próprio início original, que começava também por «Vou pôr uma história com bicho e pessoa (...)». Nessa mesma história, o autor muda o enunciado «Puseram-me uma chapada logo (...) Nessa hora eu calei, pópilas!» para «Puseram-me logo uma chapada (...) Nessa hora calei, pópilas!». Note-se que esses melhoramentos começam imediatamente na abertura da narração na primeira história. No primeiro parágrafo, opta por uma frase encurtada. E, logo depois, substitui uma frase pela sua reconstrução mais sintética e impressiva. Assim, «poeira vermelha espalhada pelos ventos quentes e pelos jipes das patrulhas passando na zuna, no meio das ruas e becos que a desarumação das cubatas desenhadas à toa» passa a ser «poeira vermelha espalhada pelos ventos dos jipes das patrulhas zunindo no meio de ruas e becos, de cubatas arrumadas à toa». Um último exemplo: o trecho «Os vizinhos ouviram-lhe resmungar, falando no neto, talvez nem dois dias iam passar sem a chuva chover» foi trocado por «os vizinhos ouviram-lhe resmungar talvez nem dois dias iam passar sem a chuva sair».

Hoje, os leitores têm *Luuanda* com um glossário, que os ajuda a descriptar palavras e expressões a que não teriam acesso sem saber Kimbundu, ganhando em clareza, mas faltalhes o desenho original da 1.^a edição, que, pese embora todo o valor de artistas gráficos e plásticos que contribuíram para as múltiplas edições, dava entrada imediata no simbolismo geral dos textos, mesmo antes de neles se entrar com a avidez da descoberta. E é claro, para mim, que tendo feito a leitura atenta e veneradora de algumas dessas edições, me sinto integrado na categoria do leitor profissional, afinal um leitor privilegiado, um tipo de leitor, passe toda a presunção, de que o Estado não pode abdicar (neste tempo de novas censuras e exclusões), sob pena de não se poder partilhar a descoberta dessas pequenas-grandes diferenças que fazem a delícia de um texto, de uma obra em movimento, reconstrução e releitura, que, por si, e pelo que lhe aconteceu, se tornou lendária. Por isso, continuaremos juntos em honra de *Luuanda* e Luandino, sempre que alguém o ler ou contribuir, como o Prof. Francisco Topa, para reconstruir e reavivar a memória, em liberdade, de como tantos episódios aconteceram, há 50 anos, para, à revelia dos desígnios do autor, o transformar numa floresta e numa inscrição plantadas no pátio da nossa satisfação.

... A LUANDINO: VEREDAS

A LUANDA DE LUANDINO: QUANDO A GEOGRAFIA CEDE À FICÇÃO

TANIA MACÊDO

U. de São Paulo. taniacelestinomacedo@gmail.com

Ao Secretário-Geral da União dos Escritores Angolanos José Luandino Vieira, que possibilitou a numerosos pesquisadores que conhecessem Angola.

Mas quem que quer ver tudo, é quem é o pior cego – aviso que se dá antes de sua leitura¹.

E mostrava o mapa: complicações que sempre a vida nunca tem, cifra de Bíblia, locais versículos. (...) Mas o lugar era falseado, lá se dava o encontro só outro mapa, igual ao do primeiro².

A aventura e o prazer de ler os textos de José Luandino Vieira fazem fronteira com uma linguagem que exige um leitor atento e interessado; ao mesmo tempo, personagens polifacetados, narradores múltiplos e um espaço muito especial constroem as histórias do autor. A par de uma linguagem em que a invenção e a política se conjugam, os textos luandinos nos trazem becos e ruas, avenidas e vielas de Luanda, constantemente percorridos por personagens as quais à luz das estrelas, dos petromaxes, ao sol ou à chuva, deambulam pela cidade de escrita criada pelo autor. Graças às andanças das personagens vamos conhecendo as ruas da Baixa: dos Mercadores, das Flores, ou os seus becos; mas também os musseques: Braga, Makulussu, Lixeira e as suas tortas ruas. Dessa maneira, toda uma geografia

¹ VIEIRA, 2009: 16.

² VIEIRA, 2005: 19.

se descortina ao leitor, uma verdadeira geografia amorosa, pois a Luanda da escrita de José Luandino Vieira é antes de tudo uma cidade que participa da vida de seus personagens, respira com eles, abraça-os e flerta com o leitor.

Na escrita aliciante de Luandino, personagens, espaço citadino e uma linguagem inventiva complementam-se e pode-se mesmo dizer que a cidade de Luanda cumpre muitas vezes a função de uma personagem, tal a plasticidade e ação com que se recobre a cidade capital de Angola.

Personagens e saberes

A presença de personagens bem construídas, com suas vidas atravessadas pelas assimetrias provocadas pelo colonialismo traz ao palco da escrita os dramas e a especificidade das diferentes realidades vividas na então colônia portuguesa, em que a violência presidia o cotidiano. Mas as estórias também apresentam a resistência de todos os dias, que se substancia na atuação política mais direta (como em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, em que o corpo do herói e as águas do Kuanza presos e torturados gerarão a energia necessária ao amanhã) ou ainda uma resistência atravessada pela tradição assinalada, por exemplo, em «O feitiço no bufo Toneto», de *Vidas novas*). Além de trazerem a referência ao universo de saberes e sabores da culinária angolana e das farras nos quintais, as estórias se apresentam também sob a batuta do conjunto musical nacionalista Ngola Ritmos, citado em numerosos textos do autor e metonimicamente regendo «A estória da galinha e do ovo», dedicada a Amorim e sua ngoma «sonoros corações de nossa terra».

No conjunto de seus textos, assim como no dos de autores de sua geração com o mesmo direcionamento político-ideológico, o colonizado entra definitivamente na literatura angolana como protagonista¹⁸¹.

Dessa forma, com a música ou partilhando a cor e o cheiro bom do óleo de palma («panela de feijão d'azeitepalma, farinha, peixe frito, banana, pão. Comida de gente de musseque») que é capaz de reconciliar amizades – como a de Dosreis e Garrido de «Estória do ladrão e do papagaio», do livro *Luuanda* –, os textos de Luandino Vieira franqueiam ao leitor um conhecimento de Angola: sua música, sua culinária, suas histórias e suas crenças.

Fazem parte da galeria de tipos das personagens de suas estórias acabados malandros como Lomelino dos Reis e seus companheiros Via Rápida e Kam'tuta do conto «Estória do ladrão e do papagaio» (*Luuanda*, 1972)¹⁸², mulatas assanhadas como Inácia, da mesma

³ «A linguagem dos bairros populares onde cresci era parte integrante e definidora da identidade das minhas personagens e, portanto, o caminho era por aí. Estas personagens já estavam na literatura angolana, só que nunca tinham sido personagens centrais, isto é, aquelas em função das quais tudo se articula» (RIBEIRO, 2006).

⁴ Tendo em vista que a maior parte dos textos de Luandino Vieira foi escrita na prisão, em razão de suas atividades anti-coloniais, informamos no corpo do texto a data da primeira publicação de seus livros, indicando abaixo o ano de redação dos

estória, o contínuo Xico João («magro e não muito alto, usava mesmo aquele passo elástico característico dos queridos das moças das farras, dos miúdos das claques de futebol») do romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1974), o pedreiro diabeiro Sobral (*Velhas estórias*, 1974), mulheres nada pacíficas como Nga Zefa, por exemplo, que se apresenta ao leitor com uma fala em que Nga Bina é chamada de «ladrona, feiticeira, queria lhe roubar ainda a galinha e mesmo que a barriga da vizinha já se via, com o mona lá dentro, adiantaram pelear». («Estória da galinha e do ovo»), ou o presidiário, ex-músico, ex-engraxate, vendedor, servo de vários senhores chamado João Vêncio – um dos diversos nomes de Juvêncio Plínio do Amaral (*João Vêncio: os seus amores*, 1979). Dessa forma, ainda que haja personagens positivos no «mundo luandino» – como Lucas Matesso (*Vidas novas*, 1975) ou a personagem título de *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1974) –, é a galeria de seres que vivem nas brechas, verdadeiros «pingentes» da vida, que nos chama a atenção. Não se pode deixar à margem, contudo, que outra gama de personagens comparece nas estórias de Luandino Vieira: são os que habitam o mundo do maravilhoso, como a menina/musa Urania (*No antigamente na vida*), de «um soletrado nome só», ou a Kianda do Kinaxixe e sua lagoa, que seria aterrada por conta do progresso.

Trabalhadores ou farristas, maravilhosos ou nacionalistas, crianças como os miúdos Xico e Beto, ou mais-velhos – Vavó Bebeca e Vavó Xíxi –, o que nos interessa dar relevo é que o africano habitante do musseque e seu imaginário tornam-se protagonistas das estórias, com dignidade e humanidade, ao contrário do que ocorria na literatura colonial portuguesa, ganhando dimensões que excedem o documento, sendo alçados à esfera em que «na literatura, os tipos passam a representar os problemas comuns de nossa humanidade». Ou seja, do musseque para o mundo, as personagens de Luandino Vieira falam de Luanda, de Angola e de todos nós.

O lugar da cidade de Luanda

Frente à açambarcante presença da cidade nos textos, não raro assalta-nos a tentação de decodificar a cidade escrita a partir da geografia, como se a ficção fosse uma espécie de fac-símile dos mapas e, portanto, passível de ser situada em latitudes e longitudes. Ledo engano, pois a Luanda dos textos está distante da «cidade de pedra»¹⁸³ e erige-se pelo poderoso verbo do autor.

E aqui talvez estejamos frente a alguns dos vários enigmas propostos pela escrita do autor de *Nos, os do Makulussu*: como se entrelaça a Luanda reinventada pela escrita com a cidade de pedra? Quais as funções que ela exerce nos textos, já que a Luanda dos textos de

mesmos: *A vida verdadeira de Domingos Xavier* – 1961; *Luuanda* – 1963; *Vidas novas* – 1962; *Velhas estórias* – 1964; *No antigamente, na vida* – 1969; *Nós, os do Makulussu* – 1967; *Macandumba* – 1971; *João Vêncio: os seus amores* – 1968.

⁵ A expressão é de Pesavento.

Luandino Vieira é realidade literária complexa que reflete e refrata não apenas a cidade, mas também Angola e o mundo?

E é exatamente a complexidade do espaço que se estabelece nesses textos que nos remete ao ensaio «O direito à literatura», do crítico brasileiro Antonio Candido, onde a partir de reflexões sobre o papel humanizador da literatura, reflete-se sobre as suas funções. Diz ele:

Analisando a literatura, podemos distinguir-lhe pelo menos três faces: 1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; 2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; 3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente¹⁸⁴.

Segundo o crítico, inferimos que os textos literários atuam em nós em função dos conteúdos veiculados – aquilo que alguns chamam de «conteúdo» –, já que essa é a parte mais visível dos mesmos. Todavia, ele alerta que o «impacto de uma produção literária, oral ou escrita, é devido à fusão inextricável da mensagem com a sua organização». E prossegue: «Quando digo que um texto me impressiona, quero dizer que ele impressiona porque a sua possibilidade de impressionar foi determinada pela ordenação recebida de quem o produziu»¹⁸⁵.

No tocante aos textos luandinos, a linguagem em que eles se expressam remete a uma organização do mundo em que a língua portuguesa é trabalhada de forma a que sua estrutura sofra fraturas e acomodações, em face do substrato do quimbundo, em um movimento de astúcia à qual nos referiremos mais detidamente à frente. Equivalendo à força telúrica de um vulcão que irrompe com o magma da língua africana, um novo solo se estabelece. Muitos já fizeram referência à singularidade linguística dos textos de Luandino Vieira, descrevendo-a e mapeando-a. O que nos interessa é destacar o seu papel na construção da Luanda da escrita, já que a «fala» da cidade da escrita a que nos vimos referindo foge das regras do português padrão para se estabelecer no terreno de línguas em trânsito.

Assim, a escrita de Luandino Vieira, apesar da vinculação ao falar dos musseques luandenses, vai além. Na mesma senda que a geografia de suas estórias, a «língua luandina» escapa ao documental, estabelecendo uma dinâmica em que o poético, ou seja, as necessidades de composição, estabelece as ousadias no território da linguagem. Dessa maneira se o quimbundo pode ser visto como a origem de grande parte das inovações ali encontradas, não podemos ter a ilusão de que há falantes que se expressem da mesma maneira que as personagens das estórias. Ao criar neologismos e subverter a estrutura do português, a escrita do autor detém o mérito dos grandes empreendimentos da literatura de nosso

⁶ CANDIDO, 2002: 176.

⁷ CANDIDO, 2002: 178.

tempo: obriga a avançar devagar, não apenas pelas inovações linguísticas apresentadas a cada passo, como também pela perplexidade que uma nova postura de fruição frente aos textos acaba por se impor. Numa palavra, a ficção de Luandino Vieira força o leitor a rever seus conceitos de literatura, arte e linguagem, em um esforço de dupla orientação: tomar distância dessa ficção, vinculando-a a valores universais, ao mesmo tempo em que busca sua localização em uma geografia literária. Assim, sem se aperceber, o decodificador das «estórias» do autor angolano vai sendo mobilizado a repensar seus códigos estéticos, suas estruturas linguísticas, em um esforço de entendimento do universo narrativo apresentado. A prosa de Luandino Vieira, portanto, ao partir de referências situacionais, acaba por inscrever-se na vertente da modernidade, ao apresentar o questionamento da linguagem do cotidiano e solicitar a participação efetiva do leitor.

Segundo entendemos, não se trata de uma opção estilística ancorada apenas no lúdico que a linguagem pode propiciar, na medida em que sua escrita inscreve-se como proposta emancipadora quando traz as estruturas do quimbundo, língua africana, como elemento desestabilizador do português. Ou seja, trata-se de experimentar as potencialidades do português reinventando-o ao ultrapassar normas e apontando-lhe uma nova geografia e pertença: a angolana. O que implica uma utopia que ultrapassa a estética, já que aponta um projeto também educacional e político: reinventar o português de Angola, indicando a base de uma nova nação.

Refira-se que, além do conhecimento latente que a forma linguística do texto de Luandino apresenta a partir de sua linguagem, há um conhecimento, digamos intencional, ou seja, planejado pelo autor e conscientemente assimilado pelo leitor. E aqui, além da linguagem, o espaço e as personagens ganham destaque, conforme apontamos.

Na mesma senda está a Luanda que se descortina ao leitor. Todo um mapa da cidade capital aparentemente lhe é franqueado e ele é seduzido pela miragem de uma cidade documentada e documental na ficção. Ora, se o Sambizanga e seus becos, assim como o Makulussu ou o Braga são topônimos encontráveis na carta geográfica e referencialmente têm a sua existência assegurada, há, todavia, interseções entre bairros que desorientam o leitor e retiram-lhe as certezas: onde se localizaria mesmo «a confusão entre o Sambizanga e o Lixeira»? E os limites do Rangel? («Estória do ladrão e do papagaio», *Luuanda*). Dessa forma, os musseques se sobrepõem e criam-se fronteiras improváveis, violentando a geografia.

Mas há mais: se os limites entre os bairros e espaços não são localizáveis, as várias datas embaralham os mapas e assim localidades que hoje são centrais, como a Maianga ou o MaKulussu (Alto das Cruzes) apresentam-se nas narrativas nos arredores de Luanda. Para não nos referirmos a estórias como «Lá em Tetembuatubia» – em que a geografia cede à imaginação infantil ou no texto em que uma «grande floresta» existe apenas para as crianças, sendo para os adultos um matagal («Encontro de acaso» em *A cidade e a infância*) – ou ainda «Memória narrativa ao sol do Kinaxixi» em que uma lagoa e sua frondosa

mafumeira (*No antigamente na vida*) não serão encontradas na geografia atual da cidade, pois cederam vez ao asfalto¹⁸⁶.

Não desanimemos o leitor, contudo. Munido de um mapa, ele poderá localizar em um passeio pela Luanda de hoje a «chorada Ingombota dos poetas populares e outros popularizados à toa» («Muadiê Gil, o Sobral e o barril», *Velhas estórias*), ainda que descaracterizada pelos edifícios modernos; o Sambizanga – «o mais cantado dos musseques» – infelizmente tão pouco urbanizado quanto nas estórias luandinas dos anos 1960 –, ou então edifícios, como um colégio de arquitetura do estado novo, referido nos textos como «Colégio das Madres» (em *Luuanda*, por exemplo), o Colégio São José de Cluny. Ou ainda edificações como a Igreja de Nossa Senhora do Cabo, o velho edifício dos Correios e Telégrafos ou ainda a Igreja da Sé.

Reconfortado, o leitor prossegue sua leitura / busca convencido de que achou um fio condutor, que lhe possibilitará construir um colar de contas geograficamente amigadas. Mas felizmente o leitor é novamente ludibriado: onde seria mesmo a «Quinta dos amores», bairro residencial da cidade à antiga, do conto «O nascer do sol» (*A cidade e a infância*)? Ou o musseque Makutu «que nasceu às avessas» de «Estória da Menina Santa» (*Velhas estórias*)? A interrogação fica no ar, mas a tradução da palavra makutu, do quimbundo, fornece uma pista, na medida em que a palavra significa «mentira». O leitor finalmente entende que as necessidades de composição regem o relato e que os mapas devem ser deixados à parte, dando-se vez e voz às estórias.

Do ângulo que nos interessa, vale salientar que a geografia de Luandino é construída de virtualidades e atende sobretudo a uma necessidade de composição artística. Assim, os vários musseques referidos (e aqui um levantamento que realizamos nos textos do autor nos permite dizer que Kinaxixe, Sambizanga e Makulussu são os mais citados), bairros, ruas e logradouros – que vão do Museu de Angola, ao Cemitério do Alto das Cruzes, passando pela calçada da loja Casa Comercial Catonho-Tonho e do Largo do Baleizão, por exemplo – são erigidos a partir de um subterfúgio e da malícia. Explicitemos: o subterfúgio consiste em franquear ao leitor os espaços de exclusão brutal do colonizado de modo que logradouros a ele negados são percorridos nas estórias ao mesmo tempo em que os musseques são focalizados. Colocam-se em contraste, portanto, as duas cidades de que nos fala Fanon:

*A zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona habitada pelos colonos. Estas duas zonas se opõem mas não em função de uma unidade superior. Regidas por uma lógica puramente aristotélica, obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível, um dos termos é demais*¹⁸⁷.

⁸ A respeito do Kinaxixe (ou Quinaxixe) e suas transformações, leia-se o texto de Alberto de Oliveira Pinto intitulado «*Qui-naxixe* de Arnaldo Santos: olhar identitário angolano sobre a memória colonial de Luanda» (PINTO, 2012: 22).

⁹ FANON, 1979: 28.

Destarte, o leitor ao confrontar a Baixa e os musseques se vê transportado à vida da violenta segregação colonial. Por outro lado, há uma malícia nessa abertura de espaços, pois estabelece-se uma cumplicidade entre leitor e texto, de sorte que aquele passa a espessar a mesma perspectiva das personagens, a vivenciar-lhe os espaços, irmanando-se a elas.

