Sara Ferreira Marcenes Pozzato

CARTOGRAFIA DA PALAVRA:

A RELAÇÃO ESPAÇO E LITERATURA NA OBRA DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:

TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA

São João Del Rei

Agosto de 2013

Sara Ferreira Marcenes Pozzato

CARTOGRAFIA DA PALAVRA:

A RELAÇÃO ESPAÇO E LITERATURA NA OBRA DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de São João del Rei, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientador: Eliana da Conceição Tolentino

São João Del Rei

Agosto de 2013

Promel
Programa de Mestrado em Letras

UFSJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SÃO JOÃO DEL-REI

Dissertação intitulada *"Cartografia da palavra: a relação espaço e literatura na obra de José Luandino Vieira"*, de autoria de Sara Ferreira Marcenes Pozzato, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino – Orientadora

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins – UFSJ

Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres – UFMG

Prof. Dr. Cláudio Márcio do Carmo

Coordenador do Programa de Mestrado em Letras da UFSJ

São João Del Rei, 22 de agosto de 2013

Para os meus pais, com amor.

Agradecimentos

À minha avó Geralda por despertar em mim o gosto pela literatura.

Ao meu pai, Dimas Pozzato, pelo amor incondicional.

À minha mãe, Maria Aparecida, pelos cuidados diários.

Às irmãs amadas, Eliciane, Graciane e Nícia, pela alegria, pelo apoio e pela amizade.

Ao querido Felipe José, companheiro e amigo, pelo amor e apoio.

À Lídia, pequena sonhadora que considera “coisa de gente grande muito simples”.

Às amigas Gleicienne Fernandes e Emília Carolina pela presença e pelo companheirismo.

Ao Programa de Mestrado em Letras, aos professores e colegas com os quais tive a alegria de compartilhar o dia a dia da sala de aula.

À CAPES/Reuni pela bolsa de estudos.

À professora Maria Zilda Ferreira Cury por fazer parte do percurso que me proporcionou conhecer a beleza de Luanda.

E, finalmente, à professora e orientadora, Eliana da Conceição Tolentino, os meus agradecimentos pelo respeito, paciência, alegria, disponibilidade e carinho com que me recebeu.

Obrigada!

Uma cultura, como uma literatura, nunca está feita, está sempre se fazendo num espaço e num tempo historicamente determinados e determinantes. Por isso, hoje sou um escritor angolano, portanto, um escritor africano.

José Luandino Vieira

RESUMO

Neste trabalho, realizamos uma leitura das obras *A cidade e a infância*, *Luuanda* e *João Vêncio: os seus amores,* de José Luandino Vieira, sob a ótica da relação entre a cidade e a literatura, com o intuito de demonstrar a construção paulatina da cidade literária. A discussão contempla as relações estabelecidas entre Brasil-Angola, bem como defende o papel de intelectual da palavra exercido por Luandino e o trabalho linguístico por ele arquitetado. Apresentaremos discussões preliminares sobre correntes críticas que discursam sobre a tríade literatura/sociedade/cidade, sobretudo no que se refere aos processos de descolonização africana. Nesse sentido, a representação/reconstrução de Luanda nessas obras significa, no plano político, a construção da nação e da especificidade nacional, e, no plano literário, a afirmação de um sistema próprio.

Palavras-chaves: Luandino Vieira, Luanda, espaço, cidade, Literatura Angolana, colonização.

ABSTRACT

In this paper, we've done a reading on Luandino Viera's works *A cidade e a infância*, *Luuanda* and *João Vêncio: os seus amores*, from the perspective of the relationship between literature and the city, in order to demonstrate the gradual building of a literary Luanda. The discussion includes Brazil-Luanda political relationship, as well as defending the role of literate intelectual exercised by Luandino and his linguistic achievements. We presente preliminar discussions on current critical speeches on the triad literature/society/city, with special regard to the processes of African Decolonization. In this sense, the representation/reconstruction of Luanda in these works means, politically, the nation building and the nation specificity, and on the literary frame, the assertion of a personal system.

Keywords: Luandino Vieira, Luanda, Space, City, Angolan Literature, colonization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____ 1

CAPÍTULO I - Vamos descobrir Angola!

1.1 - Brasil-África – diálogos e intercessões _____ 6

1.2 - Tecido literário – encontro das literaturas e a formação do cânone _____ 33

CAPÍTULO II - De conta em conta: Luandino Vieira em (contra) cena

2.1 - Luandino Vieira: de sua terra escolhida _____ 49

2. 2 - Cenas do espaço colonial – apresentação das obras _____ 60

2. 3 - A intelectualidade e a escrita _____ 66

CAPÍTULO III - A cidade que a palavra fotografa

3.1 - Panorama da categoria espaço na Teoria da Literatura _____ 88

3.2 - Literatura e cidade: da relação entre sociedade e cidade _____ 92

3. 3 - A escrita da cidade _____ 106

CAPÍTULO IV – Um colar de cores amigadas: poética e mestiçagem

4.1 - Geografias da memória _____ 143

CONCLUSÃO _____ 154

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____ 157

Introdução

Nossa identidade é relacional: somos porque nos relacionamos, existimos porque ocupamos espaços. Percebemos nossa individualidade quando em contraste com o que nos diferencia do outro. Somos à medida que nos localizamos: o ser encontra-se intimamente ligado ao estar.

Ao nos propor a estudar o espaço na análise de uma narrativa literária, pensamos imediatamente no espaço físico por onde os personagens circulam. Essa lição básica me foi transmitida por Santos e Oliveira (2001) quando li, no início do curso de Letras, o livro introdutório à teoria literária: *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. Essa perspectiva é uma prova de que privilegiamos as relações estabelecidas pelos nossos sentidos - sobretudo pela visão. Logo, a primeira definição de espaço poderá ser: espaço como aquilo que percebemos, sentimos, vivenciamos. Meu espaço seria essencialmente aquilo que vejo.

Essa visão não é diferente quando lemos uma obra. Para ela, buscamos identificar espaços concretos. Ao situar um personagem, estamos atribuindo um estar ao ser: para ele, produzimos um espaço. Concebemos, então, uma segunda definição de espaço: conjunto de indicações, concretas ou abstratas, que constitui um sistema variável de relações. Se situarmos um personagem fisicamente, definimos um espaço geográfico; se o situarmos temporalmente, definimos um espaço histórico; em relação a outros personagens, definimos um espaço social; em relação a suas características existenciais, um espaço psicológico; em relação à forma como é expresso ou se expressa, definimos um espaço da linguagem.

As relações espaciais emaranham nossa vida. Mas é preciso atentarmos para o fato de que, associado à existência do espaço físico, está o modo como ele é percebido, ou seja, quando vemos algo, projetamos significados sobre aquilo que vemos. Esses significados não são apenas individuais, mas condicionados/amparados por um modo de olhar que é, também, cultural.

Esse é um risco que resolvi assumir ao buscar analisar a relação de uma cidade (que conheço apenas pela literatura, por fotos e demais textos) com um autor que a concebe como personagem central de sua obra. Mais do que isso, reconheço que meu lugar de enunciação pode me colocar em uma armadilha de sensos comuns e discursos moldados. A cidade - tema/personagem - principal dessa análise não é algo que senti pelo corpo: pelo toque dos pés ou das mãos, não senti seu cheiro, não ouvi seus ruídos, não vi suas cores. A cidade que me encantou foi a LUUANDA, aquela que se ampara no fio da vida, aquele mesmo do cajueiro - de muitos braços, muitos caminhos, muitas sombras. Aquela das ruas dispostas nas narrativas; aquela que abriga o griô e suas estórias.

Decidi, então, excursionar já de início pelo texto de Luandino. Elejo, por hora, o poema "Canção para Luanda", do então poeta José Graça. O poema, publicado pelo Boletim *Mensagem*, da Casa dos Estudantes do Império, número 3, de fevereiro de 1958, às páginas 27-29[1], apresenta-nos o mote da obra do autor: Luanda. O ficcionista, então, busca ao longo de sua produção, responder à pergunta do poeta: *A pergunta no ar / no mar/na boca de todos nós: / – Luanda onde está? / Silêncio nas ruas / Silêncio nas bocas / Silêncio nos olhos*. Luanda está por inteiro em suas narrativas e delas irrompem as vozes dos seus habitantes, principalmente daqueles que habitam os musseques e outros bairros periféricos: mana Rosa peixeira, mana Maria quitandeira, mulata Zefa prostituta, mano vendedor de jornais, os meninos nas ruas brincando. Todos esses personagens reaparecem nas cenas subsequentes de sua obra: sofrem violências, como Zeca Santos de *Luuanda* (2009), transpõem a fronteira de asfalto, como Ricardo de *A cidade e a infância* (2007), riem, como os meninos Xico e Beto, de *Luuanda*. Vivem nessa terra de Luanda e a sonham, como o singular personagem João Vêncio, de *João Vêncio: os seus amores* (1987).

Reconheço os perigos dessa excursão, mas observo, sobretudo, a construção da cidade literária. O objetivo central do presente trabalho será, portanto, percorrer os

[1] Informação obtida em PADILHA, Laura Cavalcanti. A face identitária angolana e sua projeção no espelho narrativo. *Revista do Programa de Pós-Graduação da Universidade de Passo Fundo* – v. 4 – n. 1, jan/jun. 2008, p. 9-20.

caminhos de Luanda através da escrita luandina. Para tanto, considero extremamente importante compreender os motivos dessa escolha, assim como o trajeto conturbado da relação entre escrita/cidade/autor. Como o trabalho está inserido na linha de pesquisa Teoria Literária e Crítica da Cultura, optei por escrever textos que contemplassem, também, a relação Brasil-África, tanto em âmbito de política pública quanto no literário. Dessa forma, o primeiro capítulo, *Vamos descobrir Angola*, objetiva apresentar o contexto histórico e político de Angola, a partir de 1961, início da luta armada no processo de libertação, até 1975, ano da independência. Dentro dessa perspectiva, busca apontar as relações políticas e literárias entre Angola e Brasil. Esse capítulo, de certa forma, foi pensado como um exercício de crítica cultural, ainda que bastante sucinta.

Já o segundo, *De conta em conta: Luandino Vieira em (contra) cena*, tem por objetivo salientar o papel desempenhado pela imprensa e pelos intelectuais angolanos e atentar o leitor para o papel de intelectual da palavra exercido por Luandino Vieira, destacando seu espaço paradoxal de enunciação – branco, filho de colonos. Faz parte do capítulo um breve levantamento sobre a produção das obras que são o objeto de análise, a saber: *A cidade e a infância*, *Luuanda* e *João Vêncio*: os seus amores. Vale ressaltar que, embora tenha eleito essas obras como eixo central de pensamento, principalmente em função de sua ordem de escrita ilustrar/projetar como a representação de Luanda vai sendo transformada e o trabalho literário e linguístico do autor vai se aflorando, menciono outras obras, como *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e *De rios velhos e guerrilheiros I*: *o livro dos rios*. Devo agradecer a inspiração para o título do capítulo ao professor Luiz Fernando Ferreira Sá da Universidade Federal de Minas Gerais. Posso dizer que é um roubo crítico/literário porque o mesmo jogo de palavras está presente no título de sua tese de doutorado sobre o escritor inglês John Milton: *Paraíso Perdido em Contracena*: uma conversação pós-colonial.

O terceiro capítulo, *A cidade que a palavra fotografa*, pretende demonstrar a influência do espaço físico dos musseques no espaço da enunciação das obras *Luuanda* e *João Vêncio: os seus amores*. Aqui, o espaço é compreendido como categoria de representação, como conteúdo social. Nesse caso, o espaço está

relacionado às conjunturas política, histórica, cultural e ideológica. Além disso, busco verificar como o movimento de espacialidade e temporalidade luandinas remetem a uma cosmogonia africana – da experiência, do conhecimento prático, da ordem do dialógico - do circular. Para tanto, consideramos prudente traçar um panorama das concepções da categoria espaço na teoria da literatura. Vinculo, sobremaneira, as relações entre literatura e sociedade, na base do que foi desenvolvido por Antonio Candido e Tania Macêdo.

O quarto e último capítulo, *Um colar de cores amigadas: poética e mestiçagem,* abarca as relações entre memória, oralidade, escrita e nação na obra de Luandino Vieira, problematizando, principalmente, a relação entre prosa e poesia. Embora, seja um capítulo contrastante com os antecedentes, optei por mantê-lo no corpo da dissertação por refletir sobre o papel da memória na obra do autor.

Vamos descobrir Angola!

Brasil-África – diálogos e intercessões

Ao longo dos anos, o diálogo entre o Brasil e a África se intensificou. A reflexão sobre as relações entre o continente africano e o Brasil não se restringe aos nossos parentes linguísticos - os países de língua portuguesa, mas volta-se para os países africanos como um todo. É, entretanto, inegável que se estabeleça mais efetiva e abertamente com os PALOP [2]. As preocupações relativas a essa relação advêm de fatores históricos, de processos de colonização semelhante e uma prioridade política do governo brasileiro de intensificar o princípio norteador de sua política externa – o da solidariedade[3]. Em se tratando de África, a política de cooperação e diálogo entre o Brasil e o continente é necessária, tanto no âmbito interno quanto externo, porque funda a formulação de políticas públicas que atendem a população brasileira afrodescendente. Essas ações são relativas aos setores da Educação, Saúde e Trabalho.

A política desenvolvida pelo governo Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) retoma aquela desenvolvida pelo governo brasileiro na década de 70, analisada mais adiante. Essa relação intensificou-se a partir de seu primeiro mandato, como forma de resgatar a dívida do Brasil com a África – nos termos de sua contribuição para a formação da nação brasileira – além de significar que, relendo a história africana, o Brasil atualiza a sua própria história e suas raízes culturais e étnicas. Durante esse período, o então presidente visitou vários países do continente[4], foram abertas ou re(abertas) embaixadas na África, com o objetivo de estabelecer um diálogo mais

[2] PALOP – Denominação para o grupo de países africanos de Língua oficial portuguesa, formado em 1996. Fazem parte do grupo Angola, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Cabo-Verde e Guiné-Bissau. Além, da Guiné-Equatorial, que, em 2007, adotou o português como língua oficial.

[3] Gostaríamos de esclarecer que não endossamos tal perspectiva. Reconhecemos seus benefícios e seus perigos, principalmente o excesso e o extremo assistencialismo.

[4] Segundo Marcel Biato (2008), em novembro de 2003, Lula esteve em Angola, Moçambique, Namíbia, República da África do Sul e São Tomé e Príncipe. Em dezembro, esteve em alguns países Árabes; Egito e Líbia. Em 2004, retornou a São Tomé, além da visita a Cabo Verde e Gabão.

formal e prestar auxílio técnico aos países. Nesse sentido, de acordo Marcel Biato (2008), o Brasil cancelou a dívida de alguns países, o que determinou uma aposta numa relação que tende, cada vez mais, a se fortalecer. Em termos econômicos, tal relação estabelece uma frente de ação e engajamento, produtiva para o Brasil e para África, materializada com o engajamento de países africanos no G-20[5]; o grupo visa discutir questões-chave da economia global e promover políticas discutidas nas reuniões de cúpula – a última realizada em novembro de 2011.

Integrando tal movimento, o governo brasileiro articulou uma política de revisão das regras internacionais (em acordos econômicos, por exemplo), desfavoráveis aos interesses dos países em desenvolvimento. Concomitantemente, a África passou por uma renovação política com a criação de órgãos como o NEPAD – Nova Parceria para o Desenvolvimento da África -, a UA – União Africana, com o intuito de conter a instabilidade e a superação de rivalidades entre os países do continente, ou em parceria com os demais países: como a CDLP – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, que busca solucionar conflitos existentes entre os países ou dentro de cada país, por exemplo, os conflitos existentes em Angola, decorrentes da disputa pelo controle das riquezas do subsolo. Em relação a essa política "da amizade", foram realizados o Fórum Brasil-África, em 2003, em Fortaleza, e encontros promovidos pelas diversas unidades da Pontíficia Universidade Católica (PUC), além da abertura de cursos de pós-graduação e projetos de pesquisas na área dos estudos africanos e afro-brasileiros, não só pela PUC, mas também por instituições federais. Em 2010, O Fórum das Letras, promovido pela Universidade Federal de Ouro Preto, foi dedicado à África e indagava, principalmente, qual a imagem que temos do continente. Entre estudiosos e escritores africanos, a multiplicidade de imagens e referências foi a constante do evento.

Em relação à intensa promoção do diálogo com África, é necessário, conforme salienta José Lopes (2008), contrapor a múltipla existência de africanistas com a

[5] G-20 – Grupo composto por 19 países industrializados e em desenvolvimento e a União Europeia; negociam de forma coordenada no âmbito da Organização Mundial do Comércio. Foi criado em 1999, como resposta às crises financeiras ocorridas no final dos anos 1990.

maneira como tais relações se estabelecem. Elas prezam pela igualdade ou mantêm a visão ocidentalizada do continente, do exótico, do selvagem ou de local produtor de cultura? Mais ainda, como analisar as produções artísticas, literárias ou as manifestações culturais? De acordo com o autor, um ponto crucial desse diálogo é determinar a relativização das análises, já que ele pode se tornar uma via de mão única, sendo uma ação pautada no assistencialismo, na diminuição e ou na manutenção de uma visão amparada no pensamento de inferioridade colonialista – neocolonialismo. Nesse sentido, Frantz Fanon (2008) lembra-nos da prática da alteridade. A questão não é falar pelo outro, mas, principalmente, possibilitar ao outro a voz. Tal atitude é escorregadia e perigosa, pois precisa apagar o dualismo colônia/metrópole, colonizado/colonizador para privilegiar o dialógico, a troca. Isso porque as ações podem ter implicação identitária e política na medida em que definem e reforçam pré-conceitos.

Seguindo a reflexão proposta por Lopes (2008), a África foi, por muito tempo, silenciada: as políticas capitalistas dificultavam a independência política e financeira, principalmente dos países da África Subsaariana, com o acúmulo de dívidas, o alto índice de desigualdade social e baixo nível dos indicadores sanitários. Nesse contexto, os países africanos permanecem numa situação neocolonialista. Em conjunto com esse estado de falta, os valores presentes na cosmogonia africana, a saber: a recusa da tirania do tempo, a indivisibilidade do poder e da autoridade, o apagamento do indivíduo face à comunidade, a ritualização das tradições são gradativamente distorcidos, em alguns casos, perdidos. [6]

Salvato Trigo (1981), ao problematizar as características da Estética Africana recupera, reavaliando, do crítico nigeriano Odun Balogun, pontos que se aproximam aos de Etounga-Maguelle, dos quais destaca: a solidariedade, a inspiração animista, a temporalidade (enquanto simultaneidade do passado, presente e futuro), a sexualidade, conjugada à ritualização, e a inserção da oratura na escrita. Tais valores podem ser observados na literatura produzida nos países africanos. No presente trabalho, focamos

[6] Valores apontados por Etounga-Maguelle (*apud* LOPES, 2008)

a literatura angolana, principalmente a obra do escritor José Luandino Vieira, na qual esses valores, constituintes do que Appiah (1997) denomina força vital, transformam-se em nortes para as ações dos personagens e armas contra o regime colonialista. Eles podem ser notados desde sua primeira obra *A cidade e a infância* até sua última publicação; *De rios velhos e guerrilheiros I: o livro dos rios*.

Tal estratégia discursiva ilustra a suposta crise identitária pela qual o sujeito da modernidade tardia, nos termos de Stuart Hall (2003), enfrenta. Um dos fatores que desestabilizaram e deslocaram a centralidade do sujeito cartesiano da razão, são os processos de colonização e descolonização, perpassados pelo processo de globalização. Segundo o teórico, na modernidade tardia, com auge na década 60, ocorreram movimentos que questionaram a centralidade do sujeito da lógica de Descartes do penso, logo existo. Dentre tais movimentos estão o questionamento da inerência da unicidade do sujeito, com a teorização de Freud e seus seguidores sobre o inconsciente e a formação da identidade; de Saussure, com a concepção de que a língua é um sistema social e não individual, o que significa que falar uma língua é pertencer a uma comunidade, o trabalho de Foucault com as proposições sobre o poder disciplinar, exercido, principalmente nas/pelas instituições que se desenvolveram ao longo do século XIX, direcionado para a regulamentação de pessoas e estados e dos indivíduos e os corpos. Apesar da aparente coletividade dessas instituições, a vigilância e a punição são exercidas sobre cada sujeito, individualizando-o e isolando-o. Além desses movimentos acima mencionados, o impacto dos movimentos feministas foi importante para o descentramento do sujeito porque abriu terreno para questionamentos de outros movimentos sociais, como as revoltas estudantis, as lutas pelos direitos civis, entre outros. O principal legado desses movimentos é que cada um reivindicava e defendia para si uma identidade social, inaugurando, o que veio a ser conhecido como a política de identidade.

Mas qual é a relevância dos apontamentos de Hall para estratégia discursiva desenvolvida por Luandino Vieira? A experiência de Luandino perpassa a fragmentação do sujeito colonial, a luta armada pela emancipação política e a crise identitária do pós-colonialismo aliada ao processo de globalização. Como esse sujeito fragmentado é

posicionado em relação a sua identidade cultural? E como é caracterizada a literatura dos países africanos de língua portuguesa? Tão longo parêntese pretende pontuar algumas questões que necessariamente estarão presentes num estudo como o proposto, a saber: a questão da língua, do sujeito, dos espaços e das relações pós-coloniais. Para tanto, especificar as iniciativas promovidas pelo Brasil para reforçar os vínculos com África justifica a escolha de tal objeto de estudo, inserido na prática da crítica cultural.