E aqui nos referimos a uma terceira faceta do texto luandino que vimos explorando à luz das funções da literatura referidas por Antonio Candido. Trata-se de entender a literatura também como «uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente» de valores humanos, universais. Ou seja, a literatura como conhecimento que resulta em aprendizado.

Mas um aprendizado distante da pedagogia ou das normas oficiais, conforme nos lembra Antonio Candido. Daí as atitudes ambivalentes que suscita nos leitores, pois ensina, muitas vezes, em aspectos que a ideologia oficial dos estados gostaria de banir. Segundo o crítico brasileiro, a literatura não corrompe nem edifica, mas trazendo livremente em si o que chamamos bem e o que chamamos mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.

Assim, ao aprendizado algo dúbio sobre a geografia de Luanda e a língua ali falada, as narrativas de Luandino Vieira sobrepõem a experiência sobre a violência colonial e a vivência dos espoliados. E esse aspecto é tão forte, que, como sabemos, quando o livro *Luuanda* foi premiado com o Grande Prêmio de Novelística no período colonial, em 1965, a PIDE assaltaria e encerraria a Sociedade Portuguesa de Escritores (SPE), outorgante do prêmio, prendendo a maior parte do júri.

Ao lado desse elemento político de contestação, outras formas de «bem e mal» presentificam-se – sem preceitos morais – nas estórias luandinas, como o vício (lembramos aqui da diamba fumada constantemente pela personagem Via Rápida, de «Estória da galinha e do ovo», *Luuanda*) – ou paixões heterodoxas, como o amor homossexual do menino João Vêncio. Trata-se de características das personagens que auxiliam a constituir-lhes as contradições e, portanto, também a sua humanidade, na medida em que se aproximam das perfeições e desconcertos de todos nós.

Dessa maneira, assim como a cidade de Luanda ao receber o tratamento artístico acaba por ter a sua geografia embaralhada nas narrativas e torna-se espaço ficcional, conseguindo realizar o delicado e difícil equilíbrio entre História e estórias; também as outras fronteiras se diluem. O regional cede ao cosmopolitismo e Luanda se torna o mundo.

Felizmente, nos textos de José Luandino Vieira, a geografia cede à ficção.

Bibliografia

- CANDIDO, Antonio (2002) – *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul.
- FANON, Franz (1979) – *Os condenados da terra*. 2.^a ed. Trad. de J. L. de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- PINTO, Alberto Oliveira (2012) – *Quinaxixe de Arnaldo Santos: a formação do nacionalismo angolano na memória colonial de Luanda*. In LEITE, A. M.; OWEN, H.; CHAVES, R.; APA, L., orgs. – *Nação e Narrativa Pós-Colonial I. Angola e Moçambique. Ensaios*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 19-35.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2006) – *E Agora José, Luandino Vieira? Entrevista a José Luandino Vieira por ocasião dos 40 anos da publicação de Luuanda*. «Portuguese Literary & Cultural Studies». Special issue: «Remembering Angola». October.
- VIEIRA, José Luandino (1982) – *Luuanda*. São Paulo: Ática.
- ____ (2003) – *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Lisboa: Caminho.
- ____ (2004) – *João Vêncio: os seus amores*. Lisboa: Caminho.
- ____ (2005) – *No antigamente na vida*. Lisboa: Caminho.
- ____ (2006) – *Velhas estórias*. Lisboa: Caminho.
- ____ (2007) – *A cidade e a infância*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (2007) – *Vidas novas*. Lisboa: Caminho.
- ____ (2009) – *O livro dos guerrilheiros*. Lisboa: Caminho.

DISCURSIVIZAÇÃO EM «MUADIÊ GIL, O SOBRAL E O BARRIL»

ALBERTO CARVALHO

U. Lisboa. alberto.adcarvalho@gmail.com.

1. Musseque, espaço transculturante

Fazendo fé nos dados empíricos de fundo documental, não parece serem raros os exemplos de vivência pacífica entre europeus e africanos nos espaços de colonização portuguesa. Assunto da esfera da vida comum, ele não elide no entanto a materialidade das práticas políticas do poder colonial, bem representadas aliás num dos contos de Luandino Vieira, simbolizadas na fronteira de asfalto que configura a barra de interditos entre a vivenda e o musseque. Apesar disso, nesse texto, a fronteira acabaria por ser porosa, ou denegada diversamente pelas pulsões contraditórias de Marina e Ricardo, cada personagem prisioneira do seu lugar de classe. O texto de que nos iremos ocupar, «Muadiê Gil, o Sobral e o Barril», de *Velhas Estórias*, de Luandino Vieira, põe em marcha essa fenomenologia de osmose social e cultural repleta de contradições e ambiguidades.

No domínio dos comportamentos históricos que contextualizam os textos do autor, a porosidade da fronteira, em sentido metafórico humano, desenvolve-se no soluto das camadas populares, de densidade equivalente mas compreendendo substâncias sociais e culturais diversas e mais ou menos problemáticas. Assim parece suceder, tendo em conta o testemunho de Luandino Vieira a Michel Laban a propósito do seu pai que patenteava as contradições social, ideológica e cultural em relação ao professor negro do filho¹ e ainda

¹ LABAN, 1980: 13.

sobre ele mesmo, Luandino Vieira, que dialetizava as suas contradições nas relações que ia estabelecendo entre as culturas europeia e africana².

No decurso daquele testemunho fala-se do professor negro de português, mas nada consta sobre a instituição Escola que facultou a competência para ser professor, rasura que parece conotar o irrelevante valor político deste aparelho ideológico do Estado. Não custa admitir que, na falta de uma eficiente rede escolar, a língua portuguesa andasse à solta no meio do vocalismo popular, submetida à sua inventiva, num vaivém através da fronteira entre a polis e o musseque. Aliás, em certos textos a imaginação do musseque quase se transfigura numa imagem simbólica antropomorfizada:

– Cá vamos, cantando e rindo... Sô Santos: dia ngó-é? kubanguê kimal!.../ [...] Nessa hora de manhã, lá de cima do telhado, musseques à volta todos aparecem ainda escondidos no meio da poeira molhada do cacimbo. Sol não tinha ainda [...] na teia de aranha de ruas, becos e caminhos, veias de sangue sujo em baixo da pele cinzenta do dia [...] À toa, em todos os lados, reben-tam casas novas, altas, furúnculos na pele vermelha da terra³.

Em termos figurativos o musseque constitui uma espacialidade transculturante, um laboratório que cria uma linguagem ao mesmo tempo que nela imprime as suas próprias ambiguidades. Em geometria euclidiana o musseque situa-se num espaço não marginal, não excluído, mas periférico, em condições de assegurar esse vaivém osmótico entre os espaços separados pela fronteira. Uma ontologia que lhe convenha rejeitará a exclusão entre opostos funcionais de lógica irreduzível, de tipo «heróis VS vilões», em nome da ambiguidade conciliadora dos termos opostos, de dialética progressiva, geradora das formas mestiças, biológica (Sobral) e social e cultural (negros), assunto que Luandino Vieira esclarece recorrendo ao espaço / tempo de formação do seu imaginário infantil:

feita em condições de convivência no musseque [...] muitos elementos de origem europeia, sapateiros, mulheres-a-dias, carpinteiros e pedreiros [...] certa cumplicidade de classe nas pessoas [...] sujeitas ao mesmo tipo de vida, muito embora [...] permanecesse, já mesmo dentro desse proletariado – digamos assim – grandes, marcadas diferenças entre angolanos e europeus⁴.

Embora homólogas, as vivências de musseque exprimem divergência de grupo. No que respeita aos brancos a ambiguidade deve-se à contradição de europeus colonizadores, mas deslocalizados e desfuncionalizados com o estatuto de colonizados, proletários de musseque. Os negros são ambiguidados pela condição de africanos que já não habitam no campo e ainda não habitam na cidade, não tendo adquirido ainda um estatuto aceite pela

² LABAN, 1980: 39.

³ VIEIRA, 1976: 14-15.

⁴ LABAN, 1980: 13.

polis, mas dispondo já de competências técnicas de proletários, por exemplo, da construção civil (no conto em estudo).

Num sentido, o branco é centrifugado, despojado do privilégio material da classe colonial a que pertence, ao ver-se integrado no musseque que o acultura. No sentido oposto, o negro parece movido pelo fascínio centrípeta da cidade, impedido de se instalar nela mas não de instrumentalizar a sua língua (dela, cidade), como mostram os relacionamentos de trabalho no texto de «Muadiê Gil [...]». Na falta da imposição da escola que apetrecharia o negro com um instrumento eficaz na conquista da cidade, a deriva popular consistiu, como foi referido, numa inventiva e urdidura voluntarista da linguagem de musseque.

Na obra de Luandino Vieira a situação refrata-se numa homologia que configura as contradições da classe popular. Além de participar na contradição histórica sugerida pelo lexema «proletariado» da transcrição acima, a classe popular incorpora ainda a contradição entre, por exemplo, os intelectuais instruídos de nível liceal ou superior, nos casos do professor negro de português e de Luandino Vieira, e as restantes gentes não instruídas em língua portuguesa ou apenas apetrechadas com a escola primária.

Devido à organicidade do texto de «Muadiê Gil [...]», esta contradição intrínseca de musseque projeta-se sobre a fronteira porosa cidade / musseque para engendrar um interdito dialéctico específico:

Aiuê, mestre, rikolombolo riokulo, jipisa jondobasuka-é!?... / Saiu no kimbundo, sabedoria de zombar a virilidade velha do outro e os risos cresceram muitos uatobos de acompanhar. Com seu português assotacado, querendo meter até num quimbundo estragado de branco, o mestre sem-bava parecia era galo, na frente da operária. – Elá, muadiê. Proibido no decreto! Quimbundo não é oficial!... Ngueta kazuelè kimbundo sukuama!...⁵

Por meio da função narrativa, a instância discursiva dá dignidade literária à linguagem de musseque e distribui a sua utilização pelas personagens trabalhadoras, ao mesmo tempo que confisca ao branco Muadiê Gil o direito ao emprego do quimbundo, substituindo-o pela forma do resumo de tonalidade pejorativa, além de delegar no mestiço Sobral, feito guardião da Lei, a vigilância na aplicação do interdito legal do quimbundo na fala de um português. A subtileza deste formalismo reside no gesto ideológico de inscrever no texto do conto uma tal interdição e, para o fazer, tê-la entregue a uma personagem com o currículo social e biológico de Sobral. Desloca por simples metonímia a questão da isotopia linguística, das falas ditas e interditas, para as respetivas personagens num curto-circuito que transfere o antagonismo objetivo entre classes sociais para a esfera da rivalidade subjetiva, individualizada, entre dois sujeitos pretendentes aos favores de Rita:

⁵ VIEIRA, 1976: 16-17.

Nesse ínterim chegou o mestre [...] e Sobral só deu conta xingos envergonhados, muxoxos de Rita trepando no ar para lhe morder embora no coração dele, pôr ciúmes [...] – Elá sô Mestre! Larga o osso!... [...] Queria entrar no ritmo de gozar sô Gil [...] – Olha lá, ó Sobral! Não te metas na minha vida particular, rapaz⁶!

2. Sujeitos na ordem do simbólico

Como refere o título do conto, o motor da história é o barril, objecto de transação conflituosa por colidir, como agora se diz, com os direitos adquiridos dos trabalhadores. Fica por isso confinada a casuística de Rita a uma funcionalidade catalítica na lógica da narrativa, mas com significações que se repercutem na ortodoxia das relações históricas de classe. Da insinuação analéptica sabe-se que o preso por delito civil, Sobral, passou a carpinteiro de Gil Afonso graças à amizade deste com Antunes, pai dele. Entretanto, em relação a Rita, o operário Sobral e o patrão Gil Afonso esquecem-se dos seus lugares de classe e tornam-se idênticos prisioneiros de uma relação triangular amorosa, nivelados pelo agnismo rival entre sujeitos de desejo de um mesmo objecto⁷.

Deixando cair a questão dos valores em jogo, da moral sedutora de Rita e da ética dos pretendentes, subsiste o vasto historial da dinâmica dos logo de início referidos exemplos de vivência pacífica entre europeus e africanos, à revelia dos preconceitos e estatuto de classe. Algures, em certo passado, um Antunes colonizador fez um curto-circuito dos lugares sociais para se relacionar com uma negra colonizada, daí resultando um filho, o elemento intermédio entre os termos da oposição que se dialectizaria por passagem da lógica irredutível à lógica conciliadora, não radical, já anotada. No presente, Gil Afonso assume um protagonismo da mesma estirpe, ainda num curto-circuito que nesta ocorrência duplica as contradições, a do colonial branco que deseja uma mulher negra e a do patrão capitalista que se envolve no jogo de sedução com a sua operária e, por demais, com Sobral implicado no caso.

O interesse da questão para o materialismo histórico reside no facto de, no texto, a dialéctica dos antagonismos de classes ser minada pela lógica da triangulação. Em vez de objetivar somente dois litigantes, o detentor dos poderes de classe e aquele que o quer desalojar desse lugar abusivo, o conflito passa a incluir um terceiro actante com poder exclusivo de deliberação. Deixa de ser uma luta onde um deve vencer o outro, para se tornar um jogo onde sair vencedor ou derrotado acaba por depender do livre arbítrio de Rita. Ainda que secundária em «Muadiê Gil [...]» a subjetividade assim textualizada tem um papel essencial na evolução estética entre *A Cidade e a Infância* e *Luuanda e Velhas Estórias* e entre estas obras e *Nós, os do Makulusu*.

⁶ VIEIRA, 1976: 16.

⁷ GIRARD, 1961.

Mostra ainda o fragmento citado que a encenação da linguagem é um conotador do lugar ideológico ocupado pelo narrador que também rasura os antagonismos objetivos ao formalizar um diálogo familiar entre um assalariado, Sobral, e o seu patrão, Muadiê. Ou para evitar a assunção desse nivelamento entre colonizador e colonizado, ou para lhe conferir uma referência de objectividade factual, o sujeito discursivo recorre à forma do apontamento: «Sorte. Muadiê lhe tinha dado essa confiança» e do relato demonstrativo dialogal: «Larga o osso! [...] Não te metas na minha vida particular, rapaz!»⁸. Este tipo de diálogo põe em evidência questões que transcendem as teorias do materialismo. No plano das subjetividades irrompe a relação de pessoa a pessoa, a despeito do poder ou da falta dele. No entanto, no plano das realidades objetivas, como se viu na penúltima citação, o sujeito do discurso radicaliza o antagonismo de classe expresso na isotopia verbal, usando a forma de discurso indireto para interditar o acesso de Muadiê Gil ao simbolismo da linguagem quimbundo: «querendo meter até num quimbundo estragado de branco, [o mestre sem-bava parecia era galo, na frente da operária]»⁹.

Em duas passagens das entrevistas a Michel Laban Luandino Vieira não omite as suas preferências teóricas e práticas, nem os seus atavismos de classe:

Eu privilegio a dialéctica em relação ao materialismo [...] preocupado pelos contrários que coexistem [...]»¹⁰. [...] é só ao longo do processo histórico que essa contradição se vai resolver [...] em termos autobiográficos [...] como indivíduo [...] membro de determinada classe [...] raça [...] estrato, de origem europeia, etc., esses sentimentos [...] contradições estavam presentes em mim»¹¹.

Acima foram abordados três tópicos, o exercício da linguagem de musseque pelas personagens colonizadas, a interdição do colonizador ao uso do quimbundo e o lugar de onde fala o sujeito enunciador, sendo agora oportuno reelaborá-los à luz dos dois níveis da estrutura textual.

Na instância da história, Sobral começa por empregar a linguagem de musseque: «– Ela, só Santinhos. Como é? Meu lugar sempre de superior, agora alinho na geral?»¹². Depois, numa situação conflituosa mais agravada, o registo desloca-se para outro campo linguístico: «– Ouve ainda, Muadiê... Hoje as conversas são outras. Sim, senhor, roubei, sou um ladrão; não trabalho, sou vadio. Muadiê é bom, dá-me o pão, eu como! E depois, pergunto?...»¹³. Em relação ao capataz, Santinhos, basta a Sobral brandir a linguagem de

⁸ VIEIRA, 1976: 16.

⁹ VIEIRA, 1976: 17.

¹⁰ LABAN, 1980: 81.

¹¹ LABAN, 1980: 39.

¹² VIEIRA, 1976: 29.

¹³ VIEIRA, 1976: 33.

musseque como insígnia de opção de classe, enquanto no combate com Muadiê recorre à língua do «outro» para o afrontar com a mesma arma.

Na instância que expõe o narrador como sujeito discursivo abundam elementos de efeito caracterizador. Numa citação logo de início referida fica determinada pela deixis a relação entre o sujeito e a personagem: «Nessa hora da manhã, lá de cima do telhado» e outra ainda em: «Sobral distraído está mirar os musseques em todos os lados, e pensa esses dias na cadeia»¹⁴. De acordo com uma sugestão de Roger Garaudy (*s.d.*), pode-se dizer que a omnisciência, neste segundo fragmento, conota a adesão por simpatia do sujeito discursivo à personagem focalizada. Mas, por outro lado, no primeiro fragmento citado, a deixis de espaço «lá» (no telhado), relativa a Sobral, indica o referente postulado por «cá», «aqui», o lugar onde se encontra o sujeito narrador. Em «lá» indica-se o lugar ocupado pelo proletário. Dele demarcado, o deíctico «aqui» aponta para o sítio do intelectual observador.

Economizando o lado teórico do paradigma que projeta um Autor no autor, o autor no narrador e este na configuração do sujeito discursivo, pode-se dizer que Luandino Vieira, um Autor, dialetizou os seus atavismos de «classe», «raça», «estrato» e «origem europeia». As vivências do Autor levam-no a uma opção textual de autor de classe inserida no universo do colonizado, no musseque, opção que ao mesmo tempo abre uma clivagem no interior dessa classe, acima expressa pela já assinalada diferença de funções, a do trabalho intelectual do sujeito do discurso, «eu / aqui», e a do trabalho proletário da personagem, «ele / lá», em cima do telhado¹⁵.

3. Discursividade e coerência de classe

Encarando a questão do lugar de onde fala este sujeito, pode-se dizer dele que não representa o intelectual orgânico da luta de classes ao serviço da problemática política. Em vez disso, situando-se no universo do povo miúdo, elege-o como matéria-prima das suas construções discursivas, numa simbiose narrativa cara a um programa revolucionário basista. O povo anónimo do musseque precisa do escritor para lhe abrir um espaço de protagonismo histórico e, em concomitância, por ser essa a sua opção, o escritor carece do povo e da sua realidade para angariar as temáticas para o seu trabalho.

Sem deformar o sentido das ideias literárias de Luandino Vieira expostas na longa entrevista a Michel Laban, vem a propósito da função social do escritor destacar um certo número de asserções:

*O que é necessário é que realmente o escritor não minta*¹⁶

¹⁴ VIEIRA, 1976: 15.

¹⁵ Textos de referência: sobre “deixis”, “subjectividade”, “discurso/história”, cf. BENVENISTE, *s.d.*; sobre funções “discursiva/narrativa”, cf. GENETTE, 1972.

¹⁶ LABAN, 1980: 33.