O Brasil é o país com maior número de negros fora do continente africano, por isso, deve reconhecer os saberes trazidos e as ressignificações culturais que incorporam nossa história. Consoante Liana Reis (2008), o diálogo entre o Brasil e a África se intensificou no pós-independência, a partir da década de 70, e se firmou, no governo Lula, com a Lei 10.639/2003[7], em reconhecimento à efetiva colaboração dos africanos para a construção do Brasil, com a ressignificação dos saberes técnicos e intelectuais, utilizados como barganha na relação com o colonizador. A referida lei possibilita a concretização do diálogo com África no bojo das interações históricas, culturais e socioeconômicas, incluindo o diálogo com suas literaturas.

No entanto, a historiografia sobre a escravidão, segundo Reis (2008), desenvolvida ao longo dos anos 1980, não sistematizou essas contribuições tanto para o folclore quanto para cultura religiosa, para o artesanato, para a música, para mineração e siderurgia. Ao contrário, apenas alguns desses saberes foram legitimados pela história oficial, monumentalizando, nos termos de Le Goff (2003), os eventos interessantes para construção da metanarrativa da nação. Traçar um histórico dessas contribuições e da presença da África no Brasil implica em pensar na história do cotidiano e da vida privada, significa conceber a relação entre o Brasil e a África pelo fragmento, pela história a contrapelo[8], segundo Walter Benjamin.

---

[7] Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira" Disponível <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm>.

[8] Conceito desenvolvido por Walter Benjamin no texto "Sobre o conceito de história", especificamente na tese 7. De acordo com o teórico, as metanarrativas estariam sempre a favor dos "vencedores ou

É necessário, pois, traçarmos um breve histórico sobre a chegada dos africanos no Brasil. No início do século XVI, os africanos desembarcaram no nordeste brasileiro, especificamente em Pernambuco. Com o desenvolvimento da economia, a América Portuguesa tornou-se a maior importadora de escravos do século XVIII, vindos, principalmente, da África ocidental e do centro-oeste do continente. No Brasil, passavam por uma adaptação linguística e religiosa, muitas vezes imposta sob violência, por meio da veiculação da ideologia escravista: ter escravos significava ter força e poder. A maior barbárie do sistema escravista é a prática do assimilacionismo [9], que concebe o negro como selvagem, ignorante e o branco – colonizador – como civilizado e desenvolvido, aquele que impõe seu saber e sua força.

De acordo com o historiador João José Reis (*apud* Reis, 2008) o mecanismo cruel da política escravista consistia no movimento de integração do negro recém-chegado ao Brasil; recebido por um escravo assimilado/aculturado que o ensinava a se adaptar. Processo semelhante ocorreu com a população africana em território próprio. Mas o que significa a aculturação para o negro? De acordo com Russel Hamilton (2000)[10], o assimilacionismo é praticado desde o início da colonização portuguesa no século XVI, mas foi oficializado enquanto lei apenas em 1926 por António Salazar; nesse caso como ação exercida em África, visto que o Brasil já se constituía enquanto nação. A lei da assimilação significava que todo cidadão, para ser reconhecido como civilizado, deveria passar por um processo de europeização.

---

dominadores". Os monumentos da cultura seriam, portanto, sempre monumentos da barbárie. É necessário, pois, que a história seja escovada a contrapelo, no sentido inverso do que oficialmente foi transmitido e valorizado. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed., trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.– (Obras escolhidas; v. 1)

[9] Segundo Salvato Trigo (1981), a prática do assimilacionismo, apregoada pelo colonizador, pretendia que os colonizados assumissem para si os valores culturais, inclusive a língua, da colônia para que se integrassem ao sistema português. Entretanto, é uma prática perversa, visto que há o apagamento do passado, da memória dos sujeitos colonizados e de suas próprias instituições, o que favorecia o controle colonial.

[10] Russel Hamilton refere-se à prática do assimilacionismo nos países africanos de língua portuguesa

Para Carvalho Filho (2007), a política da assimilação justificou-se, na perspectiva portuguesa, por estar potencialmente aberta a todo africano; negaria, dessa maneira, o racismo e a segregação. Entretanto, ao exercê-la, os portugueses reafirmavam e fortificavam a segregação racial e o próprio racismo, porque ela estava amparada em critérios raciais e não na pluralidade cultural. É por esse fato que os espaços coloniais devem ser analisados sob a ótica do hibridismo cultural.

Conforme sinalizado por Hamilton (2000), a assimilação gerou alguns paradoxos. Da mesma maneira que estimulou a alienação e a negação da cultura africana, também possibilitou movimentos germinadores da conscientização social, cultural e política, pois, a partir do século XIX, os assimilados passaram a exercer alguma influência na vida social dos centros urbanos, constituindo a intelectualidade dos países, que fomentou muitos jornais e revistas responsáveis pelo surgimento das literaturas nacionais e fortes armas contra o regime colonial, como analisaremos adiante. Embora com forte conotação negativa, o assimilacionismo permitiu que os africanos refletissem sobre a colonialidade e as justaposições entre colonizado e colonizador, discernimento importante na luta contra o colonialismo.

A partir dessas informações, buscamos compreender o diálogo aqui proposto e as relações históricas que legitimam a pesquisa da literatura africana. Para isso, é necessário perceber que a história do Brasil tem matrizes na perspectiva portuguesa e na africana. As diretrizes que guiam a política externa brasileira, dentre várias, são: o desenvolvimento, o multilateralismo, a solução pacífica de conflitos e a cooperação. Fazendo parte dessa política externa encontra-se a denominada política africana do Brasil, segundo Kamila Rizzi (2010). Ela está na agenda brasileira desde a descolonização dos países africanos, nas décadas de 1960 e 1970, dispostas em um conjunto de ações amparado nos eixos do desenvolvimento, da cooperação e da horizontalidade. Embora a efetividade dessa política tenha sido questionada ao longo da história, ela se firmou no governo Lula. Para tanto, traçaremos um panorama da ligação histórico-cultural, agora entre Brasil e Angola.

Para compreendermos o processo de independência angolana e a maneira como ele se encontra nas obras ficcionais é preciso traçar um panorama da tríade

relação entre Angola, Brasil e Portugal. Kamila Rizzi (2010) pauta seu estudo sobre a política africana desenvolvida pelo Brasil de 1975 (data da independência de Angola e Moçambique) a 1990 a partir das relações que sustentam a política colonial portuguesa desde o século XVI.

Além de o Brasil ter primeiro reconhecido tanto a independência de Angola quanto o governo do MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola) sua ligação histórico-cultural remonta à lógica colonial portuguesa. Se, enquanto constituintes do império colonial português, Angola e Brasil passam por processos semelhantes de assimilação, é lícito pensar na política de força e troca exercidas pelo colonizador. Com a fundação de Luanda, em 1575, Angola intensifica o fornecimento de mão de obra escrava para as lavouras brasileiras de cana de açúcar e de tabaco e para as minas de ouro. Esse fato singulariza a forte presença africana no Brasil.

De acordo com Salvato Trigo (1981), o século XIX foi o marco da colonização africana. O acontecimento que impulsionou e redimensionou o olhar português para as colônias africanas foi a Conferência de Berlim (1884-1885)[11]; os condicionamentos impostos por ela obrigaram Portugal a adentrar seus territórios africanos, iniciando as propriamente ditas colônias de povoamento. Agrega-se a esse fator, a independência do Brasil, geradora de graves preocupações internas, principalmente econômicas.

A independência brasileira ocasionou a investida de Portugal em Angola. Até então, o interior do país era praticamente desconhecido, já que o poder colonial era exercido, principalmente, no litoral. As zonas interiores eram habitadas por alguns nativos e penetradas por agentes não oficiais portugueses, conhecidos como pombeiros, que tinham por objetivo o comércio e a exploração. A ocupação do interior angolano pode ser observada em três diferentes ciclos que correspondem à comercialização do escravo, do marfim e da borracha. Eles foram responsáveis pela divulgação da cultura e da língua portuguesa no interior africano, originando, o que

[11] De acordo com Visentini (2012), com a Conferência de Berlim, Portugal pôde ampliar sua presença em território angolano: em 1900, estimava-se que 10 mil colonos estavam em Angola, em 1950, esse número subiu para 80 mil e, em 1974, para 350 mil.

podemos denominar ilhas de pidignização[12], conceito importante para as literaturas africanas. Junto aos pombeiros, missões religiosas, católicas ou protestantes, e tropas de conquista exerceram papel fundamental para a hibridização cultural desse espaço colonial.

Segundo Trigo (1981), Portugal apresentava uma grande vantagem frente aos demais países europeus em termos do conhecimento do território africano, o que permitiu que focos de miscigenação fossem criados, principalmente, em torno de Luanda, no Dondo e em Benguela, antes do exercício de uma política colonial dirigida, condicionada pela perda do Brasil, pela já citada Conferência de Berlim e pela Primeira Guerra Mundial. A política dirigida, exercida a partir de 1836 e orientada por Bernardo de Sá Nogueira, causou sérios danos a essa miscigenação. A partir do século XIX, iniciam-se conflitos sociais, evidenciados, sobretudo, por uma imprensa organizada por mestiços e intelectuais. Esses jornais e revistas constituíam meios para a comunicação com o interior do país e neles encontram-se poemas com grande valor histórico e linguístico, além de pinceladas do que, posteriormente, formará a literatura angolana.

Reservadas as semelhanças do processo colonizador português no Brasil e em Angola, as relações de Portugal com as duas colônias são distintas: Brasil – colônia produtora de bens materiais e Angola – colônia exportadora de mão de obra. A independência do Brasil, em 1822, refletiu tanto na relação com Angola quanto com a diplomacia inglesa. Em Angola, há a divisão entre correntes que reivindicam a união da então colônia com o Brasil e, do lado oposto, de grupos que estimulam a permanência do vínculo com Portugal. A Inglaterra, com o intuito de garantir o comércio com o Brasil, procurou extinguir o vínculo entre Angola e Brasil. Segundo Martins (*apud* Rizzi, 2010), a Inglaterra interessa-se pela extinção da escravidão para evitar a formação de um império Sul-Atlântico, sob o domínio brasileiro. Para tanto, reconheceu a independência

[12] "Pidignização é um conceito que aqui assumimos como tradutor de uma fase incipiente de mistura cultural e linguística, caracterizada essencialmente por um reducionismo drástico ao nível das estruturas da língua portuguesa e por uma naturalização descuidada e circunstancial de outros elementos da cultura portuguesa, tais como o vestuário e a alimentação." (TRIGO, 1981, p. 67)

do Brasil, que, por sua vez, comprometeu-se, em 1825, a não anexar nenhuma das colônias africanas de Portugal.

Com a assinatura desse acordo, o Brasil focou a sua política externa para resolução de conflitos fronteiriços, atentando-se para Bacia do Prata. Na segunda metade do século XIX, com o fim da escravidão e as novas culturas agrícolas, o Brasil interrompeu as relações com Angola, privilegiando o contato com os países colonizadores da África. Apenas após a Segunda Guerra Mundial, o Brasil retoma o contato com o país, que permanece como colônia portuguesa.

A luta pela independência de Angola

O movimento pela libertação de Angola coincidiu com um processo maior de descolonização da África e da Ásia. O processo tardio de independência das colônias portuguesas deve-se aos regimes autoritários de António Salazar (1932-1968) e Marcelo Caetano (1968-1974), ambos defensores do colonialismo e da ligação das colônias ao Estado português. Em 1950, o governo português, com o intuito de manter o controle sob a colônia, incentivou a emigração para Angola, denominando o território, até então oficialmente colônia, de Província Ultramarina de Portugal.

Entretanto, em 1956, há a formação de um grupo de intelectuais, o MPLA (Movimento para libertação de Angola) que tinha como objetivo principal a luta pela independência de Angola. Luandino Vieira fez parte desse grupo que, em 1961, sob a direção de Agostinho Neto, inicia uma série de protestos exigindo a libertação de Angola. Com a recusa de Portugal em reconhecer a autonomia das colônias, os conflitos armados iniciaram-se, especificamente no dia 04 de fevereiro de 1961, com a

invasão das prisões sediadas em Luanda para libertação dos militantes do MPLA, presos devido aos protestos.[13]

Além do MPLA, surgiram, em Angola, outros grupos também interessados na independência da colônia, contudo, cada um privilegiava um princípio político e determinado grupo étnico. Em 1962, forma-se a FNLA (Frente Nacional para a Libertação de Angola), sob a direção de Holden Roberto. A FNLA unia integrantes do grupo UPA (União dos Povos de Angola), criado em 1958, também por Holden Roberto, com origem numa organização sediada no norte angolano, a UPNA (União dos Povos do Norte de Angola), identificada com a etnia congo. Em 1966, por divergências étnicas, a FNLA, dividiu-se e, em março, surgiu, no sul angolano, a UNITA (União para Independência Total de Angola), dirigida por Jonas Savimbi.

Devido à pressão dos movimentos e da mídia internacional, principalmente da União Europeia, Portugal propõe algumas estratégias para garantir o controle colonial e amenizar a pressão internacional: estímulo à emigração, diminuição de impostos, facilidade de acesso ao capital estrangeiro e, em 1973, a elevação de Moçambique e Angola à condição de Estados semiautônomos.

Com o fim do governo salazarista de Marcelo Caetano, derrubado pela Revolução dos Cravos em 25 de abril de 1974[14], Portugal passa por uma redemocratização. E, o processo de independência angolano destaca-se na mídia internacional, sobretudo por Angola possuir uma grande quantidade de recursos minerais, sendo localizada no centro da África Austral, além de receber apoio de blocos com sistema políticos distintos: Cuba e África do Sul. Como Angola era um estado

[13] Desde 1920, a população vinha se mobilizando em torno do problema da repressão colonial com a criação da Liga Nacional Africana e o Grêmio Africano (mais tarde passa a ser denominado Anangola).

[14] Revolução portuguesa, resultante de um golpe militar, ocorrido em 25 de abril de 1974, que depôs o regime ditatorial do Estado Novo, vigente desde 1933. Originou a implantação de um governo democrático, com a promulgação, em 25 de abril de 1976, da nova constituição. Iniciou-se em 1973, conduzido pelo movimento militar que, inicialmente, restringia-se ao reconhecimento das forças armadas. Posteriormente, atingiu o regime político. Apoiada pela população, a revolução derrubou o governo ditatorial com a ocupação de diversos locais públicos. Consta que é reconhecida como Revolução dos Cravos pelo gesto da população de oferta das flores aos soldados, que as colocam nos canos de suas espingardas.

semiautônomo, foi assinado o Acordo de Alvor[15], em 15 de janeiro de 1975, entre a UNITA, o MPLA e a FNLA, criando um governo transitório quadripartite com chefia de um comissário português. O acordo previa, dentro desse contexto, a independência de Angola para o mesmo ano, o reconhecimento da legitimidade dos três grupos como representantes dos povos angolanos e o direito de candidatarem-se para as eleições que se seguiriam.

No entanto, a UNITA e a FNLA descumpriram tal acordo e iniciou-se uma disputa pelo poder entre as três frentes, originando a posterior guerra civil. A UNITA passou a receber, clandestinamente, apoio financeiro dos Estados Unidos, o MPLA da então União Soviética e, por sua vez, a FNLA, após encontro de Jonas Savimbi com representantes da CIA, passou a receber apoio norte-americano. No mesmo período, a UNITA é apoiada pela África do Sul, que lhe envia armas e fornece treinamento aos seus soldados, e do Zaire, que enviou batalhões para Angola.

Isso significa que a libertação de Angola projetou-se internacionalmente e a disputa pelo poder significaria o domínio dos recursos minerais do solo do país, além de aliança política. Em resposta à intervenção sul-africana, Cuba envia, em outubro de 1975, soldados ao território angolano e à África Sul, com intuito de preservar seu controle sobre a Namíbia, adentrou o território de Angola a pedido da UNITA, em 23 de outubro, com a Operação Savannah[16].

A tensão desse período, segundo Rizzi (2010), deve-se aos seguintes fatos: ao segregacionismo dos movimentos de libertação, relacionado principalmente à política colonialista para qual a integração da população poderia ser um problema para imposição de sua força – conquistar territórios distintos é mais rápido e fácil – e à própria localização das etnias. Aquelas próximas à capital eram consideradas a elite

[15] Acordo assinado em janeiro de 1975, em Alvor, entre o governo português e os três principais movimentos de libertação de Angola, reconhecendo-os como representantes do povo angolano e o processo de independência. Entretanto, o Acordo foi declarado transitoriamente suspenso pelo Decreto-Lei n. 458-a/75, de 22 de agosto de 1975 e não se mostrou eficaz, já que em seguida inicia-se a Guerra Civil. Para maiores informações: <www.memoria-africa.ua.pt.>

[16] Operação lançada pela África do Sul, com a invasão do território angolano, com o intuito de auxiliar a UNITA e impedir a consolidação do poder pelo MPLA.

crioula, mestiça, com o português como língua oficial, também devido ao forte assimilacionismo dessa população, apoiada pela etnia Mbundo. A população interiorana, de maioria Ovibumdo e Bakongo, era mais carente e com baixíssimo índice de escolaridade. Esse grupo acreditava que habitantes da capital apoiavam o regime português. Esse território fragmentado enfrentava uma dupla crise: a da experiência do processo de descolonização e a crise identitária que ele pressupõe.

A consolidação da independência angolana foi tão complexa e conflituosa quanto o seu processo. Em 11 de novembro de 1975, os líderes do MPLA declaram, unilateralmente, a independência e Agostinho Neto assume a presidência do Estado. Se, a princípio, o objetivo dos três grupos era lutar pela libertação, posteriormente, passaram a se combater pelo poder presidencial. O MPLA tinha apoio financeiro e militar de Cuba e da União Soviética e aliava-se ao pensamento marxista. A FNLA recebia suporte do Zaire e a UNITA, da África do Sul. Com a desintegração da FNLA, MPLA e UNITA (apoiada, então, pela China, Estados Unidos e África do Sul) continuam a se enfrentar.

Em 1976, o MPLA derrota o exército sul-africano ao sul do território angolano, consolidando o poder. Entretanto, a guerra civil não cessa. É necessário analisar esse conflito sob a ótica de importantes fatores, de acordo com RIZZI (2010): a luta pela libertação, a Guerra Fria, os conflitos regionais. O processo de consolidação da independência assume dimensão internacional com o envolvimento dos EUA e da então União Soviética, o que mescla a disputa pelo poder e a tensão do contexto da Guerra Fria. O apoio da África do Sul à UNITA não é gratuito: o governo sul-africano objetivava garantir a sobrevivência do regime do *apartheid*[17], embora buscando apoio da população majoritariamente negra, e, para tanto, invadiu, entre 1981 e 1987, diversas vezes o território sul angolano.

Em 1979, o presidente Agostinho Neto falece em Moscou e assume a presidência de Angola José Eduardo dos Santos. A complexidade dessa situação não

[17] Regime adotado de 1948 a 1994 pelos sucessivos governos do Partido Nacional na África do Sul, que legitimava a segregação racial, cerceando os direitos da maioria da população sul-africana, nomeadamente, os não brancos.

eximiu o governo de problemas sérios. Na década de 1980, o recente país não tinha um sistema político definido, a infraestrutura era bastante precária e a organização do governo passou por intensas modificações, com o intuito de centralizar o poder. A solução encontrada pelo presidente, não só para buscar estabilizar a economia do país, mas também para interromper o suporte externo dado à UNITA, foi oferecer aos países ocidentais a exploração do petróleo.

Limitada ao papel de exportadora de matéria-prima, Angola enfrentou uma grave crise no período pós-independência. Sem infraestrutura básica, colonos portugueses e angolanos de origem portuguesa abandonaram o território, o que gerou grande êxodo rural e declínio da produção agrícola, acentuado, principalmente na década de 70. A nação nasceu dilacerada, o governo não possuía recursos para subsidiar o desenvolvimento do país e o prolongamento da guerra civil bloqueou o processo de crescimento do país. Segundo Ruivo (2007), em 1989, os governos do MPLA e da UNITA assinaram um acordo de paz, em Gbadolite, Zaire. Sem sucesso, em 1991, assinaram o acordo de Bicesse, que definia o fim do regime monopartidário e eleições diretas em 1992. As eleições foram, de fato, realizadas. Entretanto, a UNITA não reconheceu o resultado das eleições, o que prolongou a guerra civil até fevereiro de 2002. Nesse contexto, entra a política externa brasileira para a África.

O desenvolvimento da política externa brasileira estruturou-se no governo de Getúlio Vargas (1951-1954) com a assinatura do Tratado de Amizade e Consulta com Portugal, em 1953. O Tratado que ligava o Brasil a Portugal no cenário internacional, marcava, também, a dualidade da política externa brasileira que, por um lado, indicava apoio ao colonialismo e, por outro, o interesse de estabelecer contato com as colônias portuguesas, que viriam a constituir estados-nação. O governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960) foi marcado pela industrialização do país, pelo nacionalismo e o capital estrangeiro. Mas, é no governo de Jânio Quadros[18] (1961) que há a primeira iniciativa em relação à África com a criação do Departamento de África no Itamaraty e instalações de algumas embaixadas brasileiras em países africanos, como em Gana e

[18] Jânio Quadros renunciou à presidência no dia 25 de agosto de 1961, após denúncia de Carlos Lacerda sobre um suposto golpe por ele organizado.

Senegal. Além disso, foram criados o Grupo de Trabalho para a África e o Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos (IBEAA), com o intuito de estudar a cultura e a realidade africanas e seus reflexos na sociedade brasileira.

Em seu trabalho, RIZZI (2010) salienta a importância dessa política brasileira como uma tentativa de o Brasil estabelecer alguma autonomia frente aos EUA, além de aumentar seu poder de decisão e influência no cenário internacional, o que possibilitaria aproximar-se do Leste Europeu, da Ásia e da África. De acordo com a estudiosa, a política dos 3Ds (desarmamento, desenvolvimento e descolonização), implantada pelo Embaixador João Augusto de Araújo Castro, na XVII Assembleia das Nações Unidas, significou o fortalecimento do Brasil em resoluções internacionais, demarcando o importante papel que hoje está assumindo em organizações e assembleias mundiais, além de firmar maior diálogo com os países terceiro-mundistas.