*Vavó Xíxi, personagem que não podia ter existido na cidade de Lubango, onde nunca uma camada nativa ascendeu à posição de burgueses mercantilistas*¹⁷

*[...] aprender / do povo os mesmo processos com que ele constrói a sua linguagem [...] quando as estruturas linguísticas são [...] quimbundas [...] deformações fonéticas [...] estrutura da frase, estrutura do [...] discurso, lógica interna desse discurso*¹⁸

*[...] atropelos [...] à língua clássica [...] propor uma linguagem mais popular [...] por conhecimento muito íntimo da língua [...] o povo atropela [...] por «ignorância» [...] mas o escritor só pode legitimar esses atropelos [...] por «erudição»*¹⁹.

Para responder ao conceito moral de «mentira» em que o escritor/Autor não deve incorrer, a teoria literária aponta as categorias de veridicação e de verosimilhança, sendo de facto a verosimilhança realista que impede o protagonismo de Vavó Xíxi na cidade de Lubango por falta de contexto referente de legitimação ou veridicação. Mas se o discurso do Autor não pode mentir, no sentido da efabulação de um mundo possível, as longas reflexões de Luandino Vieira sobre *Nós, os do Makulusu* também mostram não ser a narrativa um espelho que se passeia ao longo dos caminhos para refletir a vida tal qual, como refere o aforismo de Standhal largamente comentado por Pierre Macherey²⁰.

Estão em jogo duas veridicações. Atendendo a que, para ser fiel aos factos, a história não pode subscrever o trabalho inventivo, só a instância discursiva fica disponível para acolher e inscrever a criatividade do Autor. Na história, a veridicação verídica legaliza as falas das personagens na linguagem mestiça que incorpora o português furtado à cidade, com a significação de «cor local» de musseque. Quanto à veridicação verosímil, literária, a lição de Guimarães Rosa indica ao escritor o caminho discursivo legitimado nos séculos XIX e XX que destruturou as formas canonizadas pelo género romance balzaquiano.

Nos termos indicados pela última transcrição, embora adote a lição de Guimarães Rosa, a oficina discursiva de Luandino Vieira não extrai dela todas as potencialidades. Como quem prescindindo do usufruto da sua implícita liberdade autorial, orienta-se para o interior da classe colonizada, identificando-se com ela para poder dialetizar a diferença entre o povo e o intelectual, numa praxis que o leva a aceder à linguagem popular para descorticar dela as bases técnicas do seu discurso. O povo do musseque tem por insígnia uma linguagem e o Autor autentica o lugar de onde fala ao inspirar-se nela. A diferença entre o intelectual e o povo fica reduzida à ínfima distância entre criatividade popular e «erudita», como se observa nos quatro registos de linguagem da transcrição seguinte:

– Sebastião?! – berrou muadiê. E todos ajudaram:

¹⁷ LABAN, 1980: 24.

¹⁸ LABAN, 1980: 27-28.

¹⁹ LABAN, 1980: 29.

²⁰ MACHEREY, 1974.

– Bastião-é! Velo Bastião?!

– Mbaxi, Mbaxi-é!...

Foi Xanxo quem que respondeu, voz veio do céu, de lá, dos andaimes, onde que o menor segurava mão do mais-velho guarda, todos viam banzados os dois. [...]

*Velho Bastião se cala, olhos direitos. Sorri; sua macanha bem puxada no cachimbo enche de ar. E vem vindo, passo pequeno dele, de cágado da estória – *tuc, tuc, tuc...* – se esconde é no meio do grupo, fala o que ele mesmo não ouve;*

– *Mukolo ua muenhu uondobatuka bu abolela...*²¹

*Aí o mais-velho Bastião – ou; Mbaxi dia Kuba, musseque onde que estava morar ou voz do povo acusatória, ninguém que sabia [...]*²².

Ao chamamento de Sebastião, em português por Muadiê Gil, seguem-se as réplicas em linguagem de musseque e depois em quimbundo, todas completadas pela linguagem de «erudição» do sujeito discursivo em três lugares marcados. Sendo o quimbundo uma linguagem geradora de ruído informacional, em forma de brancos semânticos no ponto da receção, mais ou menos suturado pela circulação do sentido textual, admite-se que a ocorrência de «Mbaxi», como antropónimo do mais-velho, funciona como um operador distintivo dos falantes, para os portugueses é Sebastião, para os bilingues do musseque é Bastião, em primeiro lugar, e Mbaxi depois no vernáculo quimbundo.

De acordo com o que foi anotado, o narrador adota a forma «Bastião» que conota a afiliação do seu discurso nas falas de musseque, e também insígnia em duplo sentido. Além de atestar o seu lugar de classe, não deixa de exhibir a mestria linguística «erudita» do estilo. Na ocorrência, trata-se da utilização da categoria de aspecto verbal durativo «vem vindo», da sabedoria enciclopédica «passo pequeno» e da onomatopeia referenciada ao cágado «tuc, tuc, tuc», maneira de harmonizar as relações entre uma expressão (forma) de ritmo lento e o conteúdo (fundo) em germinação lenta até ao surgimento da peripécia que põe fim abrupto à história, ou às histórias, como se vai ver.

Reduzida a diegese aos seus núcleos, fica, i) – conclusão do emadeiramento da casa; ii) – colocação da bandeira simbólica; iii) – recusa de Muadiê Gil em cumprir o protocolo do vinho; iv) – diferendo entre Pirolito, intransigente contra a recusa de Gil Afonso em ceder o barril, e Sobral partidário da persuasão para o obter; v) – uso da argumentação persuasiva por Sobral para vencer a recusa de Gil Afonso; vi) – finalização do diferendo com Pirolito a atacar Sobral para aniquilar a sua tática da persuasão; vii) – devido à luta brigada, agitação de um barrote do andaime e queda de uma lata com líquido sobre a cabeça de Gil Afonso; viii) – desmaio de Gil Afonso que, em delírio, fala em vinho, e depois de beber líquido da lata ordena a entrega do barril.

²¹ VIEIRA, 1976: 30-31.

²² VIEIRA, 1976: 39.

De forma sub-reptícia paralela a esta ação desenha-se outra que implica Bastião a respeito do qual o narrador vinha disseminando insinuações sobre ter dons de feiticeiro: i) – dissídio entre Bastião cético a respeito do barril e os operários confiantes nele; ii) – descida de Bastião e de Xenxo dos andaimes à chamada para reunir os operários; iii) – devido à luta, agitação de um barrote do andaime e queda de uma lata com líquido sobre a cabeça de Gil Afonso que desmaia; iv) – segurando a cabeça de Gil Afonso, Bastião deu-lhe a beber do resto do líquido e, depois de desperto, Gil Afonso ordena a entrega do barril.

Diferenciadas nos seus desenvolvimentos, as duas sequências entroncam-se depois dos núcleos «finalização do diferendo» e «descida de Bastião e Xenxo» para formarem um único eixo de desenvolvimento com três sentidos, dois lógicos e um semântico. No plano lógico causal a ação termina com a derrota de Gil Afonso que acaba por ceder o barril, mas sem que no plano lógico ideológico a cedência tenha resultado da derrota do patrão pelos operários, Sobral ou Pirolito, uma vez que o conflito verbal de classes foi interrompido pelo acidente.

Subsiste o sentido semântico evidenciado pelas funções entroncadas onde a atitude de Gil Afonso se desdobra por dois momentos, o da recusa do barril por racionalidade cartesiana, antes do acidente, e o da sua cedência por incoerência pânica, após o acidente. O acidente tem por causa objetiva a queda da lata, que tem por causa funcional o facto de ter sido colocada no cimo do andaime sem necessidade aparente, como sem aparente necessidade é o guarda da obra, Bastião, descer dos andaimes.

Irrompe de novo a forma estruturante triangular, com Muadié Gil situado no vértice superior, com Bastião num vértice de base e Sobral e Pirolito agrupados no outro vértice de base, desenhando-se três tipos de relações. Na base, Sobral, Pirolito e Bastião convergem na oposição ao vértice superior de Muadié Gil, mas divergem pelo diferendo que opõe Sobral e Pirolito a Bastião, além de no seu próprio vértice Sobral e Pirolito se antagonizarem.

Unificados pela teoria geral marxista, Sobral e Pirolito opõem-se no plano da praxis a respeito do inimigo principal. Numa dada conceção, as formações de ideologia afirmam-se para combaterem a formação de ideologia mais afastada. Neste conceito de linha justa, Sobral podia ter Pirolito como aliado ou em posição neutra para combater e vencer Muadié Gil. Em outra conceção de linha justa, a formação ideológica designa para primeiro inimigo principal a formação que lhe está mais próxima, por ser uma falsa linha aparentemente quase justa. Ou seja, Pirolito luta contra a aparente linha justa de Sobral para o vencer e, depois desta vitória, vencer Muadié Gil.

Nos vértices de base são irredutíveis as oposições radicais entre o materialismo de razão dialética, nas versões leninista (Sobral) e maoísta (Pirolito), e o espiritualismo da crença nas forças sobrenaturais, na versão de Bastião. Neste cenário de luta de classes, o poder colonial é dado a ver na forma irrisória da prepotência gratuita, ao mesmo tempo que o proletariado se autodilacera pela divergência interna, descredendo o rigor dialético minado pela falta de respeitabilidade de Sobral e pelo basismo radical de Pirolito.

Em aparência, estas questões pertencem ao plano do conteúdo quando, de facto, tudo depende do plano da expressão. No enlace da história, o *incipit* amarra o primeiro pilar da isotopia farsante ao jogo cômico de linguagem de Sobral: «– Explico! Re-tró-grado! Que é o contrário, às avessas, no verso e inverso, vice-versa...»²³. Em formalismo de correto recorte, o segundo ponto de ancoragem da isotopia finaliza o desenlace em euforia parodística:

*Alegria maluca pois Muadiê saía, todo ele torto [...] Canta Sobras, puxa sua cantiga, vem dicanzando Pirolito, o verdiano tilinta sua viola. Má fama camuela de muadiê Gil sai no ritmo da massamba, já nasceu turma de carnaval do antigamente*²⁴.

Concluindo

Mesmo à revelia da intenção de objetividade do narrador, a intencionalidade do texto também engendra as suas próprias significações. Tendo em conta a amplitude do litígio, com discussão e briga entre Pirolito e Sobral, fica insinuada uma ideia de praxis inconsequente em relação ao final da história, ao passarem à camaradagem festiva sem sombra de autocrítica a respeito das razões do litígio brigado. Em descrédito da praxis materialista deles trabalha, por sua vez, o valor operativo da prática genuinamente africana de Bastião que, com o seu preparo de magia tradicional, salvou Pirolito e Sobral de uma situação em que estavam reunidas todas as condições para serem derrotados.

Uma vez mais, a despeito da intenção do Autor, a intencionalidade discursiva não deixa de amplificar o universo das significações. Por obedecer à forma do presente do indicativo, o discurso instala a história no modo dito da reportagem em direto, assim unificando o «agora» temporal relativo aos factos que vão ocorrendo e o «aqui» lugar do narrador desses factos ou, melhor, do «eu» subjetivo, sujeito da instância discursiva revestida de ambiguidades. Como já foi visto, no plano do discurso o narrador compromete-se com a ideologia popular por usar o paradigma linguístico de musseque na sua versão «erudita». Ao mesmo tempo, no plano da história, a forma de presente cria o efeito de dar a ver ao destinatário os factos enquanto vão acontecendo.

Ora, dar a ver os factos na sua plena materialidade é uma forma de o sujeito discursivo estipular para o destinatário/leitor o papel de observador testemunhal. E, ao não intervir com comentários ou observações sobre os elementos da história, este sujeito evita a pedagogia dirigista, deixando o seu destinatário entregue a si próprio, livre para tirar as conclusões que entender. Mas, mais subtilmente, estes procedimentos sinalizam dois caminhos opostos da dialética, a injunção que compromete o narrador no relato dos factos, e a

²³ VIEIRA, 1976: 13.

²⁴ VIEIRA, 1976: 40.

disjunção que, com a omissão da pedagogia, dos comentários e observações, assegura a independência do Autor em relação à história, alibi necessário à ostensão da sua subjetividade já implícita na lição de Guimarães Rosa.

4. Saltos qualitativos

Na hipótese de estas anotações disporem de poder explicativo, podem-se esclarecer os meandros do impasse estético de Luandino Vieira após a escrita de *Luuanda*. Rejeitar o recuo para o discurso transparente de *A Cidade e a Infância* valoriza o salto qualitativo da ostensão do sujeito aplicada à «prática significante» da linguagem em *Luuanda* e em *Velhas Estórias*, mas correndo o risco, como ele refere, de se academizar no experimentalismo com tendência para o hermetismo²⁵. Após vários anos de reflexão, o novo salto qualitativo levaria a *Nós, os do Makulusu* que principalmente generaliza a subjetividade aos dois planos do volume textual.

Sobre a gênese desta obra, bastante debatida nas entrevistas a Michel Laban, merecem destaque as seguintes ideias: i) herdaram-se estruturas onde se vão vazando os assuntos, mas há casos em que os assuntos vão segregando a sua própria estrutura²⁶; ii) acumulou-se em si o material do livro: recordações que transmutam aspetos biográficos e autobiográficos²⁷; iii) o assunto obedece ao movimento da memória no ato da escrita²⁸; iv) o narrador é ao mesmo tempo narrador e reflexo daquilo que está a narrar²⁹; vi) *Nós, os do Makulusu* é um romance autobiográfico³⁰ e permanecia como está, ainda que não se vendesse um só exemplar³¹.

Na vasta produção teórica sobre a autobiografia a unanimidade começa por se fazer em torno do óbvio, do facto de a memória constituir o lugar de reserva dos conteúdos do género «memórias» e «autobiografia». A primeira diferença entre estes géneros deve-se ao que lhes é próprio. Nas memórias os conteúdos textuais procuram respeitar a lógica e a objetividade externa dos factos acontecidos. Na autobiografia os conteúdos textuais implicam factos, não os factos objetivos, mas as vivências deles na subjetividade do sujeito, necessariamente regidos pela lógica da recordação e da lembrança, segundo as consabidas regras da associação por analogia, contraste, contiguidade³².

²⁵ LABAN, 1980: 51-52.

²⁶ LABAN, 1980: 32.

²⁷ LABAN, 1980: 31.

²⁸ LABAN, 1980: 31.

²⁹ LABAN, 1980: 37.

³⁰ LABAN, 1980: 31.

³¹ LABAN, 1980: 36.

³² Note-se apenas que por dosagem da recordação e da lembrança o texto pode oscilar entre a narrativa e a expansão emocional lírica.

Nas explicações de Luandino Vieira, esta subjectividade vivencia-se desdobrada, na história, em «eu» Paizinho e «eu» Maninho, termos da contradição do Autor e, no discurso, na subjectividade do narrador³³. Ou seja, a encenação da subjectividade projeta-se em forma de «mise-en-abyme» da enunciação de «eu» discursivo para o conteúdo enunciado de «eu VS eu» da história.

Pode-se por isso interpretar o enunciado de Luandino Vieira, «Parece-me que o narrador é simultaneamente um narrador e um reflexo daquilo que está a narrar»³⁴ em sentido iconoclasta: i) no dogma do realismo socialista o reflexo realiza a conformidade homológica entre a realidade e a sua representação na história. Ao não pertencer à realidade narrável, um narrador não ocupa um lugar que se reflita na história³⁵; ii) a asserção «o narrador é reflexo daquilo que está a narrar» admite o princípio na denegação psicanalítica: o sujeito diz que é isto na sua consciência cartesiana, deixando impresso como *lapsus calamus* um conteúdo de inconsciente que exprime o seu contrário, «o narrador não é um reflexo da narração», por ser impossível o reflexo entre subjectividades.

Em breves palavras pode-se admitir que o salto qualitativo expresso em *Nós, os do Makulusu* desloca o conceito do reflexo para o de refração. A história já não representa a realidade empírica, objetiva, mas a realidade subjetivizada no «eu» actante que se sincretiza em Paizinho e Maninho para problematizar a coerência de duas dialéticas identificadas por aquele que diz «eu» no plano do discurso exterior ao da história. De acordo com a teoria, as ocorrências de «eu» narrado e «eu» narrador definem apenas a identidade autobiográfica.

Ao invés da simbologia do mito narcísico, onde a água é límpida e a contemplação fascinada, em *Nós, os do Makulusu* a relação converte-se em dilacerante das certezas comuns da praxis ideológica. O texto não reflete a realidade como um *a priori* mas inspira-se nela para construir um real fictício, ideia afinal muito acertadamente referida por Luandino Vieira (cf. acima, item ii) que a história foi previamente elaborada na sua memória. A fenomenologia de Merleau-Ponty confirma-lhe a asserção: «o pensamento [...] não pensa o que quer que seja senão assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento»³⁶.

Nisto reside a dilaceração. Contra a estética realista de obediência materialista, há verdades que solicitam outra estética invadida pela subjectividade de forma inquietante elaborada a dois níveis de subjectividade. A história configura debates subjetivizados pelas personagens, história que refrata o nível superior discursivo onde se configura o debate subjetivo do sujeito autorial que toma a sua própria subjectividade como matéria-prima da ficção.

³³ LABAN, 1980: 44.

³⁴ LABAN, 1980: 37.

³⁵ Cf. Teorema de Gödel interpretado por WATZLAWICK et al., 1972.

³⁶ MERLEAU-PONTY, 1964: 19.

E nisto reside a inquietação iconoclasta. Sem nenhum remédio contra a tradição do marxismo leninista canonizado na versão de Idanov, é a teorização de Karel Kosik³⁷, de inícios da década de 1960, que reúne as condições para legitimar esta estética encenada por Luandino Vieira.

Bibliografia

- BENVENISTE, Émile (s.d.) – *O homem na linguagem*. Lisboa: Vega.
- COQUET, Jean-Claude (1997) – *La quête du sens*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GARAUDY, Roger (s.d.) – *Um realismo sem fronteiras*. Lisboa: D. Quixote.
- GENETTE, Gérard (1972) – *Voix*. In *Figures III*. Paris: Seuil.
- GIRARD, René (1961) – *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre (2007) – *Lire le roman*. Bruxelles: De Boeck.
- HÉNAULT, Anne (1983) – *Narratologie, sémiotique générale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- KOSIK, Karel (1976) – *Dialética do concreto*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LABAN, Michel [1980] – *Encontros com Luandino Vieira, em Luanda*. In AA.VV. – *José Luandino Vieira e a sua Obra* (Estudos, Testemunhos, Entrevistas). Lisboa: Edições 70, pp. 11-103.
- MACHEREY, Pierre (1974) – *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Maspero.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993) – *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris: DUNOD.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964) – *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- VIEIRA, Luandino [1976] – *Velhas estórias*. 2.^a ed. Lisboa: Edições 70.
- ____ (1960) – *A cidade e a infância*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império.
- ____ (s.d.) – *Luuanda*. 6.^a ed. Lisboa: Edições 70.
- ____ (2008) – *Nós, os do Makusulu*. Lisboa: Cotovia.
- WATZLAWICK, P.; BEAVIN, J. H.; JACKSON, D. D. (1972) – *Une logique de la communication*. Paris: Seuil.

³⁷ KOSIK, 1976

JOÃO VÊNCIO REVISITED

FERNANDO J. B. MARTINHO

U. Lisboa. fernandojbmartinho@gmail.com

À memória de Manuel Ferreira e Michel Laban.

Quando, em 1979, escrevi o prefácio de *João Vêncio: os seus amores*, não dispunha de um instrumento de trabalho, que, constatei depois, era fundamental. Refiro-me aos «Encontros com Luandino Vieira, em Luanda» que o saudoso Michel Laban, em jeito de *entretien*, incluiu no volume *Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*, saído em 1980. Há, nas respostas de Luandino, matéria extremamente importante para a compreensão da sua «estória» como ele, então, a classificou. Valerá, talvez, a pena reproduzir parte do que Luandino diz acerca dessa «narrativa» e da figura que conheceu alguns anos antes na cadeia em Luanda e que esteve na origem da assombrosa personagem que é João Vêncio:

É uma narrativa que um preso me contou na cadeia durante vários dias, a história dos seus amores, e que é, realmente, quanto a mim, através dessa história, uma panorâmica muito lírica do homem do mundo colonial dividido, fragmentado. Ele tinha sido marinheiro e portanto utilizava uma linguagem fabulosa: sabia um bocado de inglês, sabia um bocado de espanhol, falava mal português, misturava com quimbundo [...]. Tentei então uma recolha de tudo aquilo. Só que ele contou-me isto em Luanda, eu escrevi no Tarrafal, anos e anos depois¹.

¹ Vieira *apud* LABAN, 1980: 53-54.

As palavras acabadas de citar levantam vários problemas, que exigem um mínimo de dilucidação. Um desses problemas diz respeito ao tempo que mediou entre as conversas que Luandino teve com o seu companheiro de prisão em Luanda, e a escrita da sua «estória», que se terá realizado num período de cinco dias entre, segundo consta no fecho da narrativa, 27 de junho e 1 de agosto de 1968, no Tarrafal, como lembra no passo transcrito da entrevista, e onde se encontrava, como é sabido, desde julho de 1964. O próprio Luandino, como vimos, chama a atenção para a estranheza da situação, com aquele eloquente «Só que», que dá início à última frase que citámos. Teríamos, assim, uma «narrativa» contada por alguém ao longo de «vários dias» e uma «estória» que toma como ponto de partida o relato confessional feito pelo companheiro de prisão e que é redigida no tempo *record* de escassos cinco dias. Este último aspecto não constitui, como se sabe, motivo de surpresa para os leitores de Luandino. *Nós, os do Makulusu*, escrito no ano anterior, foi também ele composto «de um só jato» no espaço de uma semana.

Há, aqui, pelo menos, duas questões a considerar. A primeira é que os «anos e anos depois» no Tarrafal a que o escritor se refere não significaram um apagamento na sua memória da longa e complexa confissão ouvida na prisão em Luanda. Não é difícil imaginar as vezes sem conta em que ele a si próprio terá contado, e mentalmente reelaborado a narrativa escutada, os detalhes que lhe terá acrescentado, as mudanças que operou. Quando se dispôs a lançá-la ao papel, não custa acreditar, já ela estaria mais ou menos completa no seu espírito. Não terá sido, certamente, apenas uma questão de pôr os casos por escrito, ao chamado correr da pena. Todos nós, mesmo os que escrevemos ensaios, conhecemos bem a diferença entre o que mentalmente gizámos e o que no fim aparece escrito. Não deixa, porém, de ser feito espantoso dar corpo a uma «estória» tão recheada de peripécias e de estórias dentro da estória em tempo tão curto, mesmo com a disponibilidade e capacidade de concentração que o espaço carcerário, paradoxalmente, podia suscitar. São bem conhecidas, refira-se entre parênteses, as palavras que, a este respeito, no *entretien* que começámos por citar, Luandino transmitiu a Michel Laban: «nunca me senti a viver tão de acordo comigo mesmo do ponto de vista físico como na cadeia. Simultaneamente com tal desconforto do ponto de vista psicológico, afectivo»². Seria, no entanto, de grande ingenuidade pensar que a escrita da «estória» se limitou àquele vertiginoso lapso temporal. Ora, sabendo nós como o autor de *Luuanda* é um íntimo dos nossos clássicos, dos grandes prosadores do século XVI, XVII³, gente bem horaciana na sua obediência ao velho preceito do «labor limae», tal é inimaginável. Não houve, com certeza, nada que ele não tivesse limado, afeiçoado, submetido a um aturado trabalho de reescrita, mesmo que, ao mesmo tempo, não tenha esquecido a preocupação de manter a vivacidade e a frescura da fala de João Vêncio. Esta questão da «velocíssima» escrita de *João Vêncio: os seus amo-*

² Vieira *apud* LABAN, 1980: 71.

³ Cf. Vieira *apud* LABAN, 1980: 29.

res, a que no prefácio de 1979 apenas aludi de passagem, seria uma das questões que me importaria se acaso me pedissem uma revisão do texto.

Uma outra questão a que, no prefácio, fazia igualmente uma breve alusão, e logo na sua abertura, tinha a ver com a «fidelidade» com que o autor teria registado a confissão de João Vêncio, recorrendo eu, na circunstância, à imagem do «gravador». Embora, refira-se, logo a seguir, não deixasse de pôr em causa a pertinência de tal comparação. Dizia eu:

Um gravador é, perante a narração de uma estória, um objecto neutro. Não interrompe, não levanta objecções, não comenta, não levanta dúvidas. E o interlocutor de João Vêncio continuamente faz isso, embora não tenhamos reproduzida na narrativa uma única das suas falas⁴.

O que eu não sabia então, quando escrevi estas palavras em 1979, é que Luandino já se pronunciara sobre esta questão nos encontros tidos com Michel Laban dois anos antes, e só dados a conhecer, como vimos, em 1980. No primeiro desses encontros, de 6 de abril de 1977, refere-se ele, a certo passo, a um trabalho do antropólogo americano Oscar Lewis, *Os filhos de Sánchez*, que teve enorme repercussão quando da sua primeira publicação nos começos dos anos 60. A metodologia utilizada por Lewis incluía, como é bem sabido, o registo magnético das falas dos seus entrevistados. Ora a referência que Luandino faz a essa obra é exatamente para vincar, de modo veemente, a diferença entre o seu trabalho de aproveitamento literário do que designa de «instrumento falado dos personagens» que lhe «interessavam» e o registo etnográfico do professor norte-americano. Citemos, a esse propósito, as palavras do nosso autor:

*Eu sabia qual não era o caminho, sabia, por exemplo, que uma experiência como a de Lewis, *Os filhos de Sánchez*, as experiências chamadas do registo magnético, dão um bom documento, e dão um documento sociológico, mas que não é literatura⁵.*

E acrescenta, em jeito de conclusão:

Portanto, que o registo naturalista de uma linguagem era um processo, mas que não valia a pena esse processo porque, com certeza que um gravador fazia melhor que eu⁶.

Quer isto dizer, entre outras razões, que a «linguagem fabulosa» que Luandino atribui ao seu personagem, na conversa com Laban, só é percecionada como tal por nós, depois, na leitura da «estória», porque o novelista angolano a tratou literariamente, ou seja, lançando mão de todos os recursos estilísticos, retóricos, que a arte verbal punha à sua dis-

⁴ VIEIRA, 2004: 9.

⁵ Vieira *apud* LABAN, 1980: 27.

⁶ Vieira *apud* LABAN, 1980: 27.

posição, e usando da lição que *Sagarana* de João Guimarães Rosa lhe trouxera, já depois de ter escrito *Luuanda*: a liberdade que um escritor tem «de criar uma linguagem que não seja a que os seus personagens utilizam»⁷. Embora reconhecendo a razão que assiste a Luandino quando sublinha a diferença existente entre a natureza do seu trabalho, do domínio da literatura, e a do trabalho de Oscar Lewis, que tem como resultado um «documento sociológico», não deixe de se registar o que o próprio antropólogo americano diz no prefácio do seu livro. Aí, faz ele questão de lembrar que, no seu trabalho, não prescindiu de *seleccionar, ordenar e organizar* os elementos recolhidos nas entrevistas em «histórias coerentes», acentuando mesmo que as «biografias» que apresentou a partir dos depoimentos dos membros da família Sánchez contêm simultaneamente «arte e vida», ao mesmo tempo que invoca palavras de Henry James, que defendia, segundo refere, que «a vida é toda ela inclusão e confusão e a arte toda ela discriminação e selecção»⁸.

Lembremos uma frase das palavras de Luandino, na entrevista a Laban, sobre o antigo marinheiro que conheceu na prisão em Luanda e que lhe teria servido de inspiração para o personagem João Vêncio: «Tentei então uma recolha de tudo aquilo»⁹. Luandino Vieira está, como se sabe, a referir-se à organização de todos os elementos recolhidos na conversa com o seu companheiro de prisão. Tarefa que, como vimos, não era fácil, até pela distância temporal entre a extensa confissão ouvida em Luanda e a escrita da «estória» no Tarrafal. A questão que, agora, se coloca pode ser formulada nos seguintes termos: que solução encontrou Luandino para organizar os elementos coligidos? A resposta a tal questão é o que tentaremos em seguida, até porque ela tem incidências num aspeto que particularmente nos interessa, o da ligação da longa fala de João Vêncio à retórica, mais concretamente ao discurso retórico como discurso persuasivo, uma dimensão que mal aflorámos no nosso prefácio, centrado antes, na sua parte final, no elencar de algumas das figuras mais recorrentes no texto.

Luandino, todos nos recordamos, dá a fala ao seu personagem. Para ele próprio, ou um seu *alter ego*, se quisermos, reserva o papel de ouvinte da estória narrada. É este um processo narrativo com respeitáveis tradições, e um seu modelo, em termos contemporâneos, podia facilmente ser encontrado em *A Queda*, de Albert Camus, livro publicado em tradução portuguesa na segunda metade dos anos 50. Como também oportunamente salientámos, não temos diretamente acesso a nenhuma das falas do interlocutor; elas chegam até nós somente filtradas pelo narrador, incorporadas, digamos assim, na sua fala. Curiosamente, a narrativa abre precisamente pela reação do narrador a uma pergunta do interlocutor: «— Este muadié tem cada pergunta!...»¹⁰. O interlocutor perguntara-lhe, esclareça-se, por que se encon-

⁷ Vieira *apud* LABAN, 1980: 27.

⁸ LEWIS, 1970: 20.

⁹ Vieira *apud* LABAN, 1980: 54.

¹⁰ VIEIRA, 2004: 31.

trava ele na prisão. O que é mais interessante é que essas mesmas palavras voltam a ser pronunciadas por João Vêncio no epílogo da estória, embora a propósito, naturalmente, de uma pergunta diferente do interlocutor: «– Este muadié tem cada pergunta!...: missangas separadas no fio, a vida do homem?»¹¹. Luandino, com este procedimento, estaria, de alguma forma, a sugerir a estrutura circular da sua estória. O leitor que decida, dentro do papel que é o seu de cooperante ativo na interpretação do texto... Se isto digo é porque, logo no começo da sua fala, João Vêncio considera essencial a «ajuda» do seu interlocutor no ato de fala de que é protagonista. A situação do autor, no caso vertente, dificilmente poderá deixar de ser lida como metáfora da cooperação interpretativa do leitor. João Vêncio lança mão de uma imagem de belo efeito: para o fazer do seu, deles, colar, ele dá o «fio», e o interlocutor, a quem chama «camarada companheiro», dá a «missanga»¹².

Não temos propriamente um exórdio no discurso de João Vêncio; epílogo, sim, até marcado graficamente com um asterisco. A estória inicia-se, como observámos, de forma abrupta, com a reação do narrador a uma pergunta do seu interlocutor que reproduz: «– Este muadié tem cada pergunta!... Porquê eu ando na quionga?». A ausência de exórdio, no sentido rigoroso do termo, não é caso inédito. No entanto, as considerações que o narrador tece, na parte inicial da sua fala, a propósito, por exemplo, da colaboração que espera da parte do seu interlocutor, e do seu amor pelo discurso ordenado, o oposto de confusão, de falar à toa, cumprem, de certa forma, a função de exórdio. Aliás, nas palavras iniciais de João Vêncio, há um passo em que podemos reconhecer um dos preceitos referentes ao exórdio na antiga retórica, a *captatio benevolentiae*, que tem como intenção precisamente alcançar a cumplicidade do ouvinte: «Eu queria pôr para o senhoro minhas alíneas. Necessito sua água, minha sede é ignorância...»¹³.

Na *narratio*, que corresponde na antiga retórica, à *exposição dos factos*, João Vêncio põe o interlocutor a par dos dados essenciais da sua situação presente, do seu passado, dos seus amores. Não respeita, porém, uma característica fundamental dessa parte do discurso retórico, a brevidade, porque o seu estilo digressivo, os seus constantes retornos e recorências a isso o impelem. Mas, no permanente afã de persuadir o interlocutor da sua verdade, nunca, a bem dizer, perde o fio à meada, ou, para usar a sua própria metáfora, o fio do colar. Em resumo, ficamos a saber que cumpre uma pena de seis meses por «tentativa de homicídio frustrado» do seu mais recente amor, a bailundina, que é ele próprio homem, como diz, de «trato com advogados e tribunais, escrivãos delegados e solicitas, sô juízes», que conhece «todos» os «advogados», incluindo nestes advogados de «sanzala e outros»¹⁴. Aponta o nome de alguns causídicos famosos do seu tempo em Luanda, um dos quais,

¹¹ VIEIRA, 2004: 88.

¹² VIEIRA, 2004: 31.

¹³ VIEIRA, 2004: 31.

¹⁴ VIEIRA, 2004: 32.

Salviano, indica como tendo inclusive sido, no processo que lhe foi movido, seu defensor oficioso, sendo ele mesmo, tudo leva a crer, enquanto «ambaquista», pelo que conhecia dos códigos, de leis e «alíneas» como diz, «advogado de sanzala»¹⁵. O relato, com pungentes retornos, dos seus amores de infância ocupa algumas das páginas mais impressionantes da novela, bem como o que incide sobre a sua última ligação amorosa, já adulto.

A propósito desta faceta, complexa, contraditória, paradoxal, do herói, ou melhor, anti-herói da sua estória, Luandino refere-se-lhe, à estória, com justeza, na entrevista a Laban, como sendo «uma panorâmica muito lírica do homem do mundo colonial dividido, fragmentado», ao mesmo tempo que sublinha o extraordinário «poder de evocação poética»¹⁶ que era o do companheiro de prisão em Luanda, no relato que fazia dos seus amores. Mas, sob o ponto de vista retórico, a parte mais importante da interminável fala de João Vêncio é a que diz respeito à argumentação, em que ele toma, com a facúndia e a eloquência de quem conhecia bem o universo judicial, a defesa do seu caso, como advogado de si mesmo, perante o auditor atento que é o interlocutor. Aqui, ganham especial relevância, em termos de refutação, os ataques que faz aos juizes e às acusações que sobre ele lançavam de «delinquente incorrigível», de «sádico-hereses», de «lombrosiano», não hesitando em proclamar que «a justiça é desonesta»¹⁷. O seu discurso no momento em que fala, sem dificuldades de maior se inscreve, em termos retóricos, no género judicial, embora ele não esteja já no tribunal e propriamente diante de um juiz. A situação judicial, conforme lembra Aron Kibédi Varga, não se limita, no entanto, ao tribunal: pode encontrar-se todas as vezes que o «receptor ocupa um lugar de autoridade face ao emissor»¹⁸. E é o que acontece na nossa «estória»: João Vêncio sabe perfeitamente que o seu interlocutor é um homem instruído, superior a ele em termos culturais, e a sua maior ambição, no uso que faz do discurso como *ars persuadendi*, é tentar convencê-lo da verdade do que narra, como se o interlocutor fosse um juiz, que tinha, pelo menos, o poder de acreditar nas suas palavras, de aceitar as suas razões, e fazer-lhe, num plano simbólico, a justiça que não encontrara lá fora no tribunal.

O exórdio, o epílogo ou peroração, a *narratio*, e a argumentação, subdividida em refutação e confirmação, fazem parte de uma das cinco fases da produção do discurso, a *dispositio*. A fase que a precede, a *inventio*, é, também ela, de grande importância, e, na antiga retórica, consiste propriamente em coligir os elementos que se pensa utilizar, ou seja, corresponde àquilo que, na entrevista a Michel Laban, Luandino designa por «recolha» dos elementos fornecidos pelo companheiro de prisão, em Luanda, nas confissões que lhe fez ao longo de vários dias. É evidente que a *inventio*, ao nível da produção do texto literário,

¹⁵ Cf. MARGARIDO, 1981: 63-64.

¹⁶ Vieira *apud* LABAN, 1980: 54.

¹⁷ VIEIRA, 2004: 34.

¹⁸ VARGA, 1989: 222.

implica uma grande liberdade por parte do autor. Liberdade que não se restringe à «liberdade para a construção do próprio instrumento linguístico que a realidade esteja a exigir», a que alude num dos encontros com Laban¹⁹, e de que, como é sabido, faz largo uso com o brilho que a crítica não se tem cansado de sublinhar. Esta liberdade que repetidamente Luandino reivindica de «criar inclusivamente a ferramenta com que vai fazer a obra que quer fazer»²⁰ situa-se no plano da fase que se segue à *dispositio* no âmbito das cinco fases de produção do discurso, e a que a antiga retórica dava o nome de *elocutio*, que, em termos simples, corresponde à expressão linguística. Neste domínio, incluem-se as figuras a que reservei a parte final do prefácio de 1979, e cujo valor estético e afetivo é salientado por Aron Kibédi Varga, que as perspetiva, enquanto ornamentos, como acrescentando algo à simples argumentação, e cumprindo a função de agradar ao público e comovê-lo²¹.

A *inventio*, no contexto da produção do texto literário, e, especialmente, do texto literário da modernidade, significa, sem reservas, invenção, e está longe da ideia acarinhada pela retórica antiga de que «tudo já existe, é necessário apenas encontrá-lo»²². Tal não implica, é óbvio, que, arquitextualmente, o texto moderno não possa manter laços visíveis com a tradição literária, como é o caso da novela de Luandino (na edição de 2004, esclareça-se, a narrativa de Luandino é apresentada na capa e na folha de rosto como «romance»), que, relativamente à técnica narrativa, se inscreve na tradição das narrativas que recorrem a um narrador autodiegético que se dirige a um personagem fisicamente perto de si, e que, em relação ao perfil e ao comportamento do protagonista, se inclui na tradição da novela picaresca. Para encurtar razões, o que eu quero frisar é que Luandino reivindica a sua liberdade inventiva muito para além da liberdade linguística. Ele ouviu, certamente com o máximo interesse e a maior atenção, as estórias que o antigo marinheiro lhe contou na prisão, mas não se limitou a reproduzi-las. Inventou seguramente muita coisa. Poderíamos mesmo dizer que João Vêncio é, em certo sentido, uma *invenção* sua. Este personagem, *larger than life*, nada seria sem o seu talento inventivo e efabulatório.