Seguindo a tese anticolonialista das Nações Unidas, à época, o Brasil votou a favor da descolonização, entretanto, no que tange aos interesses portugueses, viu-se obrigado a eximir-se de voto, devido ao Tratado assinado em 1953. Essa atitude é representativa da ambiguidade da então política externa brasileira, desenvolvida por Jânio Quadros, chocando as diretrizes anticolonialistas com o compromisso internacional firmado com Portugal.

O governo de João Goulart (1961-1964) buscou efetivar o corpo teórico que amparava a política externa brasileira, procurando consolidá-la como instrumento para o desenvolvimento dos projetos nacionais. Contudo, a crise que o país enfrentava e o intuito de construir um país um pouco mais industrializado fizeram com que a política externa se pautasse numa relação de interdependência. Com o posterior governo, o do Marechal Humberto Castelo Branco (1964-1967), retomando uma política desenvolvimentista pautada no capital privado, o Brasil reaproxima-se dos Estados Unidos, o que dá origem a uma política externa amparada pela bipolaridade e não mais pelo multipolaridade.

Apenas no governo do General Arthur da Costa e Silva (1967-1969) a política brasileira para África foi retomada, com a inauguração de mais duas embaixadas no continente, a criação de um departamento específico para essa relação no Itamaraty,

em 1969, e o envio de missões a Angola, Moçambique e África do Sul. Entretanto, as relações com Portugal continuam a marcar a dualidade da política externa brasileira.

Os anos seguintes, até 1974, foram bastante importantes para a política externa brasileira, devido ao desenvolvimento econômico atingido pelo Brasil. Os países africanos eram vistos como possível mercado consumidor dos produtos nacionais. Durante o governo do General Emílio Médici (1969-1974) foi estabelecido um projeto diplomático que proporcionaria maior inserção do Brasil no contexto internacional por meio da relação com o continente africano. Nesse sentido, foram assinados, segundo Rizzi (2010), 30 tratados comerciais com os países africanos. Um dado importante para essa relação é que, não obstante o acordo com Portugal, o Brasil reconheceu a autenticidade dos movimentos de libertação de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, em novembro de 1972. Durante esse período, as relações entre o Brasil e o continente africano se intensificaram, principalmente, pela exploração do petróleo.

A política do Brasil para África, desenvolvida nos anos 70, tem seu auge com o governo do General Ernesto Geisel (1974-1975). Primeiramente, porque a política engendrada pelo Chanceler Antônio Azeredo da Silveira priorizou a relação com a África e com países do campo socialista. Segundo, com a queda de Marcelo Caetano em Portugal, em 1974, o Brasil volta a defender a extinção dos regimes coloniais.

Nesse período, efetivam-se as relações do Brasil com Angola, sendo o primeiro país a reconhecer sua independência. Conforme ressalta Rizzi (2010), essa foi uma estratégia do governo brasileiro para mediar as relações entre os interesses dos países desenvolvidos e daqueles em desenvolvimento, o que possibilitaria ao Brasil fazer a circulação do seu capital em ambos os territórios. Por outro lado, estreitou o vínculo com Angola e fortificou a diplomacia brasileira.

Para Angola, o reconhecimento do Brasil estabeleceu a possibilidade de parceria e cooperação com o país, notadamente, no que diz respeito à exploração e comercialização do petróleo, além da relação histórica e identitária entre os estados. Essa atitude resultou no estabelecimento de relações entre o Brasil e Moçambique e no diálogo com as demais ex-colônias portuguesas. Em 1975, a Representação Especial do Brasil em Luanda foi transformada em Embaixada.

O ano de 1975 marca a fortificação das relações com Angola e a parceria em diversos acordos comerciais, que se prolongou ao longo dos governos subsequentes. De forma geral, a política externa do governo do General João Batista Figueiredo (1979-1985) pautou-se no que fora estabelecido nos governos anteriores: reafirmação da presença do Brasil em organizações internacionais, reforço da tese anticolonialista e proveito de sua posição estratégica no Atlântico Sul. Figueiredo foi o primeiro presidente brasileiro a visitar África, em novembro de 1983. As relações entre Angola e Brasil mostraram-se concretamente estabelecidas, com a visita do então Chanceler Saraiva Guerreiro. Desse encontro, em 11 de junho de 1980, resultou um comunicado comum do Brasil e de Angola, no qual a delegação brasileira condena a intervenção sul-africana no país, além da assinatura do Acordo de Cooperação Econômica, Científica e Técnica. Desse primeiro acordo, derivaram outros.

Com o fim do regime militar e a ascensão da Nova República, o governo de José Sarney manteve as diretrizes que guiavam a política externa brasileira, mas centrou-se numa política multilateral que possibilitava ao Brasil ocupar um lugar privilegiado no cenário internacional. Excetuada a crise que ambos os países enfrentaram na década de 1980, as relações entre Brasil e Angola permaneceram fortes durante o governo Sarney. Nesse período, o Brasil destinou ao país duas linhas de crédito e o SEBRAE enviou uma equipe para treinamento técnico do pessoal de ministérios angolanos.

Em 1987, as relações diplomáticas intensificaram-se com a inauguração do Centro Cultural e de Amizade Agostinho Neto, em São Paulo. Entretanto, a conjuntura interna e a política desenvolvida por Fernando Collor de Melo, sucessor de José Sarney, com o agravamento da situação econômica reorientaram a política externa brasileira, estagnando a relação com Angola. Por outro lado, a intensificação da Guerra Civil naquele país também dificultou a relação. Por ora, o diálogo entre os países ficou fragilizado.

De 1975 a 1990 foi o período de estabelecimento das relações entre Brasília e Luanda. A partir de 1990, com o fim da Guerra Fria, a política internacional e a economia mundial enfrentam um período de reestruturação, principalmente, com a

aparente finalização da bipolaridade constante da guerra. Há a deliberação da ideologia neoliberal, com a supremacia de mercado. Os mecanismos de globalização, embora diminuam as fronteiras geográficas, dando suporte a um cosmopolitismo às avessas, acentuaram e demarcaram os locais centrais e periféricos.

Nesse contexto, a política externa desenvolvida pelo Brasil, até então direcionada por um nacionalismo, caracteriza-se por um encolhimento das relações internacionais. De acordo com Rizzi (2005), no governo de Itamar Franco (1992-1994), há a tentativa de revalorização da presença brasileira no cenário internacional, mediante a participação em organizações mundiais e, por isso, há um consequente declínio nas relações com África. Rizzi (2005) defende que não houve a paralisação dessas relações, mas a opção por uma política pública seletiva que, como veremos, privilegiou as relações com a África Austral, nomeadamente com Angola, através do que a autora denomina relações bilaterais indiretas. Dois fatores marcaram esse período: a institucionalização da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa) e o fim do regime do *apartheid*, na África do Sul, em 1994, e a ocupação da presidência da república por Nelson Mandela.

A evolução da Guerra Civil em Angola prosseguiu, conforme mencionamos, até 2002, com a seguinte progressão: em 22 de dezembro de 1988, por meio dos Acordos de Nova York[19] as tropas cubanas encerram a sua presença no território angolano. Para tanto, foi criada a UNAVEM (United Nations Angola Verification Mission I) para supervisão do cumprimento do acordo. A UNIVEM exerceu suas atividades de janeiro de 1989 a maio de 1991. Com o intuito de afirmar o cessar-fogo, foi assinado, pelo Governo do MPLA e pela UNITA, os Acordos de Bicesse[20], em 31 de maio de 1991, e o

[19] Acordo assinado em Nova York por Cuba, Angola e África do Sul, que estabelecia a Independência da Namíbia e a retirada das tropas cubanas.

[20] Conforme publicado em artigo de 8 de junho de 2011, pela Comunidade Ango-congolesa no Brasil, os Acordos de Bicesse fracassaram porque não consideraram a realidade social, política e étnico-cultural angolana. Para o jornalista angolano-português Orlando Castro, UNITA e MPLA viam no acordo uma estratégia para ganhar tempo e possibilidade de rearmamento. O jornalista acredita que, embora os acordos tenham tido alguma importância para Angola, o fim do conflito, como se sabe, deve-se à morte de Jonas Savimbi em 2002. Para maiores informações: <http://cacbbr.blogspot.com.br/2011/06/acordos-de-bicesse-completam-20-anos.html> Acesso em janeiro/2013

presidente José Eduardo dos Santos instituiu várias reformas, objetivando diminuir a tensão e o desequilíbrio interno. Houve uma reforma constitucional com a instituição do pluripartidarismo, a abertura para a economia de mercado e o abandono da doutrina marxista-leninista.

Os já mencionados Acordos de Bicesse, que podem ser compreendidos como uma extensão do Acordo de Alvor, previam a regulamentação de eleições diretas, a criação da UNIAVEM II, que vigorou de junho de 1991 a fevereiro de 1995. Em contraposição às discussões no Acordo de Alvor, que eram quadripartites, os Acordos de Bicesse restringiram o diálogo apenas entre o governo do MPLA e a UNITA.

Em 1992, ocorreu a primeira eleição geral, com a vitória do MPLA. O partido elegeu vários deputados e conquistou a presidência, ocupada por José Eduardo dos Santos. A UNITA também elegeu deputados. Contudo, Jonas Savimbi e a própria UNITA recusaram o resultado das eleições, alegando fraude durante o processo. Nesse mesmo ano, inicia-se efetivamente a Guerra Civil, com o episódio que marcou a história de Angola; conhecido como o Massacre em Luanda[21], no qual muitos apoiadores da UNITA foram assassinados. Em resposta a tal ocorrência, a UNITA se rearma e a tensão no país atinge índices altíssimos. Após um ano de conflitos, a situação do país é deplorável. A quase totalidade da infraestrutura e dos recursos naturais foi comprometida. A Organização das Nações Unidas intervém, por meio de declaração, reconhecendo o resultado das eleições e o governo de José Eduardo dos Santos.

A UNITA, então, propõe, em julho de 1993, o cessar-fogo, recusado pelas Nações Unidas e pelo MPLA, que questionavam a legitimidade de tal atitude. Nesse ínterim, há uma reviravolta na situação dos conflitos, ocasionada pelos seguintes fatos: sanções impostas pelas Nações Unidas, o reconhecimento do governo de José Eduardo dos Santos pelos EUA, o esgotamento da capacidade militar da UNITA, recuperação das Forças Armadas Angolana (FAA) e o fim do *apartheid*. Em outubro de 1993, Savimbi admite o resultado das eleições e a validade dos acordos de Bicesse e

[21] Tal massacre, atribuído ao MPLA, culminou com a morte de muitos angolanos e de representantes da UNITA.

inicia-se, em novembro do mesmo ano, uma sequência de conversas, em Lusaka, para regulamentação e acordo de paz. Face à demora das negociações, as Nações promulgam algumas resoluções, a saber CSNU/ Res n. s 903 (1994), 922 (1994), 932 (1994), reiterando a necessidade de paz e estabilidade para Angola. Em 31 de outubro de 1994, representantes do MPLA e da UNITA assinam o Protocolo de Lusaka[22], determinando que, em 15 de novembro do mesmo ano, fossem encerrados os conflitos, o desarmamento da UNITA, para assumir o seu papel de partido político e a criação da UNAVEM III, inicialmente com vigência até maio de 1995, período prolongado até 1997.