O que Luandino diz, nos encontros com Laban, sobre o personagem que conheceu na prisão em Luanda é pouca coisa. Lembremos que, quando se lhe refere, no encontro de 8 de abril de 1977, está a falar sobre a novela que virá a público dois anos depois. Diz apenas que as «duas narrativas [...] longas, na primeira pessoa», uma das quais é a nossa «estória», «hão-de ser publicadas», à semelhança de outras quatro estórias que não estão na primeira pessoa a que igualmente se refere, e que tem «estado a trabalhar»²³. Esta última circunstância não a aponta ele relativamente às duas narrativas na primeira pessoa, mas talvez

¹⁹ Vieira *apud* LABAN, 1980: 35.

²⁰ Vieira *apud* LABAN, 1980: 35.

²¹ Cf. VARGA, 1989: 228.

²² Cf. BARTHES, 1975: 183.

²³ Vieira *apud* LABAN, 1980: 53.

se possa inferir que, então, também elas estivessem a ser objeto de revisão. Seja como for, a informação que transmite a Laban, interessado em saber quais as obras que estão para vir a lume em breve, é bastante sucinta. A nossa «estória» já tinha o título com que veio, pouco depois, a público. Informa Luandino, por outro lado, que a «estória» é «uma narrativa que um preso [lhe] contou na cadeia durante vários dias, a história dos seus três amores»²⁴, o que poderia levar o entrevistador a pensar que o escritor pouco mais teria feito do que reproduzir, com uma ou outra interferência da sua parte, a narrativa que lhe foi contada pelo preso. Este tinha sido marinheiro, diz ele a seguir.

E aqui os problemas começam a surgir, verificando-se, desde logo, que o autor usou de ampla liberdade na construção da «estória» que é, naturalmente, mais sua do que de quem lha contou. Em nenhum momento da narrativa, por exemplo, encontramos uma referência direta do protagonista à sua condição de antigo marinheiro, ele que é tão pródigo em dar notícia ao interlocutor das várias atividades que exerceu. O que, a este respeito, temos não serão mais do que simples indícios de quem conheceria as coisas do mar. Dá expressão, num momento, à sua tendência aforística, nos seguintes termos: «Mulher é o desconhecido mar, do fundo»²⁵. Noutra ocasião, em que alude à sua aceitação das diversas religiões, menciona, a propósito da religião muçulmana, a parte de um barco onde viu um praticante dessa religião virado para Meca: «Já vi mussul acocorado no convés, virado para ceca-e-meca, no blá-alá-razulá dele»²⁶. Em outro passo, deixa perceber a sua familiaridade com a variação de cores do mar, numa comparação expressiva, em que comparece Mimi, figura fundamental na estória dos seus amores: «Mimi era uma garoupa parada em mar azul de fundo ‘marelo – nuzinho em pêlo, o corpo dele era só dum branco»²⁷. E numa outra passagem da sua narrativa, o que mais propriamente temos é uma manifestação da sua marginalidade, envolvido como o vemos, nos «rios da [sua] vida», na nada recomendável atividade de angariador de clientes da prostituição: «com marujos eu fui cicerone de portas, pratos, pegas e prostitutas»²⁸.

Refere ainda Luandino que o marinheiro «sabia um bocado de inglês», e desse saber encontramos, com efeito, alguns sinais no texto. É, por exemplo, o caso da fala que se segue à passagem acabada de citar, e em que João Vêncio reproduz as palavras, em calão do mais duro, de um marujo que acha caro o preço proposto pelo mediador do *negócio*: «Gee! the clean dirty smell of this old she-rat... How much? Cem angulares? ‘Vêncio, tell this old crab I would rather f... myself»²⁹. E também o apontuguesamento de termos ingleses como *black*

²⁴ Vieira *apud* LABAN, 1980: 53-54.

²⁵ VIEIRA, 2004: 33.

²⁶ VIEIRA, 2004: 55.

²⁷ VIEIRA, 2004: 61.

²⁸ VIEIRA, 2004: 52.

²⁹ VIEIRA, 2004: 52.

(«bleque») e *self-made* («selfmeide»), numa das histórias dentro da «estória», que João Vêncio chama o «capítulo» dedicado a nhô Pidrim, um doceiro cabo-verdiano. Do espanhol que o marinheiro saberia alguma coisa é que não temos sinais. Encontramos, sim, é a amostra de umas luzes de italiano colhidas nas suas viagens, numa passagem em que se refere a uma «pomada» que espalha no corpo da bailundina, durante um ritual de amor, de sabor sacrílego: «E no corpo dela, chocolate jamaicano, era a [pomada] dum marinheiro genoveso, Gino, amico mio, guênto d'amore, mentol fresco que picava o sangue»³⁰.

Diz Luandino, depois, que o marinheiro inspirador da figura de João Vêncio «falava mal português, misturava com quimbundo». Quer ele com isto acentuar que praticava notórios desvios relativamente à variante do português do seu espaço de origem. Aceitemos a observação. Mas o essencial não é isso. É o que ele, enquanto escritor, faz com os *erros* de João Vêncio, não só no sentido de conferir verosimilhança ao relato e à personagem que nele se destaca, mas também e sobretudo enquanto tratamento artístico da sua fala, e investimento criativo que nela faz dos modos de dizer, das saborosas corruptelas de João Vêncio, das suas inúmeras referências, do manancial inesgotável da sua peculiar *cultura*, da máquina retórica que permanentemente põe a funcionar.

Vem, depois, a alusão à ambivalência sexual de João Vêncio, ao que chama, no gosto que é muito o seu pela formação de palavras compostas por aglutinação, a «amorizade» existente entre ele e Mimi, ou que traduz, em termos de paradoxo, «Amigo de mulher», «amante de homem», a propósito de duas das pontas da estrela que os seus amores desenhavam, Mâistrêla e Mimi³¹.

A morte deste último irá dar azo, nas evocações de João Vêncio, a um dos momentos mais emotivos, de mais intenso *pathos*, da sua narração. A emoção que o abala é tão forte que sente necessidade de mudar de assunto e de atmosfera:

Muadié, choro. Eu nunca mais em minha vida posso ser alegre outra vez – eu não tenho coragem para adiantar contar o resto. É silêncio só: morreu. O morto mais bonito eu vi até hoje, blonde, branco, vivo, sem nódoa de vermelho de sangue em baixo da pele dele. Eu beijei no caixão – xamavíssimo amigo...

*Onde eu ia? Estou na mata do Sala-Kabanga outra vez, perdido do Golungo, perdido da Cerca*³²?

Ao mesmo tempo, o narrador não deixa de registar, sensibilizado, o respeito do interlocutor pela sua dor: «O senhoro é mesmo civilizado: respeitou meu doer, deu silêncio sem interromper o curso»³³.

³⁰ VIEIRA, 2004: 56.

³¹ VIEIRA, 2004: 75.

³² VIEIRA, 2004: 83-84.

³³ VIEIRA, 2004: 84.

Ora a complexa relação do interlocutor com o narrador é um dos aspetos mais interessantes, sob o ponto de vista retórico, da narrativa de Luandino Vieira, até porque ela inevitavelmente levanta a questão do *ethos* do orador, ou seja, na circunstância, do narrador. O interlocutor é, para o narrador, alguém cujo saber reconhece, porque lhe desfaz dúvidas, lhe dá esclarecimentos. Está, por exemplo, a contar a história de Diodato, o bolchevique, e fala de uma cantiga que ele cantava e de que se lembra apenas do começo («de pé, de pé...»), e o interlocutor identifica-a, de imediato, como sendo «A Internacional», o que o leva a considerá-lo a sua «memória» e a manifestar-se surpreendido pelos seus conhecimentos: «Como o senhor sabe coisas mais-velhas?»³⁴.

Num outro passo, reconhece também que o interlocutor é um homem «de luzes», mas isso não o impede de dar voz aos seus receios face à justiça, que não vê para além da «linha recta» e é incapaz de distinguir a «porta estreita»³⁵. Em outro momento, diante do relato cru que faz da miséria da família de Mâistrêla, espera a compaixão do interlocutor: «Cantando baixinho as coisas da missão, hinos do hinário quimbundo, o muadiê pode não chorar?»³⁶. Quando, noutra passagem, João Vêncio narra as mortes cruéis que ele e Mâistrêla deram a pássaros do musseque, o interlocutor não se impede de o verberar duramente, sugerindo mesmo que na cadeia ele estaria a expiar os seus pecados.

Em relação a si próprio, João Vêncio aceita a *sentença* do companheiro de prisão, mas, no que respeita à sua amiga, deixa implícito que há atenuantes a ter em conta: «O muadié acerta: que estou carpindo meus pecados em cadeias, quiongas e colónias. / Mas: e ela? O senhor não pode ainda sentenciar, a procissão saiu no adro...»³⁷. Mais à frente, João Vêncio está a falar dos vários nomes por que é conhecido, do seu gosto de mudar de nome, e o interlocutor, com uma ponta de provocação, pergunta-lhe se toda aquela história da mudança de nomes não seria, afinal, uma forma de ele «fugir à polícia», às suas «responsabilidades». João Vêncio responde com veemência e, ao mesmo tempo, duvidando que o interlocutor possa acreditar no que está a insinuar: «Balelas! Muadié acredita? Dantes eu pensava doutoro de leis e juiz, eram os magnatas – eles são é sapos no voo, pregos no nado, na inteligência»³⁸. Depois, aparentemente o interlocutor concorda com ele, ou, pelo menos, João Vêncio assim interpreta um seu gesto de cabeça, o que o leva a rematar, com alívio: «Ah! o muadié é minha sombra de mandioqueira – refresca-me seu xaxualho de cabeça. Concorda comigo, acaria? Então, ndokuetu: carlomanho e seu cavaleiro oliveiros...»³⁹.

³⁴ VIEIRA, 2004: 41.

³⁵ VIEIRA, 2004: 57.

³⁶ VIEIRA, 2004: 51.

³⁷ VIEIRA, 2004: 45.

³⁸ VIEIRA, 2004: 50.

³⁹ VIEIRA, 2004: 50.

No parágrafo a seguir, na digressão permanente que é a sua narração, João Vêncio menciona um rol de atividades a que se dedicou, tudo coisas que não faziam «fortuna», e o interlocutor, que nunca oculta por completo a sua desconfiança perante a imparável falação do seu companheiro de cadeia, ensombrada por zonas de obscura ambiguidade, pergunta-lhe, com a possível candura, se no meio daquilo tudo, não terá havido «capiango», ladroeira. E ele defende-se, de imediato, repetindo a dúvida levantada pelo interlocutor: «Capiango? Nunca pus mão em seara leia. Pode ver meu cadastro – intermediário não é ladrão, vivo de honestas comissões, ròquefélo um pouco...». O interlocutor não parece muito convencido, remete-se ao silêncio, e nem sempre quem cala consente sabe muito bem, com a sua esperteza ladina, João Vêncio, que não tem outro remédio senão declarar que aprecia o que ele, não sem ironia, chama a «prosápia calada» do interlocutor: «Então, muadiê? Aqui, deixa-me na mata? O senhor, ngana, cala mas não consente: aprecio sua prosápia calada»⁴⁰.

Logo a seguir, João Vêncio faz eco da surpresa do interlocutor diante da riqueza poética e retórica da sua fala, e prontamente dá uma explicação para ela, baseada essencialmente no seu trato íntimo com os tribunais como *advogado de zangala* e na frequência do Seminário, de onde, aliás, acabou por ser expulso. Em relação a este último ponto, realce-se o nome dado na narrativa ao padre que no seminário terá sido o seu mestre mais influente, «padre sô Viêra», no que é uma óbvia homenagem, da parte de Luandino Vieira, a uma das referências tutelares do seu próprio trabalho de artista da palavra: o Padre António Vieira. E reproduza-se, então, o passo na origem destas considerações:

*Banza-o o léxico, o patuá? Eu já lhe dei o mote: meus tribunais, a Bíblia, mas o etcétera é que explica a regra: padre sô Viêra, do Seminário. Ele mesmo abriu-me as orelhas. Ele soprou-me o vento dos latins e eu esqueci os números e o desenho eu gostava*⁴¹.

A uns desejos manifestados por João Vêncio, e que, desde logo, a expulsão do Seminário tornou impossíveis, o de dizer missa, e o de «ser sô padre vicário, o senhor do sábado», o interlocutor não consegue impedir-se de sorrir. É no seguimento dessa reação que João Vêncio vai dar expressão à esperança de encontrar aquele que o ouviu com tanta atenção e paciência investido de um papel que é o mais conforme ao auditor da sua longa confissão, o papel de confessor, e com o poder, ademais, de lhe conceder a indispensável «absolvição»: «Muadié sorri-se? Ua-ngi-uabela... Casando o fogo e a água no seu foro. Eu penso que vou ter sua absolvição no amor nosso do Mimi e mim...»⁴².

⁴⁰ VIEIRA, 2004: 51.

⁴¹ VIEIRA, 2004: 52.

⁴² VIEIRA, 2004: 52.

O interlocutor experimenta, como vimos, um enorme fascínio pelo discurso de João Vêncio, pelo seu «poder de evocação poética», mas, ao mesmo tempo, não deixa de se interrogar sobre o «carácter moral» daquele ser excessivo e contraditório, sobre o *ethos* do protagonista da sua estória, continuamente pondo à prova a sua credibilidade⁴³.

Num gesto de modéstia, ou falsa modéstia, pouco importa, o narrador pede, a certa altura, ao interlocutor que não tome notas do que diz: «Não escreva, senhor. Fico àrrasca: babelagem de sungaribengo e o companheiro julga é ouro? Jingondo só...»⁴⁴. Ele ter-lhe-á, naturalmente, feito à vontade. Uma coisa, porém, João Vêncio não conseguiria impedir. Que Luandino Vieira, com a liberdade imensa da sua imaginação e o fulgor permanente da sua escrita, para nós tivesse construído um dos mais inesquecíveis personagens da sua obra.

Bibliografia

- ARISTÓTELES (1998) – *Retórica*. Pref. e introd. Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BARTHES, Roland (1975) – *A retórica antiga*. In COHEN, Jean et al. – *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: Editora Vozes, pp. 147-221.
- LABAN, Michel (1980) – *Encontros com Luandino Vieira, em Luanda*. In *Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Lisboa: Edições 70, pp. 9-82.
- LEWIS, Oscar (1970) – *Os filhos de Sánchez*. Trad. Maria Cardoso. Lisboa: Morais Editores.
- MARGARIDO, Alfredo (1981) – *Luandino: retrato do ambaquista João Vêncio*. «Colóquio / Letras». 61, pp. 63-67.
- VARGA, Aron Kibédi (1989) – *Rhétorique et production du texte*. In ANGENOT, Marc, coord. – *Théorie littéraire*. Paris: Puf Fondamental, pp. 219-234.
- VIEIRA, José Luandino (2004) – *João Vêncio: os seus amores*. Pref. Fernando J. B. Martinho. Lisboa: Editorial Caminho.

⁴³ Cf. ARISTÓTELES, 1998: 49.

⁴⁴ VIEIRA, 2004: 63.

NOSSO MUSSEQUE: UMA ABORDAGEM PELO VIÉS DAS ESTÓRIAS

DIANA GONÇALVES LOUREIRO

Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Bolsista da CAPES – Processo n.º 99999.004861/2014-00. diana.loureiro@hotmail.com.

Gostaria de começar explicando, muito rapidamente, como surgiu esta proposta de leitura para o romance *Nosso Musseque*, de Luandino Vieira¹. Durante um curso de Crítica Textual que ministrou no Brasil, o professor Francisco Topa, após analisar com a turma o primeiro capítulo do romance juntamente com o conto *Os miúdos do Capitão Bento Abano*², fez a nós, alunos, a seguinte provocação: «É possível pensar os capítulos de *Nosso Musseque*, enquanto contos?». Na hora fiquei em dúvida... Por um lado, pensei em todo o trabalho que o escritor dispendeu ao trabalhar os contos de forma a integrá-los ao projeto do romance, nas pequenas e talvez significativas mudanças necessárias para a transformação de um conto em um capítulo, em uma parte de um texto maior, mais complexo. Também considerei o que Mário de Andrade, escritor brasileiro (poeta, ensaísta, romancista, contista, músico, crítico literário e folclorista), afirmou em seu texto «Contos e contistas»: «Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto» (1938; 1939; 1946). Acrescenta Mário que duvida que algum leitor se engane quanto ao gênero de uma obra que está lendo, assim como afirma desconhecer autor que tenha cometido um engano na classificação de um conto, romance ou peça de sua autoria.

Por outro lado, no entanto, temos o discurso que contraria este possível livre-arbítrio do autor: de acordo com a teoria da literatura, um conto, para cumprir sua função enquanto tal, deve observar certas regras básicas, tomadas quase que por lei – deve, a prin-

¹ VIEIRA, 2003.

² VIEIRA, 1962.

cípico, ser breve, possuir unidade e criar uma tensão ao longo do texto, visando atingir um ápice. Tais elementos poderiam, quase todos, ser encontrados no conto/capítulo em questão, como se perceberá adiante. Deste questionamento surgiu, assim, este breve trabalho de pesquisa, que fará parte de um trabalho de pesquisa maior, no qual será privilegiado o estudo do conto angolano.

Antes de começar, gostaria de salientar algo que é praticamente ponto pacífico a todos que estudam e/ou trabalham com a obra de Luandino Vieira: a presença de traços que aproximam suas narrativas às estórias orais, passadas de geração a geração. É ainda na incorporação desta figura do *griot* que o narrador de *Nosso Musseque* transforma-se no momento em que ouve estórias dos mais velhos, acopla-as às de sua geração (algumas que viu, outras que lhe foram contadas) e repassa-as a nós, leitores/ouvintes das narrativas presente em seu – fictício – jornal, criado com Zeca Bunéu ainda enquanto miúdos, como uma brincadeira, mas que toma o estatuto de guardar as memórias do musseque, de sua infância, e daqueles que não fazem mais parte de suas vidas.

Vale ainda lembrar que o narrador ressalta a importância de seu amigo Zeca Bunéu enquanto excelente contador de estórias, que muda o que ouve ou o que vê, criando sua própria maneira de recontar as estórias, através da escolha de palavras e elementos de sua realidade e sua tradição³. Assim, de acordo com o que é colocado pelo próprio narrador, podemos pensar as partes que compõem os capítulos do romance enquanto estórias, essas narrativas curtas marcadas pela oralidade, que encontram parentesco nos casos brasileiros de Guimarães Rosa e de João Simões Lopes Neto, por exemplo. Desta forma, as estórias (designação assumida pelo autor para certas obras, como, por exemplo *Velhas estórias* (1974), além de *Luuanda* (1964), *No antigamente, na vida* (1974) e *Macandumba* (1978), entram na literatura através da porta aberta pelo conto.

Pensando ainda na estória enquanto herdeira dos missossos (contos populares, lendas angolanas) e do conto literário, é interessante lembrar, distorcendo um pouco o sentido dado por Borges quando diz que «cada idioma produz o que necessita»⁴, que tal construção narrativa é significativa para a literatura nacional angolana, bem como para o momento histórico e social em que aparece de forma expressiva (e aqui podemos pensar na brasileira também, e em outras), abrindo espaço, através da reconstrução, linguística e poeticamente, da fala cotidiana, subvertendo o registro artístico escrito pela oralidade e dando voz a minorias, que até então eram pouco favorecidas.

³ Além de Zeca, o narrador também observa o valor de Don'Ana, que sabe tanto histórias antigas como novas, sendo excelente contadora de casos.

⁴ Jorge Luis Borges, sobre palavras em línguas de raiz germânica que designam o sentimento de horror, de sobrenatural, de fantástico, no prólogo de *O Livro dos Sonhos* (1976; 2005) – aqui parafraseado e empregado não em relação ao terror, mas apenas fazendo menção à necessidade de uma língua produzir palavras novas para expressar o que faz parte da realidade de seus usuários.

Retomando o objetivo desta breve intervenção, a fim de dar início ao processo de desmembramento, ou, ainda, de caminhada em sentido inverso àquele realizado pelo autor, será necessário apontar de que forma encontra-se estruturado *Nosso Musseque*. Dividido em três capítulos («Zeca Buné e outros», «A verdade acerca de Zito» e «Carmindinha e eu»), o romance ainda desdobra-se em oito partes menores, numeradas sequencialmente em algarismos romanos: o primeiro capítulo é dividido em quatro partes (I, II, III e IV), o segundo em três (V, VI e VII) e o último é composto de uma única parte (VIII). Cada uma destas partes desdobra-se, ainda, em partes menores⁵, normalmente iniciadas por um preâmbulo, no qual o narrador expõe o assunto sobre a estória que contará, seguido pela estória em si, dividida em partes numeradas (de 2 a 4, dependendo do conto) e geralmente terminando com um breve epílogo, no qual o narrador fecha sua narrativa. Este procedimento que se dá ao longo das oito partes cria uma atmosfera de autonomia entre os capítulos, fazendo com que possam ser lidos independentemente (ainda que tal prática possa modificar a leitura de *Nosso Musseque*).

Foi dito que cada uma das oito partes pode ser lida como um conto por sua estrutura, esta sendo considerada a partir das observações propostas por Edgar Allan Poe em sua *A Filosofia da Composição* (1846), e ao dissertar sobre Nathaniel Hawthorne⁶: o conto é uma narrativa curta (a brevidade é sua característica fundamental), com enredo definido, gerando tensão, que se desenrola em direção ao clímax e, por fim, ao desfecho⁷. O conto é para ser lido em aproximadamente uma hora, de acordo com Poe, e sem interrupções, de forma que «as interferências do mundo» não comprometam o efeito catártico – pois se for muito longo, não apresentará uma unidade de efeito, em decorrência da pausa na leitura e, por conseguinte, não emocionará intensamente o leitor. O conto ainda deve ter o «tom» certo, ou seja, fazer com que as personagens, a trama e o próprio arranjo narrativo (entenda-se construção narrativa realizada pelo autor) funcionem de forma equilibrada, em um ritmo balanceado que faça funcionar o texto, sempre tendo em mente criá-lo de forma original.

⁵ A respeito dos desdobramentos internos do romance, iniciando por «Zeca Buné e outros», vê-se que este capítulo, além das quatro partes anteriormente mencionadas, desdobra-se ainda mais: as três primeiras (intituladas I, II e III) dividem-se em outras quatro partes (uma ligeira introdução, «1.», «2.» e um breve epílogo), enquanto que a última (IV) divide-se em cinco partes: uma rápida introdução, «Biquinho», «Nga Xica», «Só Augusto» e «Os casos». O segundo capítulo, «A verdade acerca de Zito», desdobra-se em três subdivisões, sendo que a primeira (V) apresenta outras cinco partes (uma breve introdução, «1», «2», «3» e «4»); a segunda (VI) desdobra-se em duas, sendo que na primeira o narrador empresta a voz à Carmindinha (seria uma reprodução da estória ouvida pelo narrador e marcada por fonte em itálico) e a parte seguinte consiste em um ligeiro parágrafo explicando a mudança de voz narrativa e o motivo de o relato da menina estar ali; e na terceira subdivisão (VII) encontramos cinco partes (introdução, «1», «2», «3» e um breve epílogo). Em «Carmindinha e eu», o último capítulo, marcado como a oitava parte do romance (VIII), encontra-se seis subdivisões (introdução, «1», «2», «3», «4» e epílogo).

⁶ Cf. POE, 1984.

⁷ O desfecho nem sempre trará uma solução para o problema desenvolvido pela trama (ou fábula, ou seja, a estória em si) ao longo da construção da tensão narrativa, mas pode ser a própria colocação do problema.

Seguindo tais diretrizes, percebe-se que os oito textos que compõem o romance, aqui considerados como contos, funcionam como Poe desejaria: são narrativas curtas, cuja leitura pode ser realizada «de uma só assentada», sem interrupções do mundo externo e cuja construção linguística e literária é exercida na medida justa da palavra e torna uma realidade possível, verossímil, carregada de poesia. Pode-se ainda pensar que há alguns cortes aparentemente bruscos na narrativa, os quais são, no entanto, suspensões, as quais serão retomadas mais adiante, gerando um efeito que surpreende o leitor, que anseia por ler (ou ouvir) mais e cujo desejo será realizado no momento em que o narrador (ou o contador de estórias, o verdadeiro dono da palavra), assim o quiser. Igualmente, as oito partes possuem personagens bem construídas, com certa profundidade, enredos bem elaborados, cuja ênfase na ação promove a dinâmica da narrativa, favorecendo também a oralidade. A originalidade faz parte não apenas da escolha da trama de cada episódio, além do diálogo entre os textos (e também intertextual, considerando-se outras obras do autor), mas recai ainda na própria reescritura poética da oralidade da periferia de Luanda. Acrescenta-se ainda o ponto levantado pelo poeta, crítico e contista americano sobre o a necessidade de se elaborar o exercício da construção narrativa, ponto o qual Luandino consegue dominar, através das figuras de linguagem ou mesmo da poesia na prosa, como na introdução da parte III, em que o narrador reproduz um texto escrito por Xoxombo:

«O meu nome é Xoxombo. Só na escola é que eu digo o meu nome todo, quando a professora pergunta. E digo também que nasci da minha mãe, senhora Domingas João, negra, a sô pessoro diz que isso não precisa dizer, e do meu pai, senhor capitão Bento de Jesus Abano, mulato, a sô pessoro também quer que eu diga misto, mas é como eu gosto dizer. Nasci na Ingombota, ando na terceira e tenho nove anos. A sô pessoro é boa mas eu não gosto dela. Quando os meninos começam-me fazer pouco, chamando Xoxombo-macaco e outras coisas, ela aparece sempre mas eu não gosto. Diz eu sou coitadinho não tenho culpa de ser assim escuro e que a minha alma é igual me agarra e quer ser como mamãe, mas eu não gosto dela porque naquele dia levei minha mandioca cozida para o lanche e o Antoninho, o filho do sô Antunes da quitanda, estava comer o pão dele com manteiga e começou-me fazer pouco. A sô pessoa puxou-lhe nas orelhas, lhe tirou o pão, deitou fora minha mandioca e me deu-me o pão dele. Mas eu não aceitei e chorei. Eu queria mesmo era minha mandioca minha mãe tinha-me dado para o lanche».

Mais ou menos assim é a lembrança daquele caderno do Xoxombo e, nalgumas folhas, na sua letra redonda, ele tinha escrito conversas e confusões lá do musseque. Mas não continuou contar as histórias; adiantou fazer desenhos de asneiras e um dia sá Domingas encontrou, deu-lhe com o pau de funji, rasgou e queimou o caderno. Só que o Zeca, com seu espírito curioso, estava espreitar a surra no Xoxombo, foi ainda apagar o fogareiro e salvou uns bocados. Alguns deitei fora, só tinha desenhos de malandro; o resto eu guardei porque o Xoxombo escrevia coisas que ele pensava e que, sempre que eu leio, fico também a pensar⁸.

⁸ VIEIRA, 2003: 47-48.

A beleza com que o menino expõe uma situação ocorrida no espaço escolar e como sua narrativa causa impacto no narrador é o início de uma estória que se passa na época de Natal, quando brinquedos são distribuídos para as crianças. Os meninos preparam-se para o evento e, no momento da distribuição, tentam desesperadamente ganhar algo específico ou apenas um brinquedo bom, mas acabam frustrados. A estória termina, ao fim do epílogo, com o retorno ao início da narrativa, quando o narrador reproduz outra parte do caderno de Xoxombo, sobre o ocorrido: «Eu e Zeca fomos nos brinquedos. Nos meninos brancos deram camioneta de corda e a mim não porque sou muito preto. Mas no Zeca também não deram e ele é branco. O filho do sô Laureano da Câmara recebeu. Não percebo»⁹.

A partir dos exemplos citados, pode-se perceber que a estrutura de *Nosso Musseque* é composta por capítulos ou partes construídas com maestria dentro dos limites e estruturas do conto, apresentando um início, meio e fim, com personagens consistentes, efeitos epílogos que, se não «solucionam» a narrativa, oferecem, entretanto, um fechamento próprio às intrigas elaboradas ao longo das narrativas. Outro fator que realça a possibilidade de leitura das partes enquanto contos, além de responder às necessidades colocadas por Poe, é o fato de três das partes terem sido publicadas anteriormente ao romance: a parte I do primeiro capítulo fora publicada em *Novos Contos d'África*: antologia de contos angolanos (1962), sob o título «Os miúdos do capitão Bento Abano»; a parte II do primeiro capítulo fora publicada no *Jornal de Angola* (01-VII-1962), como «Meninos de musseque: do romance inédito»¹⁰, com algumas variantes; e «Meninos do musseque: fragmento de romance inédito»¹¹, publicado na revista *Mensagem*, de Lisboa, em junho de 1963 traz, também com certas variações, o último desdobramento da parte IV do primeiro capítulo, intitulada «Os casos»¹². Deve-se notar, no entanto, os subtítulos dos últimos dois textos mencionados: ambos são assinalados pelo autor como parte de um todo ainda por vir.

⁹ VIEIRA, 2003: 62. Apenas para fazer uma alusão às adivinhas populares e salientar a presença de elementos culturais na trama, de acordo com Américo Oliveira, no primeiro volume de seu livro *Da literatura tradicional angolana de transmissão oral, impressa em português* (2000), «Não percebo» ou «não compreendo, estou vencido» são respostas dadas quando alguém não sabe a resposta a uma adivinha, que normalmente obedece à fórmula: «Tira-o», diz o narrador que irá perguntar, ao que respondem os ouvintes: «que venha [o tal enigma]». Desta forma, além da leitura de que o menino realmente não consegue compreender o preconceito de que é vítima, juntamente com seus amigos, pode-se inclusive ver sua resposta como a de uma criança que, perante uma adivinha de um adulto ou um mais velho, vê-se vencido.

¹⁰ *Jornal de Angola*. Luanda. 1-VII-1962, p. 6. In TOPA, 2014.

¹¹ *Mensagem: boletim*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império. XV, 2 (jun. 1963), pp. 21-28 e 36. In TOPA, 2014.

¹² É interessante notar que a parte IV gira em torno da família nuclear composta por Nga Xica, seu esposo Sô Augusto e o filho do casal, Biquinho. Primeiro, o narrador conta, na introdução, que vai falar sobre um episódio ocorrido com a família de Biquinho: uma situação que os levou a saírem do musseque. Ele ainda adianta que cada parte apresentará uma das personagens («pessoas») envolvidas na situação e que, depois, passará a contar o episódio em si («os casos»). A parte intitulada «Os casos» pode ser pensada enquanto o foco em outra personagem: a casa, cuja «morte», descrita de forma poética (VIEIRA, 2003: 81), marca uma profunda mudança para o núcleo familiar. Assim como ocorre com a família de Carmindinha após a

Retomando a questão da estrutura do conto, afirma Júlio Cortázar acerca do assunto que:

[...] a situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila. Dito de outro modo, o sentimento de esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica¹³.

Esta «perfeição da forma esférica» é encontrada nas oito partes do romance, que iniciam e terminam (à exceção da parte V, mas que também pode ser vista como conto e que também apresenta a estrutura de narrativa curta) com o narrador criando a metanarrativa que sustenta o romance, e fechando, como que em um círculo, a estória que conta¹⁴. Pensando na passagem mencionada anteriormente, pode-se também compreender a exposição da situação (quando o narrador fala sobre os pensamentos de Xoxombo registrado em seu caderno) e seu fechamento (momento no qual o narrador retoma o assunto e termina o conto, ou, melhor, estória, com outro pensamento de Xoxombo) como esse movimento que existe na esfera cortaziana, já que o conto expande-se a partir de um núcleo, e move-se dentro dos limites marcados pela voz do narrador. Neste ponto, é válido salientar a possibilidade de ler a metanarrativa presente na estória enquanto uma recuperação da estrutura do missosso imbricada à narrativa literária curta: os contos populares são introduzidos pelo narrador através de fórmulas para começar, ao avisar que vai contar uma estória no início e, ao fim, outra fórmula fecha o círculo (algo como «já expus minha estória», «[s]e é bonita minha estória, se é feia, vocês que sabem...»¹⁵).

Voltando agora a uma das primeiras frases desta intervenção, quando foi dito, através das palavras de Mário de Andrade, que um conto é aquilo que o autor chama de conto. Tendo tal ideia em consideração e não sendo tão subversiva a ponto de negar a real classificação que o autor deu para essas oito estórias, gostaria de lembrar aqui algumas palavras de Poe, que afirma acerca de seus contos: «ao escrever estes contos, um por um, a longos intervalos, sempre tive em mente a unidade de um livro, isto é, cada um deles foi composto

morte de Capitão Bento Abano, também a família de Biquinho sai do musseque. No caso de Biquinho, Nga Xica e sô Augusto, eles mudam-se para o Bairro Operário, que fora planejado e construído enquanto bairro, e não musseque. O que ocorre, no entanto, é que, na prática, o local não deixa de ser um musseque, levando à leitura que, por trás de uma promessa de mudança, esta não ocorre, e a situação continua a mesma.

¹³ CORTÁZAR, 2006: 228.

¹⁴ Pode-se perceber ainda que tal metanarrativa brinca, inclusive, com a noção de metaficção historiográfica proposta por Linda Hutcheon: assim como as narrativas ficcionais recuperam a história para reescrevê-la, o narrador apodera-se da sua história, daquilo que ele chama de verdade dos fatos que ocorreram no musseque, para reescrevê-la enquanto contador de histórias, construindo-se enquanto narrador.

¹⁵ VIEIRA, 2006: 185.

com referência ao seu efeito como parte de um todo»¹⁶. Poe ainda ressalta que sua preocupação ao escrever seus contos foi com a «máxima diversidade de temas, pensamento e, sobretudo *tom* e apresentação»¹⁷. Desta forma, relacionando a ideia de Poe de que seus contos façam parte de algo maior à construção de Luandino, podemos ler *Nosso musseque* enquanto um universo onde estórias se entrecruzam, possuindo algo em comum, mas que podem ser lidas individualmente – lançando mão da própria vida no musseque a fim de criar uma analogia simples, é possível pensar que cada núcleo familiar está para os contos, assim como o musseque (talvez protagonista da obra) está para o romance.

Este universo onde circulam as personagens pode ainda ser ampliado e outras estórias poderiam ser adicionadas ao fio condutor da obra, que é a vida no musseque, vivida por um determinado grupo de pessoas que conviveram lá e compartilharam experiências. Dentre estas, poderíamos citar o episódio de Silva Xalado, que é mencionado nas primeiras páginas de *Nosso Musseque*¹⁸, foi publicado enquanto conto no *Jornal de Angola*¹⁹ e traz as seguintes personagens do romance: Zeca Bunéu, seu pai Jacinto João (sapateiro), dona Branca, Capitão Abano, sá Domingas, Carmindinha, Tunica, Xoxombo; vó Xica, Maneco, Xico Xalado e seu pai («Negrão da Maianga»). A estória é relatada por um narrador que não se identifica, mas que afirma no fim do conto que o próprio Zeca lhe contara o episódio para que ele, agora, dez anos após o ocorrido, a escrevesse.

No conto «A cidade e a infância»²⁰, do livro homônimo (1961; 2007), podemos encontrar novamente as personagens mais recorrentes em *Nosso Musseque* na passagem: «Morava também o senhor Abano, velho marinheiro de barcos de cabotagem com a família e a branca Albertina que dava farra todas as noites»²¹. Nesta mesma obra, no conto «Bebiana»²² encontramos também uma Don'Ana, contadora de estórias («que conhece os segredos das gentes novas e as histórias das gentes velhas»²³, viúva de Floriano Pinheiro, mãe de duas filhas, com história semelhante à de Don'Ana do romance, mas suas filhas são Bebiana e Joana, enquanto que no romance as meninas são Bebiana e Tereza, o que impossibilita a leitura das duas Bebianas e as duas Don'Ana enquanto a mesma. Já no conto «1.ª canção do mar»²⁴, que narra a estória de Tubarão, aparece uma Don'Ana («A mim quem me contou foi a Don'Ana do Bairro Operário. Ela já me contou tanta história!»),

¹⁶ Poe *apud* CORTÁZAR, 1999: 313.

¹⁷ Poe *apud* CORTÁZAR, 1999: 313.

¹⁸ VIEIRA, 2003: 18.

¹⁹ *Luanda*. 30-IX-1961, p. 3.

²⁰ VIEIRA, 2007: 45-58.

²¹ VIEIRA, 2007: 48.

²² VIEIRA, 2007: 59-65.

²³ VIEIRA, 2007: 61.

²⁴ Benúdia – *Dumba e a bangala*; Arnaldo Santos – *Uíge*; António Cardoso – *São Paulo*; Luandino Vieira – *1.ª canção do mar*. Sá da Bandeira: Imbondeiro, 1961. In TOPA, 2014.

que pode ser entendida como a mesma personagem do romance. Em «O último quinzar do Makulussu»²⁵, de *Velhas estórias* (2006), aparecem Antoninho (filho de dono de quitanda Sô Américo, enquanto que em *Nosso Musseque* o pai é Sô Antunes); Nga Andreza; miúdo Zito, Xoxombo, Carmindinha, Tunica e os pais. Na passagem seguinte, Miúdo Kazuze convence o avô de Catita a deixar a neta brincar com Tunica e oferece-se para levar o idoso até a quitanda e retorna: «Hora que cheguei nas corridas, sá Domingas já estava cá fora com todos seus filhos dela. Capitão Abano, seu homem, arrumava a cadeira-de-mangonha para cachimbanço bebido na paz das brincadeiras que iam sair e nga Ndreza, junto com Zito, menino nosso mais velho, estava vir também»²⁶.

Assim, conforme foi visto até o presente momento, conclui-se que é possível ler as oito partes que compõem o romance enquanto contos, uma vez que as mesmas apresentam personagens que se movimentam com liberdade dentro (e mesmo fora) da narrativa e tramas que se desenvolvem e possuem um fechamento – a estrutura de unidade e a brevidade que sustentam o gênero conto são observadas tanto nos capítulos do romance em questão quanto nos demais contos e nas estórias de Luandino Vieira. Finalizando, é ainda interessante apontar que este tipo de «desmembramento» de um capítulo de romance não é algo inédito, visto que já foi realizado, por exemplo, com o capítulo «Baleia» do romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, que pode ser igualmente lido como um conto, aparte do romance em si, mas que – assim como ocorre com *Nosso Musseque* –, quando lido dentro da obra, ganha uma outra dimensão através do possível aprofundamento de personagens e situações que um texto de maior fôlego proporciona.