Mas Jonas Savimbi mantinha, ilegalmente, através do contrabando de diamantes, exércitos e armas. Em julho de 1997, há outra reforma constitucional com a criação de um novo governo de unidade nacional, do qual Savimbi seria um dos vice-presidentes. O ano de 1998 marca o reinício da luta armada, com a acusação feita por Savimbi de que José Eduardo Santos não promovera o desarmamento da população civil. Nesse período, há um grande massacre de civis pela UNITA. Em resposta, o governo suspende os mandatos dos representantes da UNITA, o próprio presidente assume o comando das FAA e retoma a posse de grande parte do território angolano ocupado por simpatizantes da UNITA. Com essa atitude, o governo inicia a reestruturação política do país. O legado deixado pela guerra – que ainda não terminara – era de destruição e desequilíbrio; riscos de explosão das diversas minas espalhadas pelo território; saúde e segurança públicas precárias. Além da necessidade de definição de políticas que promovessem acesso às cidades, proteção, educação e segurança.

Dada a grande instabilidade do país, as Nações Unidas acordam restrições à compra de diamantes com o intuito de impedir que a UNITA promova o armamento de pessoal. Apenas em 2002, com a morte de Jonas Savimbi em Moxico, Angola consegue estabilidade política, com assinatura de um novo acordo de paz entre o governo e representantes da UNITA. Com a estabilidade da África Austral, há a criação

[22] Tratado de paz assinado na Zâmbia, em novembro de 1994, determinando a desmobilização das tropas. Mais informações: http://www.padoca.org/pag/Docs/Protocolo_lusaka.pdf Acesso em janeiro de 2013.

de diversos órgãos direcionados para a integração política e econômica, como, por exemplo, a União Africana (UA), além de tentativa de contato com a África do Sul.

Conforme acima mencionamos, Rizzi (2005) acredita que, no período posterior à Guerra Fria, o Brasil desenvolveu uma política seletiva das relações através do que a autora denomina relações bilaterais: diretas ou indiretas. As relações bilaterais diretas são estabelecidas sem intermediadores. Elas concretizam-se por meio de contatos diplomáticos, acordos, tratados e/ou declarações e podem versar sobre cultura, política, economia, suporte técnico etc. As relações bilaterais indiretas, ao contrário, são intermediadas e multilaterais. São acordadas via organizações internacionais, como a CDLP e Nações Unidas. Elas foram a base da relação Brasil-Angola a partir de 1990.

Entretanto, há alguns fatores importantes para a relação direta entre Brasil e Angola na década de 1990. O presidente José Eduardo dos Santos esteve no Brasil para a posse de Fernando Collor de Melo. Cerca de um ano depois, o presidente brasileiro visitou Angola, Moçambique, Namíbia e Zimbábue com o intuito de manter relações com esses países. Em 9 de setembro de 1991, José Eduardo dos Santos e Fernando Collor de Melo assinaram Protocolo de Intenções na Área de Desenvolvimento Educacional que previa o intercâmbio de estudantes angolanos de graduação e pós-graduação. Em julho de 1992, foi realizada a V Sessão de Comissão Mista Brasil-Angola, criada pelo Acordo de Cooperação Econômica, Científica e Técnica de 1980. Durante esse encontro, vários acordos de cooperação foram assinados, principalmente voltados para a agricultura, exploração do petróleo e educação.

Durante o governo de Itamar Franco, em 1994, houve o relançamento da Zona de Paz e Cooperação do Atlântico Sul, além da participação do Brasil nos debates no Conselho de Segurança das Nações Unidas sobre os conflitos em Angola, nos quais reconhece a vitória das eleições de 1992. Em agosto de 1993, realizou-se uma conferência que versava sobre as “As relações Brasil e Angola”. Desse encontro, estabeleceu-se a necessidade de o Brasil estender as relações com Angola para além do fator cultural, firmando o vínculo econômico. Em 1995, José Eduardo dos Santos retorna ao Brasil para renegociar a dívida angolana.

O governo de Fernando Henrique Cardoso, que foi chanceler no governo de Fernando Collor de Melo, buscou reverter o decréscimo das relações econômicas com Angola e, em 1996, visitou Angola e África do Sul. Para tanto, foi assinado o Acordo sobre a Supressão de Vistos em Passaportes Diplomáticos e de Serviços, em 1999, que permitia o livre trânsito de portadores de passaportes diplomáticos e de serviços. Esse acordo foi redimensionado, em julho de 2000, para portadores de passaportes especiais e estendeu-se à CDLP. O Acordo de Cooperação de 1980 foi ajustado em 2002 e reiterado em 2003 para desenvolver o programa “Escola para todos” e possibilitar a visita de técnicos brasileiros a escolas angolanas.

Rizzi (2005) nos informa que, se de 1990 a 2002 houve um declínio nas relações comerciais, é notável a intenção de ambos os países de manter contato por meio de relações de caráter mais cooperativo, apostando em futuros diálogos.

As relações bilaterais indiretas ocorreram nos seguintes organismos multilaterais: a Organização das Nações Unidas, a CDPL e a Zona de Paz e Cooperação do Atlântico Sul. Interessa-nos observar a perspectiva regional e internacional, apontando para a CDPL e a Organização das Nações Unidas.

A criação da CDPL, em 17 de julho de 1996, corresponde a uma tendência advinda da década de 1960; da tentativa de Portugal de instituir uma “Comunidade Luso-Brasileira” e do próprio Tratado da Amizade entre Brasil e Portugal, de 1953. Com essa iniciativa, Portugal objetivava levar o governo brasileiro a rever atitudes tomadas nas Nações Unidas, principalmente, no que tange ao colonialismo português. Tanto o governo quanto o Itamaraty recusaram essa ideia.

Conforme nos informa Rizzi (2005), no período seguinte à Guerra Fria, há uma grande revalorização da questão cultural, propriamente, da identidade cultural. Essa guinada justifica a constituição da CDPL como organismo multilateral de cooperação entre os países com a mesma língua oficial. A cultura redimensiona as relações, passando a ter contornos políticos e econômicos.

A iniciativa que originou a CDPL foi a reunião promovida pelo presidente José Sarney, em novembro de 1989, em São Luís do Maranhão. Nessa ocasião, foi criado o Instituto Internacional da Língua Portuguesa (IIL) com intuito de promover o idioma, a

pesquisa, o intercâmbio cultural, estimular a cooperação e divulgar o Acordo Ortográfico. Além disso, objetivava-se o encontro de países com história, cultura e estágio de desenvolvimento semelhantes. No governo de Itamar Franco, a CDPL assume contornos efetivamente políticos com a Declaração Constitutiva da CDPL e dos Estatutos da Comunidade.

A partir de então, muitos foram os encontros dos representantes dos sete países membros da Comunidade. Em julho de 1997, foi assinada a declaração Constitutiva da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. Em 2002, com a independência, o Timor-Leste passa a integrar a CDPL. Sua sede é em Lisboa, Portugal; escolha estabelecida através de acordo assinado entre Portugal e os demais integrantes, em julho de 1998 e ratificado em março de 1999.

Concordamos com Rizzi (2005 e 2010) que, numa perspectiva cultural, a CDPL pode ser compreendida como uma resposta ao processo de globalização, principalmente, por estar fundamentada na questão identitária. Cabe aqui toda reflexão proposta por Stuart Hall (2003), discutida no início deste texto. A autora constata que a CDPL reúne objetivos de ordem cultural, diplomática e político-econômica, o que pode ser verificado nos pilares que constituem a Comunidade, a saber: inserção internacional conjunta, cooperação em todos os domínios e promoção da Língua Portuguesa.

A Comunidade foi o veículo que estruturou as relações entre Brasil e Angola, especialmente, para mediar o fim da Guerra Civil Angolana. Em 2002, foi realizado, em Brasília, o seminário “CDPL: oportunidades e perspectivas”. No mesmo ano, ocorreu a 4ª Conferência dos Chefes de Estado da CDPL, em Brasília. Do encontro, resultou a criação do Fórum Empresarial, assinatura do Acordo de Cooperação em matéria de AIDS/HIV e a delegação da presidência da Comunidade para o Brasil, no biênio 2002/2004. Dentre diversas ações e acordos promovidos pela CDPL, como a cooperação para o combate ao tráfico de entorpecentes e ação da Pastoral da criança, destaca-se a implantação do projeto “Portal do livro”, desenvolvido pelo Brasil com o apoio da Unesco. O projeto disponibiliza, a todos os Estados-Membros, um banco de dados com publicações científicas.

A relação entre Brasil-Angola, também, pode ser observada numa perspectiva internacional, qual seja, das Nações Unidas. Segundo Rizzi (2005), ambos os países buscam atuar de forma conjunta nos debates, em nome da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. Para a estudiosa, os contatos Brasil-Luanda não se restringiram aos debates no Conselho de Segurança, nos anos em que o Brasil foi membro eleito – 1993/1994 e 1998/1999-, foram construídos, paulatinamente, pelas relações diretas entre os países, embora, as discussões, nesse período, tenham se direcionado à questão da pacificação de conflitos, dos quais a Guerra Civil Angolana destacou-se, com o investimento do governo brasileiro em iniciativas sancionadoras da atuação da UNITA e de Jonas Savimbi.

É possível constatar, através do estudo de Rizzi (2005), a dimensão do empenho brasileiro para solucionar o conflito angolano. Para tanto, basta verificar o número de resoluções promulgadas pelo Conselho a favor do fim da guerra e em reconhecimento do governo de José Eduardo dos Santos. Todas elas estão disponíveis no *site* oficial das Nações Unidas.[23] Ainda segundo a pesquisadora, o aprofundamento da política brasileira para Angola, no âmbito das Nações Unidas, busca amenizar a marginalização do país, consequência dos conflitos coloniais e pós-coloniais. A contribuição brasileira nas discussões sobre Angola pautou-se na perspectiva de que nossa história, nossa cultura e nosso povo são estritamente ligados à África.

É notável, portanto, o diálogo entre Brasil e Angola. Ainda que as relações comerciais tenham sofrido um decréscimo, entre 1990 e 2002, o vínculo se manteve, como veremos, no governo de Luís Inácio Lula da Silva, através de relações bilaterais diretas, evidenciado pelas visitas do então presidente ao continente, como afirma Rizzi (2005). Dentro dessa perspectiva, está a promulgação da Lei 10.639/03. A lei 10.639/03 altera a Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional (LDB), que estabelece o ensino da História do Brasil, respeitando a diversidade étnica e o repudio ao racismo. Pontuando melhor, a criação da lei 10.639/03, em março de 2003, instituiu a obrigatoriedade do ensino de História Africana no currículo do Ensino Fundamental e

[23] <http://www.un.org/documents>

Médio – por extensão da Literatura Africana – para ressaltar a presença do negro no Brasil e o diálogo entre Brasil e África.