Bibliografia

- CORTÁZAR, Júlio (1999) – *Obra crítica 2*. Org. Jaime Alazraki. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ____ (2006) – *Valise de crónópio*. 2.^a ed. 2.^a reimp. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva.
- POE, Edgar Allan (1984) – *Essays and reviews*. New York: The Library of America.
- ____ (1999) – *Poemas e ensaios*. 3.^a ed. revista. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo.
- TOPA, Francisco, ed. (2014) – *Luandino por (re)conhecer: uma entrevista, estórias dispersas, bibliografia*. Porto: Sombra pela cintura, 2014.
- VIEIRA, Luandino (1962) – *Os miúdos do capitão Bento Abano*. In ANDRADE, Garibaldi de; COSME, Leonel, orgs. – *Novos contos d'África: antologia de contos angolanos*. Sá da Bandeira: Publicações Imbondeiro.
- ____ (2003) – *Nosso musseque*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ____ (2006) – *Velhas estórias*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ____ (2007) – *A cidade e a infância: contos*. São Paulo: Companhia das Letras.

²⁵ VIEIRA, 2006: 165-193.

²⁶ VIEIRA, 2006: 175.

- ____ (2014) – *Meninos de musseque: do romance inédito*. In TOPA, Francisco, ed. – *Luandino por (re)conhecer: uma entrevista, estórias dispersas, bibliografia*. Porto: Sombra pela cintura, pp. 68-76.
- ____ (2014a) – *Meninos do musseque: fragmento de romance inédito*. In TOPA, Francisco, ed. – *Luandino por (re)conhecer: uma entrevista, estórias dispersas, bibliografia*. Porto: Sombra pela cintura, pp. 109-122.

FÁBULAS E PARÁBOLAS: APROXIMAÇÕES AOS LIVROS PARA CRIANÇAS DE LUANDINO VIEIRA

ANA MARGARIDA RAMOS

U. Aveiro / CIDTFF. anamargarida@ua.pt

1. Introdução

Com um estatuto ainda emergente, muitas vezes marginalizado, a literatura para a infância em Angola conhece atualmente uma maior atenção por parte do público e da crítica, mesmo em termos internacionais. São reflexo desse interesse as teses de mestrado e doutoramento que têm por objeto a produção literária destinada ao universo infantojuvenil, realizadas em Portugal e no Brasil, por exemplo, bem como a publicação de textos em revistas científicas, nomeadamente a recente análise das suas tendências contemporâneas levada a cabo por Eliane Debus¹. As produções de José Eduardo Agualusa, de Ondjaki ou de Zetho Cunha Gonçalves têm sido alvo de especial atenção, fruto da sua internacionalização e reconhecimento em diferentes latitudes. E, contudo, é possível mapear publicações que pertencem ao universo da literatura infantil angolana desde os anos 70 e 80 do século XX, altura em que se fizeram os primeiros trabalhos de recolha e de edição de histórias tradicionais, recriadas como motivo de inspiração para a criação literária destinada aos leitores mais novos. A par destes textos de reescrita de tradição oral, surgiram também os textos inspirados na realidade, que incluíam temas como a guerra colonial, a Revolução, as figuras históricas nacionais, para além de recuperaram as imagens da natureza e das culturas locais, incluindo as paisagens ou animais, por exemplo. O *Jornal de Angola* e a Rádio Nacional de Angola desempenharam um papel relevante na sua divulgação. Autores como Mário

¹ DEBUS, 2013.

Rui, Maria Eugénia Neto, Gabriela Antunes ou Dário de Melo, entre outros, surgem associados a este movimento de afirmação da literatura infantil angolana, tendo alguns deles continuado posteriormente a publicar neste segmento.

2. Produção literária para a infância de Luandino Vieira

Os textos de Luandino Vieira em análise inserem-se nesta fase emergente da literatura infantil em Angola, dado não só o contexto de audição / redação de alguns deles, muito anteriores à publicação na coleção portuguesa, mas também a matriz ideológica que os sustenta, bem com as suas raízes no universo da fábula ou do *mussosso*, associados ao processo de africanização que o autor encetou e de que *Luuanda* (1964) é exemplo superior.

Em Portugal, o autor publicou, em 2006, na Editorial Caminho, o volume *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens: guerra para crianças*, que inclui também ilustrações da sua autoria. Trata-se de um texto inspirado na guerra de independência de Angola, entre o poder português e as forças nacionalistas, onde estão bem presentes as marcas da tradição oral, para além de uma forte presença da cultura angolana, seja ao nível do registo e da forma do texto, seja do seu conteúdo. O texto distingue-se pela abordagem de uma temática fraturante – sublinhada desde o título – associada a um destinatário infantil previsto também no subtítulo. Alvo já de uma tese de mestrado recente², o volume apresenta-se como uma narrativa alegórica sobre a guerra, as suas motivações e as suas consequências, o que parece resultar de uma dimensão catártica da literatura, na medida em que o narrador revisita e recria os conflitos bélicos que marcaram a história recente angolana e os seus habitantes, crianças e adultos. A linguagem e o discurso recuperam muitos aspetos das línguas africanas, em particular do quimbundo, criando cor local, mas colocando alguns problemas de leitura aos destinatários portugueses, para os quais o livro foi publicado, que a presença do *glossário* permite colmatar parcialmente. As ilustrações, também de Luandino Vieira, recuperam motivos tradicionais africanos e reforçam o universo simbólico recriado, no qual os homens se aliam às forças da Natureza, combatendo rivais, afirmando lealdades e liberdades.

3. Uma leitura de «Fábulas Angolanas»

A coleção alvo deste estudo começou a ser editada um ano depois, em 2007, pela Letras&Coisas, apesar de pelo menos um dos textos ter edição muito anterior, na imprensa periódica escrita. *Dimandondo, o morcego de três nomes* (2013) foi publicado em julho de 1964 no *Boletim Mensagem da Casa dos Estudantes do Império* (n.º 1, Ano XVI). Outros textos reunidos nesta coleção chegaram ao conhecimento do autor na mesma década,

² ZUZA, 2014.

nomeadamente durante o tempo em que esteve preso em Luanda e no Tarrafal. De algum modo, é possível supor que a ideia para esta coleção já estaria latente há várias décadas, dada a unidade que os textos apresentam entre si.

A sua recuperação e edição em formato de livro ilustrado, com capa dura e papel de elevada gramagem, acompanhados de ilustrações, páginas de fundos coloridos, jogos visuais na disposição da mancha gráfica, sublinham a unidade e a coerência dos textos, transformando-os em partes de um todo, uma espécie de retábulos para a composição de um grande quadro ou de episódios autónomos de uma série. O cuidado com o *design* e o tratamento gráfico das ilustrações, para além do relevo de elementos paratextuais como a composição das páginas, a escolha das cores contrastantes e variadas, indiciam o destinatário preferencial previsto, funcionando como elementos configuradores de um universo específico de produção literária.

Os sete volumes que integram esta coleção de «Fábulas Angolanas», subtítulo que percorre todos os livros, exprimem a defesa de um conjunto de valores universais, como a justiça ou a liberdade, de forte dimensão simbólica, ao mesmo tempo que realizam uma revisitação do *musso*, narrativa oral angolana de curta extensão, de enredo simples, mas propiciando leituras profundas, cuja *performance* oral se reveste de grande importância e é realizada em contexto especial. Além disso, a proximidade destes textos com o género fabulístico também é visível na brevidade e linearidade da narrativa, na presença de personagens animais e sobretudo na dimensão moralizante e crítica da sociedade contemporânea que perpassa os textos.

A antropomorfização dos animais assim como as lições de exemplaridade que, de forma explícita ou implícita, concluem as narrativas, combinam-se com uma aposta na valorização da cultura local, por via da língua, dos valores, ou das referências, e dos universos excluídos da cultura oficial, como acontece com os *musseques* e os seus habitantes, por exemplo. Em termos de registo, é visível o surgimento de uma língua literária complexa, miscigenada, com interferências de várias fontes, de onde não estão ausentes as marcas da oralidade, nomeadamente através do recurso a fórmulas codificadas, como o *incipit* e o *explicit*, a repetições, a invetivas ao ouvinte que toma o lugar do leitor, a jogos sonoros, incluindo aliterações (em estreita afinidade com a tensão do texto), mas também a intervenção da memória no ato de narrar (com referências a fontes, por exemplo). As marcas do registo popular, assumindo a diferença em relação ao registo padrão (colonizador), surgem como forma de reivindicação da liberdade, patentes nas *transgressões* da norma culta e na inclusão de palavras em quimbundo, num processo de angolonização da língua. Veja-se, ainda, como várias narrativas incluem informações de cariz paratextual sobre a sua existência prévia, fornecendo indicações precisas sobre a sua origem ou sobre os informantes que narraram as histórias ao autor, permitindo reconstruir o seu percurso. A sua ligação à experiência de cárcere no Tarrafal ou em Luanda aponta para essa génese antiga, bem como para o seu carácter interventivo, funcionando como forma de resistência dos

oprimidos em relação à cultura e aos valores do opressor. Assim, a dimensão política que está presente na maioria dos textos, e ainda que não seja a única possibilidade de análise, sobressai de forma particularmente relevante quando os textos são lidos à luz do contexto específico angolano, em particular a sua história recente de combate à presença colonial portuguesa e de independência.

Texto muito breve, mas particularmente significativo sobre a realidade política angolana, *Kaxinjengele e o poder* (2007) é uma parábola, de teor moralizante, que conta as consequências resultantes da ambição desmesurada pelo poder. A rejeição de eleições e de outras formalidades por parte de Kaxinjengele e a insistência repetida para que o poder lhe seja entregue naquele preciso momento fazem desconfiar os homens que, momentos antes, lho ofereciam crendo-o justo. A narrativa, muito condensada, revela traços do aforismo pela forma lapidar como termina. Veja-se como, no texto, o poder tem origem no povo e é decidido – através de votação – em liberdade e democracia. Contudo, o poder atrai e corrompe e Kaxinjengele ambiciona o poder a todo o preço e de forma imediata e apressada, fora dos desejos do povo e dos rituais previstos para a sua outorga. É esta pressa que elucida o povo sobre as razões do seu desejo, permitindo-lhe recuar na sua entrega, concluindo que quem quer o poder a todo o preço não será capaz de governar condignamente, isto é, em benefício de todos. A presença de uma moral explícita – «O imediatamente é que lixou o Kaxinjengele. Tenho dito» – exprime bem a ironia do contador de histórias, na avaliação da situação.

Os elementos pictóricos que acompanham o texto, além da criação da cor local pelas influências étnicas que revelam, são simbólicos dos motivos centrais da narrativa: a relação dos homens com o poder, recuperando os seus símbolos através da recriação de vários cetros, bastões e elementos tutelares, em consonância com o tema. Veja-se, também, como elemento comum a toda a coleção, a opção por não representar as personagens, mas as suas insígnias, sugerindo que Kaxinjengele não é uma figura concreta, mas um símbolo do chefe ambicioso. Em termos técnicos, a ilustração resulta do trabalho de *design* gráfico realizado a partir de três apontamentos ilustrativos, que são trabalhados em diferentes cores, tamanhos e perspectivas, com especial relevo para o amarelo / dourado presente na capa, símbolo do poder, da realeza e da soberania. Como é característico de toda a coleção, verifica-se a opção por uma mancha gráfica leve, em resultado da brevidade da narrativa, variando em termos de local onde aparece, para além da introdução de jogos gráficos / visuais com o negrito para sublinhar as exigências de Kaxinjengele.

A questão do poder e dos seus símbolos percorre igualmente o conto *Xingandele, o corvo de colarinho branco* (2011). Desta vez, é um corvo que, tendo sido escolhido como chefe, desdenha os símbolos tradicionais do poder em favor dos símbolos da cultura branca e externa. A *mbenza* é preterida em favor do *biurô*, a *kijinga* é substituída pelo chapéu inglês, o *mbasá* trocado pelo báculo-de-bispo, os *maluselu* pelo anel-de-brasão e a *kiba kia mukaka* pelo colarinho branco. Mais uma vez, as exigências do escolhido acabam por denunciar a sua incompetência para o governo, sublinhada ainda pelo roubo das virtualhas

da festa. O corvo passa, então, a ser alvo de troça das crianças e é ignorado pela comunidade, condenado ao isolamento. Num breve paratexto final, o autor caracteriza a fábula como urbana e esclarece a forma como teve conhecimento dela, identificando o informante, mais-velho António Lamba, assim como o ano e o local, 1966, Tarrafal.

Kimbokiadimuka e a liberdade (2008) constitui-se com uma das mais produtivas narrativas da coleção de Fábulas de Luandino Vieira. Construída como uma metáfora das relações entre o colono e o colonizador face aos anseios de liberdade e às suas consequências, não deixa também de ser uma mensagem fortíssima sobre a dureza da opção pela independência. O narrador inspira-se nas características próximas dos animais selecionados (javali e porco), a versão selvagem e doméstica de uma espécie, para ilustrar e exemplificar a importância da Liberdade, mas também as dificuldades que a caracterizam. A presença da moralidade final, explícita, não deixa dúvidas sobre qual dos caminhos merece a preferência do autor, ainda que esteja consciente de que a opção pela liberdade não é isenta de problemas e obstáculos.

A justiça é a questão central em *Ngola Mukongo e a Justiça* (2009a), como o título antecipa. A narrativa descreve uma cena de caça na qual as presas não são distribuídas de forma equivalente pelos cães que nela participaram, originando a revolta de um deles e o consequente castigo do dono injusto. O mesmo tema, com algumas variações, também está presente na fábula *Kaputi Kinjila e o sócio dele Kambaxi Kiaxi* (2010), onde a questão da partilha dos bens ganhos em conjunto é central. A exploração do cágado e do seu trabalho pelo pássaro recebe um castigo mortal, aliás, presente no texto anterior como forma última e definitiva de condenação do mal. A valorização da justiça na partilha equitativa dos bens e a censura de toda a espécie de exploração do outro, em particular do seu trabalho, surgem como valores sagrados, uma espécie de ideal humanista que os textos defendem com expressividade e particular visualismo e onde é possível ler uma crítica à espoliação praticada durante o período colonial.

Em *Puku Kambundu e a sabedoria* (2009b), é a questão do orgulho e a soberberia perante os mais humildes que domina a narrativa. O texto dá conta da relação entre um branco, comerciante, e um negro, agricultor, marcada pelos sentimentos de superioridade do primeiro em relação ao segundo, mas também pela valorização do poder económico e da abundância material *versus* a habilidade manual, aqui associada ao trabalho, à experiência e aos saberes tradicionais. A aposta entre os dois prova que os bens só têm valor quando trabalhados com sabedoria. A oposição entre o branco e o negro também é esclarecedora quanto às duas culturas que aqui se opõem, definidas de forma claramente oposta. A vitória do negro agricultor e artesão sobre o branco rico e dono de armazém exprime também a defesa de uma cultura de trabalho e de valorização da experiência adquirida, uma espécie de regresso às origens.

No caso da narrativa muito breve *Dimandondo, o morcego dos três nomes* (2013), é a questão da equidade e da justiça na partilha das responsabilidades civis e sociais que está

em causa. O morcego recusa-se a pagar os impostos obrigatórios na comunidade onde se integra, afirmando-se alternadamente como pássaro e como rato, fugindo às obrigações, acabando por ter de viver de noite, de modo a escapar aos seus perseguidores. A fábula, sem a presença explícita da moralidade, parece ilustrar as consequências pessoais da opção por viver à margem da sociedade, recusando cumprir as suas obrigações e deveres, mas perdendo igualmente os seus direitos. A conceção de uma sociedade que se regula por leis justas e aplicadas de forma equitativa aos cidadãos parece, pois, ser o ponto de vista defendido no texto. Ouvida pelo autor na cadeia da PIDE, em S. Paulo, Luanda, como é referido num paratexto final, este regista ainda a leitura que o seu informante fazia do texto, claramente oposta à que apresentamos, uma vez que ela seria um exemplo «da esperteza necessária a quem se quiser conservar livre. E também o preço a pagar por isso». Segundo esta perspectiva, o texto em questão aproximar-se-ia do tema de *Kiombokiadimuka e a liberdade*. Contudo, a não inclusão de uma moral definitiva no corpo do texto permite supor que o autor terá preferido deixar em aberto diferentes possibilidades de leitura, ainda que sentisse necessidade de homenagear o informante no paratexto final.

4. Conclusões

Em conclusão, veja-se a assunção, por parte de Luandino Vieira, da responsabilidade autoral de todos os componentes do livro, incluindo texto e imagem, esta última muito valorizada pelo trabalho do *designer* gráfico, revelando um especial cuidado estético com a apresentação da coleção e a unidade do visual dos volumes que a integram. As ilustrações dos vários volumes recorrem a um processo onde o *design* gráfico desempenha uma função relevante, explorando as variações gráficas/visuais de um conjunto de imagens geométricas, às vezes coloridas a aguarela, que definem cada um dos textos. O cariz experimental e abstrato das imagens originais do autor é complementado por notações de cariz textual, revelando uma intenção global de ilustrar motivos e não personagens, deixando espaço à imaginação do leitor. O grafismo dos vários volumes é muito apelativo, explorando as variações cromáticas e as manchas coloridas.

A análise dos textos publicados nesta coleção de «Fábulas Angolanas» evidencia a sua dimensão interventiva, com o tratamento de temas próximos dos da literatura para adultos do autor, como é o caso da defesa da liberdade e da justiça, mas também da denúncia do apelo corruptor do poder e da exploração do próximo. Fica igualmente sublinhada a unidade literária dos textos em termos de registo, onde são visíveis marcas da oralidade e de uma escrita e registo pessoalíssimos, construídos na fusão do português com as línguas locais. Em alguns textos, observa-se a consciência da diferença em relação à norma europeia, presente na opção pela inclusão de notas de rodapé destinadas a esclarecer o significado das palavras em quimbundo, por exemplo, aspeto relevante se atendermos aos destinatários preferenciais dos livros. A mais distintiva e original marca do autor parece ser a

manifestação de uma consciência do texto-livro como uma história para ser contada em voz alta, assumindo o narrador a voz do contador, uma *oralitura* de raízes longínquas. A brevidade, a comunicabilidade e clareza das histórias narradas, cuja mensagem é passada de forma simples e acessível, mas sem concessões ou facilitismo, são sintomáticas desta conceção de literatura como uma espécie de testemunho vivo que deve permanecer na memória de diferentes gerações. Confirmam estas sugestões as marcas textuais da presença do contador de histórias, a frequência do diálogo (do qual depende, em vários casos, o enredo, tal como acontece na fábula tradicional), a brevidade e condensação da narrativa, o registo oral, caracterizado por formas alternativas de sintaxe (p. e. «O povo disseram»), para além de outras marcas das histórias contadas em voz alta, como «vou contar» e «tenho dito», respetivamente o *incipit* e o *explicit* dos textos, para além do próprio ritmo narrativo, onde estão presentes sugestões de musicalidade.

Esta estrutura dos textos, tanto em termos de abertura como de conclusão, fortemente codificada, unificando-os, e o registo sublinham semelhanças entre eles, configurando-se como breves narrações de forte influência oral. A presença de paratextos explicativos, dando conta do percurso do texto e da sua génese oral, reforça esta sugestão. A sua génese, ligada a contextos específicos de detenção por motivos políticos, no Tarrafal ou em Luanda, imprime aos textos uma relevância especial, surgindo como parábolas cujo significado ganha níveis de leitura associados ao contexto de resistência e combate contra o colonialismo.

Bibliografia

Obras de Luandino Vieira analisadas

- VIEIRA, José Luandino (2006) – *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens: guerra para crianças*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ____ (2007) – *Kaxinjengele e o poder: uma fábula angolana*. Leça da Palmeira: Letras&Coisas.
- ____ (2008) – *Kiombokiadimuka e a liberdade: uma fábula angolana*. Leça da Palmeira: Letras&Coisas.
- ____ (2009a) – *Ngola Mukongo e a justiça: uma fábula angolana*. Leça da Palmeira: Letras&Coisas.
- ____ (2009b) – *Puku Kambundu e a sabedoria: uma fábula angolana*. Leça da Palmeira: Letras&Coisas.
- ____ (2010) – *Kaputi Kinjila e o o sócio dele Kambaxi Kiaxi: uma fábula angolana*. Leça da Palmeira: Letras&Coisas.
- ____ (2011) – *Xingandele, o corvo de colarinho branco: uma fábula angolana*. Leça da Palmeira: Letras&Coisas.
- ____ (2013) – *Dimandondo, o morcego dos três nomes: uma fábula angolana*. Leça da Palmeira: Letras&Coisas.

Obras citadas/referenciadas

- DEBUS, Eliane (2013) – *A literatura angolana para a infância*. «Educação & Realidade», 38: 4, pp. 1129-1145. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/edreal/v38n4/07.pdf>> [Consulta realizada a 8/11/2014].
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó (Org.) (2007) – *Ensaio sobre literatura infantil de Angola e Moçambique: entre fábulas e alegorias*. Quartet: Rio de Janeiro.
- ZUZA, Júlia Parreira (2014) – *Mia Couto e Luandino Vieira: a ficção de fronteira nas obras editadas para o público infantojuvenil*. Dissertação de mestrado. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/bitstream/10316/25916/1/dissertacao_Julia_Andrade.pdf>. [Consulta realizada a 8-XI-2014].

CINEMA DA LIBERTAÇÃO: LUANDINO VIEIRA FILMADO POR SARAH MALDOROR

MARIA DO CARMO PIÇARRA

CECS/U. Minho; CEC/U. Lisboa (investigadora integrada). ICSTE – Instituto Universitário de Lisboa (professora convidada).
carmora-mos@gmail.com.

Sarah Maldoror (1939-), nascida Barbados, adotou o nome artístico em homenagem a Isidore Ducasse (1846-70), dito Comte de Lautréamont, autor de *Os cantos de Maldoror* (1869), – é de Condom, na França, filha de mãe francesa e de pai natural da Ilha de Maria Galante, nas Antilhas Francesas. Cineasta «engajada» nas lutas de libertação dos povos africanos, o certo é que a dimensão poética da sua obra – uma obra que se assume política – projeta-a para além da categorização do seu cinema como militante.

Em 1956, foi uma das fundadoras do grupo de teatro *Les Griottes* (*Os Contadores de Histórias*), a primeira companhia teatral «negra» da capital francesa, que promoveu a Negritude através de adaptações de Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Aimé Césaire (1913-2008), que lhe era próximo, e a quem veio a dedicar alguns dos seus filmes.

Com uma bolsa de cinema dada pela URSS, entre 1961 e 1962 estudou no Instituto Nacional de Cinematografia da União Soviética, em Moscovo, onde teve como professores Serguei Guerassimov (1906-1985) e Mark Donskoi (1901-1981) e conheceu Ousmane Sembène (1923-2007).

Foi com grande proximidade, e através da influência de Mário Pinto de Andrade (1928-1990), de quem foi companheira, que acompanhou os primórdios do MPLA – de que o poeta foi um dos fundadores em 1952 e a que presidiu entre 1960 e 1962 – durante o início da luta armada em Angola.

Após uma passagem por Marrocos, e iniciando uma carreira que fez dela a matriarca do cinema africano, Maldoror foi assistente de realização de Gillo Pontecorvo no aclamado

A batalha de Argel (1966), que, entre outros prémios, ganhou o Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza.

Pouco tempo depois iniciou-se ela própria na realização com a curta-metragem *Monangambé* (1968, 35 mm, pb, 17 mn.). De *A batalha de Argel* trouxe o único ator profissional, o argelino Mohamed Zinnet (1931-1995). De resto, o filme foi filmado em três semanas, próximo de Argel, com não atores e é a adaptação, por Maldoror, Pinto de Andrade e Serge Michel, do conto *O fato completo de Lucas Matesso* (1967), de Luandino Vieira¹. Teve apoio financeiro – 7 mil dólares – e técnico do Departamento de Orientação e Informação da Frente de Libertação Nacional e do Exército Nacional Popular. O genérico final é uma montagem de fotografias de guerrilheiros, creditadas à fotógrafa e jornalista italiana Augusta Conchiglia.

Monangambé representa o desconhecimento da cultura angolana pelos portugueses e o tratamento, brutal, a que os prisioneiros políticos eram sujeitos.

Após uma sequência inicial em que vários negros são transportados até uma prisão, mostra-se a visita de uma mulher (Elisa Pestana) ao companheiro, detido. Enquanto se tocam e abraçam, a mulher sussurra-lhe algo que faz com que o guarda (Zinnet) os afaste imediatamente e leve Matesso [através do conto sabe-se que não há provas contra ele. É o sussurro da mulher dizendo que trouxe o «fato completo»² que é tido como indício suspeito]. Na sala do diretor, dominada por um enorme retrato de Salazar, o guarda relata a situação ao superior – fala-se, com suspeita, do tal «fato completo» mencionado –, que manda revistar os objetos trazidos. Apenas roupa e uma panela com comida. A frustração crescente do guarda é dirigida depois para o prisioneiro. Maldoror mostra-o na solitária, num diálogo – quase um delírio – íntimo. A sequência foi assumida pela realizadora como metáfora da solidão total.

Posteriormente, Matesso é interrogado, sob o olhar sem vida do ditador português. É submetido à tortura – mantido como uma estátua – e, finalmente, quebra fisicamente.

Durante todo o filme, e exceto quando se escutam escassos diálogos em francês, o jazz *avant-garde* do Art Ensemble de Chicago – que a autora ouviu na rua, em Paris, quando o grupo aí tocava –, totalmente improvisado sobre as imagens do filme já após a montagem, é dilacerante, potenciando a perturbação e as sensações de claustrofobia e desespero criadas por Maldoror. Os únicos momentos de «alívio» são o encontro inicial do casal – o toque, ansioso, que traduz a procura do outro – e o monólogo mantido por Mateus.

Da obra de Luandino é retido o diálogo íntimo, do sujeito angolano silenciado, cuja história é contada numa perspetiva alternativa e contestatária do colonizador opressor.

¹ Da colectânea *Vidas Novas*, «O fato completo de Lucas Matesso» só foi publicado em Portugal em 1976.

² Como se explica previamente na curta-metragem, o «fato completo» era um prato de feijão com peixe, tudo cozinhado em óleo de palma, e acompanhado com banana, comido e assim designado nos musseques de Luanda.

Maldoror traduz em imagens cinematográficas o diálogo entre a militância e a arte «imaginando» através das palavras de Luandino e usando o jazz como grito libertário.

Em 1971, ano em que o cinema *engagé* dominou a programação do Festival de Cannes, *Monangambé* foi selecionado para a secção paralela, não competitiva, da Quinzena dos Realizadores, em representação de Angola que, ainda antes de ser independente, via, assim, reconhecida a luta para sê-lo pela comunidade cinematográfica. Recebeu ainda um prémio no Dinar Film Festival, em França, o International Critics' Prize no Carthage Film Festival, na Tunísia, e foi selecionado para o terceiro Festival Panafricain de Ougadougou (FESPACO) em 1972.

Enquadrado pela militância no MPLA mas com uma sensibilidade visual inegável – em que se ensaia mostrar a vida real do povo angolano e os laços de solidariedade existentes –, *Sambizanga* (1972, 35 mm, c, 103 mn.) foi rodado durante sete semanas em Brazzaville, no Congo, e foi montado, ao longo de dez semanas, em Paris. A equipa técnica era predominantemente francesa (incluindo o diretor de fotografia Claude Agostini) e os não atores foram predominantemente recrutados entre militantes do MPLA e do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), os quais, em função da sua origem, se exprimiam em português ou nos vernáculos africanos Lingala e Lari. A economista Elisa Andrade, radicada em Argel, repetiu a colaboração com Maldoror e interpretou o papel principal, como Maria.

Tanit d'Or do Festival de Cinema de Cartago e International Catholic Film Office Award no FESPACO em 1973, é a adaptação de *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1961), tendo o argumento sido assinado também por Mário Pinto de Andrade e pelo escritor e jornalista Maurice Pons. Aprofunda os temas já abordados em *Monagambé* e opta por adaptar para cinema alguns acontecimentos que provocaram, em 1961, o despertar da consciência anticolonial. Daí decorre um registo mais intimista – o mais conseguido no filme a par da fotografia. Não ter feito uma obra sobre a luta armada valeu algumas críticas à realizadora. Esta, porém, esclarece que *Sambizanga* não é um filme de guerra:

*O filme pretende filmar uma história real que ocorreu nos anos 60 no início da resistência anti-colonial em Angola. Mostro como as pessoas tentam organizar um movimento de resistência. As pessoas culparam-me... por ter escolhido actores que, disseram, são demasiados belos. Bem, são de facto pessoas negras que são belas e é tudo... Em termos de ritmo do filme, tentei recriar o ritmo lento que caracteriza a vida africana. Nada é inventado. Tudo o que mostro no filme deriva da minha própria percepção dessa realidade*³.

Sambizanga é o nome de um bairro de operários em Luanda, no qual se localizava uma prisão do regime colonial português cujo assalto, em 1961, constituiu o primeiro ato

³ ECRAN, 1973: 71.

coordenado de sublevação armada contra o regime português. O filme pretende mostrar a participação das mulheres na luta pela libertação através do ponto de vista de Maria. Esta viaja do interior até Luanda à procura do marido, Domingos, um trabalhador exemplar preso por razões políticas e torturado até à morte. A longa-metragem pretende mostrar a crueldade da polícia política portuguesa e o sadismo dos seus elementos.

Não há qualquer referência positiva aos colonos portugueses nem ao desenvolvimento eventual do território, habitual nas obras de propaganda do Estado Novo, projetadas não só em Portugal e «províncias ultramarinas», mas também internacionalmente.

A sequência familiar, do início do filme – uma representação belíssima do amor familiar, com a refeição e o repouso que se lhe segue, mas também de uma grande fisicalidade – é o coração do filme. Se sublinha a paz familiar é para depois contrastar, a negro, com o processo de prisão, sem culpa formada, de Domingos e a tortura a que este sucumbe enquanto Maria sofre a tortura do desespero, durante a sua busca pelo marido, antes de conhecer a dor da sua perda definitiva.

Não obstante as necessárias adaptações da história para potenciar a perspetiva feminina, Sarah Maldoror assume a fidelidade ao romance de Luandino.

Fui fiel à novela. Onde ele [Vieira] tinha um engenheiro branco que ajudava os negros, ou um mulato que era um torturador, respeitei a história. Naturalmente que ao fazer-se um filme há opções políticas. Fiz um filme de acordo com as minhas ideias políticas. Fiz uma escolha quando escolhi filmar este romance⁴.

Distribuído na Europa e EUA, *Sambizanga* foi pioneiro e distinguiu-se por três motivos: por ter prenunciado a criação de uma produção de cinema especificamente africana; por ser uma obra ficcional inspirada pelos movimentos de libertação africanos – no caso, específico, pelo angolano, e pela opção em assumir um ponto de vista feminino. Visualmente bem conseguido – com grandes planos notáveis –, bem montado, é fragilizado por um certo didatismo político embora a opção de Maldoror de filmar num registo íntimo o distinga de um cinema militante de vocação coletivista, dominante no período em que foi realizado.

Qual a história de *Sambizanga* em Portugal? Pobre. Tal como *Monangambé*, o filme permanece quase desconhecido. A sua estreia, em 1974, não foi fácil. O historiador de cinema José de Matos-Cruz escreveu que a estreia do filme – no cinema Universal a 19 de outubro de 1974 – foi previamente suspensa por ordem do então Primeiro-Ministro, Vasco Gonçalves.

Um texto, de crítica de cinema, da autoria de Lauro António, intitulado «*Sambizanga*, finalmente» e publicado no *Diário de Lisboa*, em 24 de outubro de 1974, documenta o pro-

⁴ Maldoror in MORAN, 1981: 14.

cesso de suspensão temporária da exibição de *Sambizanga*. Explica que a estreia do filme esteve prevista para 20 de setembro, no S. Luís, mas que viu «a sua exibição cancelada através de um comunicado do Ministério da Comunicação Social, proveniente directamente do Gabinete do Primeiro-Ministro, Vasco Gonçalves». Motivo: «[...] impedir manobras da reacção e por constituir propaganda de um dos movimentos emancipalistas, ainda em guerra».

A consulta ao processo do filme, proveniente do acervo da Inspeção-Geral das Atividades Culturais depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, não revela censura ao filme nem alude a qualquer tentativa de suspensão do mesmo⁵.

Aurora Torrodão integrou a primeira Comissão de Classificação de Espetáculos após o 25 de Abril e nega que tenha havido interferência no processo de análise e classificação do filme⁶. Explica que nos primeiros anos do funcionamento da Comissão havia um grande debate em torno dos filmes – principalmente dos suscetíveis de causar polémica pela natureza das imagens. Diz que se lembraria certamente se a suspensão do filme tivesse sido discutida pela Comissão, da qual faziam parte vários militares, ou caso tivesse havido pressão sobre esta.

O produtor e então exibidor António da Cunha Telles confirmou-me a suspensão de *Sambizanga* mas esclareceu que o processo não ficou documentado⁷. Recorda que o filme deveria ter estreado numa data politicamente sensível. Foi chamado, na qualidade de distribuidor do filme, ao Palácio Foz onde o então Diretor-Geral da Cultura e Espetáculos, Vasco Pinto Leite, lhe disse que não queria imiscuir a instituição no assunto e que Cunha Telles teria que deslocar-se a S. Bento, à residência do Primeiro-Ministro. Aí, Cunha Telles reuniu com várias pessoas, entre as quais o Ministro da Defesa do I e II Governos Constitucionais, Mário Firmino Miguel. Este informou-o simplesmente de que o filme não podia ser exibido nas «circunstâncias que então se viviam», pois, grandes «conflitos emocionais» dividiam a sociedade portuguesa. «Foi um pouco embaraçoso. Não se tratou de espírito de censura. Receava-se que a exibição do filme exacerbasse a situação de conflito e viesse a causar distúrbios por parte das pessoas que estavam contra a independência de Angola».

A data crítica a que Cunha Telles se refere foi o 28 de setembro de 1974 – um sábado [não esquecer que as estreias cinematográficas eram então à sexta] –, para o qual setores mais conservadores da sociedade portuguesa convocaram a que foi designada «maioria silenciosa» para manifestar, em Belém, o apoio ao presidente da República, General Spínola, visando reforçar o poder político deste e contrariar «extremismos».

É sabido que Otel Saraiva de Carvalho do COPCON e o Ministro da Defesa Mário Firmino Miguel reagiram e que a manifestação foi interdita pelo MFA. Os partidos polí-

⁵ SNI, IGAG, caixa 474.

⁶ Depoimento recolhido pela autora.

⁷ *Idem*.

ticos de esquerda distribuíram, entretanto, comunicados apelando «à vigilância popular» contra o que chamam «Minoria Tenebrosa». Quanto a Spínola, tentou reforçar o poder da Junta de Salvação Nacional e, em vão, estabelecer o estado de sítio. Derrotado, Spínola demitiu-se a 30 de setembro, sendo substituído pelo general Costa Gomes. Neste caso da suspensão de *Sambizanga*, filme que assume claramente a luta pela independência de Angola, é preciso não esquecer que Spínola era a favor de uma solução federalista para as ainda colónias portuguesas.

Uma carta do leitor M. José Alexandre, de Lisboa, publicada na página 19 da revista *Panorâmica*, n.º 2, edição de outubro e novembro de 1975, corrobora esta hipótese: «A propósito, a medida do Primeiro-Ministro, Vasco Gonçalves, quando proibiu a passagem do filme *Sambizanga*, foi rectificadada alguns dias depois, e pudemos ver o filme de Sarah Maldoror sobre a luta política do MPLA».

Pouco tempo depois destes eventos, o distribuidor recebeu então a indicação de que o filme já podia ser visto. Luandino Vieira esteve na estreia e Cunha Telles tem memória de que várias pessoas do MPLA ou com uma relação com Angola foram ver o filme ao Universal. Após anos sem ser exibido, *Sambizanga* voltou a ser estudado e exibido. Atualmente a New Yorker Films, que há 45 anos aposta nos filmes «à margem», é a sua distribuidora internacional.

Bibliografia

- ECRAN (1973) – *Entretien avec Sarah Maldoror*. 15 (Mai), pp. 70-71.
- HENEBELLE, Monique (1973) – *Sambizanga: un film de Sarah Maldoror sur les débuts de la guerre de libération en Angola*. «L'Afrique Littéraire et Artistique». 28 (Avril), pp. 78-87.
- L'Afrique Littéraire et Artistique* (1978) – *Sarah Maldoror*. 49, pp. 88-91.
- MORAN, Marty (1981) – *Sambizanga: Powerful Story of the Angolan Revolution*. «Bulletin». 10 (Avril 1981), p. 14.
- PANGOM, Gérard; CAMY, Gérard (1997) – *1971, un cinéma engagé*. In *Cannes, les années Festival. Cinquante ans de cinéma*. Turim: Mille et une Nuits, Arte Éditions.
- PEFAFF, Françoise (1988) – *Sarah Maldoror*. In *From twenty-five black African filmmakers: a critical study, with filmography and bio-bibliography*. Connecticut: Greenwood Press.
- PIÇARRA, Maria do Carmo (2014) – *O cinema é uma arma*. In: PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge, coord. – *Angola, o nascimento de uma nação*. Vol. 2: *O cinema da libertação*. Lisboa: Guerra & Paz, pp. 15-42.
- RODRIGUES, Francisco Castro; DIONÍSIO, Eduarda (2009) – *Um cesto de cerejas. Conversas, memórias, uma vida*. Lisboa: Edição Casa da Achada – Centro Mário Dionísio.
- SERIZAHIA, Jadot (1995) – *Ecrans de Afrique*. 12 (Avril), pp. 6-11.

DE LUUANDA A LUANDINO: VEREDAS

FRANCISCO TOPA
ELSA PEREIRA
(COORD.)