A referida lei teve dois desdobramentos importantes para educação étnico-racial: a realização, pelo Conselho Nacional de Educação (CNE), do Parecer 003/2004, que estabelece a necessidade de sistematização de diretrizes para formulação de projetos que consideram a história e cultura dos afro-brasileiros e africanos e a, também realizada pelo CNE, Resolução I, de 2004, que institui *As Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.* As diretrizes foram elaboradas com a justificativa de que o Brasil se constituiu enquanto nação, fundamentado em políticas excludentes ao longo da história. Paralelamente, a criação da SECAD- Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade - objetiva forjar instrumentos que possibilitem a inclusão, a aceitação e o conhecimento de nossa diversidade étnico-racial e cultural.

A regulamentação da lei pauta-se nas justificativas a seguir, presentes em texto oficial[24]; o parecer 003/2004, homologado em 18 de março de 2004 e elaborado por Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, professora da Universidade Federal de São Carlos. Ao longo da história brasileira, desde a escravidão, os negros ocuparam o lugar de coadjuvantes da história nacional. Após a assinatura da Lei Áurea, eles se tornaram indivíduos livres, mas marginalizados. Segundo o Decreto 1331, de 17/02/1854, os negros só poderiam frequentar a escola de acordo com a disponibilidade dos professores, que, amparados por um pensamento racialista, raramente permitiam sua presença nas salas de aula. O Decreto 7.031-A, de 6 de setembro de 1878, regulamentava a possibilidade de estudo, limitando-a ao período noturno, o que, obviamente, continua sendo uma estratégia falso-democrática. Há, talvez, uma mudança mais efetiva nesse quadro, com a promulgação da Constituição de 1988, que busca, dentre tantas questões, democratizar o acesso à educação, dada a discrepância entre o grau de escolaridade entre negros e brancos.

[24]Disponível em: <http://www.uel.br/projetos/leafro/pages/arquivos/DCN-s%20-%20Educacao%20das%20Relacoes%20Etnico-Raciais.pdf>

Concomitantemente, houve a criação da SEPPIR – Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial - marcando a construção de uma política nacional de promoção da igualdade racial. Esse é um discurso perigoso, porque tende ao senso-comum e à lógica dialética do opressor e do oprimido. Tal discurso está envolto na questão da constituição da nação, de um mito da democracia racial e a da criação de políticas afirmativas, que perpassam a noção do que seja raça e como são formadas as identidades nacionais.

De qualquer forma, essa política de democratização objetiva esclarecer os pontos da tríade: preconceito, racismo e discriminação. O que forma a identidade de uma nação? Quais são os perigos de discursos fundamentados na noção de raça? O que é raça? As identidades são produtos de determinada cultura? Qual a relação entre processos de colonização e constituição identitária? Essas devem ser questões relevantes para qualquer política de ação afirmativa e para pesquisas que analisem as produções dos sujeitos marcados pela experiência marginalizadora do colonialismo.

De acordo com Tania Macêdo (2010), no texto “O ensino das literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil: algumas questões”, o advento da lei 10.639/03 possibilitou um aumento, no Brasil, de publicações técnico-críticas e de ficção de/sobre, principalmente, Angola, Moçambique e Cabo Verde. Por um lado, esse panorama sinaliza a consolidação de estudos sobre o tema, por outro, demonstra que nela se inscrevem a formação do cânone, a relação entre as literaturas africanas e a literatura brasileira e os estudos interdisciplinares. O parecer 003/2004, além de demonstrar a relevância da Lei 10.639, desnuda o papel do ensino das literaturas africanas de língua portuguesa e da literatura afro-brasileira para se educar cidadãos atuantes, em uma sociedade pluriétnica e democrática, conforme nos informa Macêdo (2010).

A autora demarca as indeterminações da nomenclatura literatura afro-brasileira, lembrando-nos que ela advém da denominação literatura negra, que limita e segrega a produção de escritos afrodescendentes. Interessa-nos os pontos-chave elencados pela estudiosa para aqueles que se propõem a estudar as literaturas africanas de língua portuguesa: a questão da formação do cânone, da relação com a história, da

experiência colonial e pós-colonial, do espaço de produção da obra e qual espaço ela representa, além da principal baliza que vem orientando as pesquisas no Brasil, a saber: o valor dos textos como produtos estéticos, especialmente para notar as tensões e a peculiaridade neles representadas, já que são frutos de uma vivência africana e veiculados em língua ocidental; são, por natureza, duais. É esse percurso que a presente pesquisa pretende seguir, agregando o espaço físico ao espaço da enunciação das obras *A cidade e a infância*, *Luuanda* e *João Vêncio*: os seus amores, do escritor angolano José Luandino Vieira, apontando sempre para a dualidade constitutiva do pós-colonialismo: a língua, o hibridismo e a dialética do eu e do outro.

Apenas para finalizarmos essa reflexão, é necessário pontuar que a Lei 10.639/03 foi modificada pela Lei 11.645, de março de 2008, que institui o ensino de História e Cultura Indígenas.

O panorama que traçamos das relações entre Brasil-África, amparado principalmente em relações políticas, mostra-se relevante no sentido de pontuar o porquê do estudo proposto, nomeadamente por estarmos inseridos em um programa de Crítica da Cultura. É evidente que as relações literárias também se efetivaram. Elas são um dos pontos por nós analisados mais adiante e sua importância para formação de escritores como Luandino Vieira será especificada. Por ora, basta mencionarmos que a intertextualidade é constante e a literatura regionalista de Jorge Amado e Raquel de Queirós está presente nas bibliotecas de muitos escritores angolanos. Para Luandino Vieira, João Guimarães Rosa tem especial relevância.

Tecido literário – encontro das literaturas e a formação do cânone

A literatura angolana é, ainda, bem jovem. Iniciou-se sob o domínio colonial português, nos últimos anos do século XIX. Foi-se, ao longo da vigência do Estado Novo português, consolidando-se e singularizando-se: deixou de lado traços exóticos e coloniais para buscar suas particularidades. Entretanto, dada a grande repressão do governo português, apenas a partir da independência de Angola, em 1975, e com a criação da União dos Escritores Angolanos que os textos produzidos nas décadas de 60 e 70 começaram a ser lidos/publicados.

Numa perspectiva historicista, Patrick Chabal (*apud* Fonseca, 2007) menciona a relação do escritor africano com a oralidade e refere-se a quatro períodos distintos da literatura africana de língua portuguesa. O primeiro corresponde à assimilação, período de imitação dos modelos europeus. O segundo é a fase da resistência; o escritor é construtor e defensor da cultura africana; esse período coincide com a conscientização da africanidade, orientada pela negritude de Aimé Césaire e Léopold Senghor. O terceiro é o de afirmação do escritor enquanto tal e de definição do seu lugar na sociedade pós-colonial. O quarto representa a fortificação das literaturas nacionais e sua inserção no *corpus* literário universal. Essa proposta é válida desde que sejam considerados alguns movimentos de ruptura e marcos para consolidação de cada sistema literário; é o que faremos adiante.

A formação do sistema literário angolano, assim como outros marcados pela dialética colonial, funde-se com o projeto de nação; isso porque a configuração de um sistema literário próprio e autônomo significa uma forma de representação de si e do outro, a rejeição do sistema literário da metrópole e, por fim, a negação do regime colonial. Nesse caso, as primeiras produções literárias, datadas dos séculos XVIII/XIX, apoiam-se no conceito de “nacionalismo africano”, pois, conforme mencionamos, ele representou uma resposta às diversas demandas e imposições do colonialismo: subjugação política, exploração econômica e imposição cultural. Esse momento inicial é

marcado, principalmente, pela poesia. Outro fator que justifica o surgimento tardio de uma literatura nacional é o alto índice de analfabetismo da população. Durante todo o processo colonial, Portugal não desenvolveu um sistema de ensino que atingisse a população mais pobre de suas colônias; o objetivo primordial era catequizar e não alfabetizar, embora o desenvolvimento da escrita esteja vinculado às missões jesuítas. Por essa razão – o pouco domínio da língua portuguesa e a repressão colonial – a literatura angolana começa a ganhar autonomia apenas a partir do fim década de 1940.

Conceber a constituição da literatura angolana sob a ótica do que Antonio Candido denomina sistemas literários implica compreendê-la não como um sistema natural, mas considerando o passado colonial e a necessidade dos seus autores de se expressarem. Dessa maneira, a relação existente entre História e ficção configura-se como uma constante tanto para a produção dos textos quanto para sua leitura, agregando o fator estético ao social. Nessa senda, verificamos a tensão existente entre estar vinculado a um sistema não-local e, por ele, cartografar o nacional.

Sob essa perspectiva, lembra-nos Macêdo (2009) que o projeto de formação de uma literatura nacional está estreitamente vinculado ao projeto ideológico da nação. Edouard Glissant (*apud* Macêdo, 2009) define a existência de uma literatura própria como uma necessidade de projetar-se no mundo, ampliando a atuação de seu produtor. Para o teórico, ela, a literatura nacional, não se configura apenas como uma exaltação da comunidade, mas, principalmente, como reflexão da sua maneira de se expressar, pontuando, sobretudo, a razão de discorrer sobre determinado assunto. De forma geral, o escritor africano permanecia em dois espaços ambíguos: a sociedade colonial e a sociedade africana, o que o tornava um homem de dois mundos, expressando várias realidades. Esse foi o mote impulsionador dos projetos literários dos países africanos de língua portuguesa.

Ainda que a independência política e territorial tenha se concretizado, Angola, de uma forma geral, ainda enfrenta diversos problemas: a má divisão de renda, os conflitos internos, o recente processo de urbanização e sua falta, questões básicas relativas à saúde, à educação e ao saneamento. Esse estado de falta influenciou e continua refletindo na obra de muitos escritores, tanto daqueles da primeira geração

como Alda Lara quanto dos mais novos como Ondjaki. O desequilíbrio sociocultural presente na sociedade angolana transparece esteticamente na produção literária do país: a constância na reinvenção do passado, a constituição identitária, a questão linguística – africanização do português e contínua inserção da oralidade - e o recurso ao insólito, ao absurdo, ao fantástico como estratégia de enfrentamento do real.

Salvato Trigo (1981) já salientara o fato de as literaturas africanas de expressão portuguesa serem, inegavelmente, ligadas ao urbanismo, ou seja, os centros de produção literária são frequentemente as cidades. Ora, em Angola dá-se primazia para a cidade de Luanda e seus habitantes. Isso determina a estreita relação entre a sociedade e a literatura e possibilita ler, através das diversas obras, as transformações ocorridas na cidade e na população, bem como o posicionamento crítico dos escritores diante dessas mudanças, inicialmente notificadas com o surgimento da imprensa, que tem grande relevância para a constituição da literatura angolana. Em entrevista concedida a Joelma Santos, em novembro de 2007, no Rio de Janeiro, por ocasião *III Encontro de professores de Literatura africana*, ao ser indagado sobre sua relação com o processo de independência e formação da literatura angolana, Luandino esclarece:

> Literatura angolana foi, ou é, desde o fim do século dezenove. E os textos literários do jornalismo foram o instrumento fundamental para a afirmação de uma identidade cultural, ou de uma diferença cultural que tinha sempre no fundo a ideia política da autonomia, da independência. (Vieira *apud* SANTOS, 2007, p.285)

Já na primeira metade do século XIX, mais especificamente em 1846, um ano após o surgimento do prelo em Angola, há, no *Boletim Oficial*, a publicação de alguns textos literários, o que veio a se efetivar, em 1874, com a *Imprensa Livre.* Dela fizeram parte jornais que marcaram os anos mais intensos de colonização: *O futuro de Angola*, de Arsénio do Carpo, *O pharol do povo*, de Arantes Braga, *Arauto africano*, de Carlos Silva, entre outros. Segundo Everdosa (1979), nesses jornais, eram discutidas questões

sobre história, política e estudos etnográficos; eram publicados passatempos, charadas, poemas e os famosos folhetins literários. Consoante Trigo (1981), alguns jornais eram bilíngues: em português e em quimbundo. O estudioso salienta, entretanto, que essa poesia é valiosa muito mais como documentação histórica, do que propriamente literária. No *Jornal de Loanda*, fundado por Alfredo Troni, há vestígios da utilização, pela primeira vez, do discurso mestiço para composições literárias: é um poema, a que infelizmente não tivemos acesso, publicado em 1878, com autoria de João da Cruz Toulson. Podem-se encontrar alguns poemas do segundo quartel do século XIX transcritos na antologia *No reino de Caliban*, organizada por Manuel Ferreira.

Publicada em folhetins, em 1882, - no *Diário da Manhã,* em Lisboa, e no *Jornal das Colônias* – a novela *Nga Mútúri* (Senhora Viúva em quimbundo), de Alfredo Troni, é uma narrativa bem simples em termos estéticos, mas traça um retrato da sociedade luandense e da miscigenação cultural da população no fim do século XIX. O enredo da novela centra-se, basicamente, na trajetória de uma negra, dada como forma de pagamento a um comerciante branco, e sua adaptação na sociedade luandense até se tornar a viúva desse comerciante. O tom da narrativa foca um suposto colorido harmonioso da sociedade, em que tradições locais misturam-se com aquelas da metrópole portuguesa. Com o subtítulo “Scenas de Luanda”, embora a qualidade literária possa ser questionada, a novela lê ironicamente o processo de aculturação pelo qual a sociedade passou, além de ser considerada precursora da prosa moderna angolana.

Outra obra relevante para configuração do posterior sistema literário angolano – novamente, evidenciamos que seu valor histórico-etnográfico sobressai ao literário – é *O segredo da morta*, de António de Assis Júnior, primeiramente publicada em folhetim, no jornal *A vanguarda de Luanda*, em 1929, e reeditada em 1935, em Luanda. O autor classificou a obra como “romance de costumes angolenses”, portanto, ela demonstra a bivalência cultural e linguística, presente na sociedade no início do século XX, com a supervalorização do elemento português em detrimento do nacional. Para Santilli (1985), a novela de Assis Junior caracteriza-se como uma ponte na literatura angolana entre o precedente, representado por Cordeiro da Mata e Alfredo Troni, e o posterior,

na figura de Castro Soromenho, com as seguintes obras: *Lendas negras, Nhári*; *O drama da gente negra, Rajada* e *outras e Calenga*; e os romances, *Noite de angústia*, *Homens sem caminho*, *Terra morta* (1949), *Viragem* (1957), *A chaga* (publicação póstuma, em 1970), *Quem nos percorre atravessa uma terra em transe.* O crítico angolano Luiz Kandjimbo (*apud* Fonseca, 2007) considera a obra de Assis Junior o marco inicial da literatura angolana. Também importante é a obra do ficcionista e poeta Oscar Ribas, que mescla o tom etnográfico e ficcional. Para o panorama da literatura angolana, destacam-se duas obras de sua autoria: o romance *Uanga* (Feitiço), publicado em Lisboa em 1950 ou 1951, e a obra *Missosso, literatura tradicional angolana*, publicada em três volumes, em Luanda, em 1961, 1962 e 1964.

Posteriormente, a criação de canais mais regulares de publicação culminou com o surgimento de dois períodos extremamente relevantes para a literatura angolana. A geração de 50, responsável pela revista *Mensagem* – importante publicação para o cenário literário-cultural luandense – também privilegia o espaço físico e cultural de Luanda. *Mensagem* agregava a produção literária a um projeto de conscientização da população. Segundo Santilli:

> Os objetivos da revista centravam-se na busca da redefinição e valorização dos dados básicos de caracterização nacional. Os escritores propunham-se à alfabetização e melhoria das condições culturais do operário, as diversificadas atividades no setor da cultura nacional (SANTILLI, 1985, p.15).

Agostinho Neto e Antônio Jacinto pintam aspectos de Luanda em seus textos. Ambos dão foco à miséria, ao trabalho forçado, à insegurança e à perseguição política. Quase sempre memorialísticos, os poemas evocam o tempo da infância para o contrapor ao presente ou, ainda, centram-se na figura da terra como mãe cuidadosa e amorosa, ferida pelas mãos do colonizador. Com esses textos, Luanda é,

simbolicamente, o local do domínio português, é o espaço de opressão e para reivindicação.

Com a geração da revista *Cultura*, mais precisamente com Arnaldo Santos e Luandino Vieira, a tensão colonial e o cenário luandense tornam se nítidos. Para Santilli, “em *Cultura II* levantava-se a questão cultural em suas vinculações com os problemas socioeconômicos de Angola, de forma que se considerava a ação cultural "defeituosa" enquanto tais problemas não se resolvessem.” (1985, p. 15). A escrita dos autores que constituíam o grupo aflora na década de 60 e enfrenta todo o processo de luta pela independência. No âmbito teórico, a literatura angolana inicia a produção em prosa. Todavia, permanece ainda o tom acusatório e a estreita relação entre sociedade, cultura e literatura. Portanto, há uma continuidade entre a geração de *Mensagem* e *Cultura.*

Paralelamente à constituição da literatura nacional caminha a formação do cânone, composto por textos que, ao longo dos anos, foram lidos, relidos e consagrados pela crítica como modelo de escrita. A grosso modo, a sua formação determina o *corpus* oficial de uma cultura. Produções que não se enquadram nesses moldes permanecem marginalizadas. Entretanto, dada a pluralidade das culturas, faz-se necessário o contínuo questionamento dos parâmetros que o regem. Evidentemente que, lembra-nos Calvino sobre a importância dos clássicos, não se propõe a sua destruição, mas antes a sua expansão.

Laura Padilha já sinalizou muito bem as características da constituição do cânone angolano em texto intitulado a “Diferença interroga o cânone” (2002). A estudiosa afirma que ele vem sendo formado desde a década de 60, culminando, nos anos 70, com as seguintes publicações: *No reino do Caliban*, organizado por Manuel Ferreira em três volumes, e *Encontros com escritores*, de Michel Laban, em quatro volumes. Essas publicações não objetivavam canonizar tais textos, mas, antes, divulgar o que se estava a escrever nos países africanos de língua portuguesa. Padilha constata que o cânone angolano, formado sob o signo da modernidade, nasceu impulsionado pelo desejo de liberdade e independência, (con)fundindo-se com o desenvolvimento dos projetos nacionais. Dessa maneira, marginalizado pelo cânone eurocêntrico, o

cânone angolano eleva a voz periférica que questiona a hegemonia colonial. Essa voz ocupa um espaço supostamente vazio, sendo, muitas vezes, negada ou silenciada. Seu intuito é estabelecer-se na dialética do Eu e o do Outro, no jogo constante entre identidade e alteridade.

Essa nova perspectiva, projetada pela inserção de fatos e questionamentos na reescrita da história e na metanarrativa da nação, ganha contornos nas obras ficcionais produzidas por esses autores. A cultura é constituída pela noção de especificidade dentro da coletividade, "com suas nações e sujeitos individualizados"[25] formando a nação. Portanto, a noção de cultura pressupõe a questão identitária, que, por sua vez, conforme afirma Stuart Hall (2003) é construída a partir de sentidos sobre a nação com os quais os sujeitos se identificam. Eles estão contidos nas memórias e nas estórias (ou Histórias?) que são contadas. Nesse caso, o conceito de identidade cultural relaciona-se estreitamente com o social e político, circunscrevendo a questão literária e da nação. Portanto, afirmação da identidade cultural envolve, sobretudo, um princípio dialógico de troca e não apenas de negação do cânone. Há, então, o intercâmbio com regiões que mantém vínculos históricos e/ou políticos – é, pois, o caso de Brasil e Angola.

Expandindo essas notas, faz-se necessário pontuar o diálogo literário entre Brasil-Angola. Objeto de vários estudos, o encontro entre as literaturas dos dois países é hoje referencial para compreensão dos pontos e ressonâncias entre diversos autores, especificamente da obra de Luandino Vieira, por nós analisada. Tal diálogo não impõe uma noção de débito da literatura angolana à brasileira, nem se limita às fronteiras de fonte e influência, mas efetiva-se, dialogicamente, como uma teia de impacto e confluência.

É possível retomar a existência desse diálogo, consoante Macêdo (2009), no período em que Gregório de Matos Guerra e Tomás Antonio Gonzaga estiveram degredados em território africano, no século XVIII. Entretanto, esses autores mantiveram uma visão distante do continente africano, privilegiando o olhar sobre a

[25] Termo utilizado por Benjamin Abdala Jr, em texto: "Estudos comparados de Literaturas de Língua Portuguesa: perspectivas políticos culturais". In: *Metamorfoses*. Revista da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro/Lisboa, v. 1, p. 114-123, 2000.

metrópole. Para exemplificar o quadro degradante de Angola pintado por Gregório de Matos, percebamos a maneira como o poeta se refere à cidade: “Nesta turbulenta terra/ armazém de pena, e dor, /confusa mais do temor,/ inferno em vida.” (Matos, apud Macêdo, 2009). Dessa forma, a primeira aproximação entre a literatura brasileira e angolana, regida sob a ótica colonial, não se mostrou amigável.

Segundo Macêdo (2002), a constância não é a marca primordial desse diálogo, mas é inegável que tenha ocorrido em momentos cruciais das respectivas literaturas. Para a estudiosa, um primeiro momento que efetivamente marca o contato é aquele que, para alguns críticos, marca a consolidação da literatura brasileira, a saber, o Romantismo. Nesse período, estava, no Brasil, José da Silva Maia Ferreira, autor de *Espontaneidades de minha alma: às senhoras africanas* (1850), considerado o primeiro livro de poesia editado em África. O contato que o escritor manteve com a poesia romântica, principalmente a de Gonçalves Dias, *Canção do Exílio* (1843), ressoa nos versos do poema “À minha terra”, composto em redondilhas maior, com a temática da terra natal e do poeta distante do lar. Outra publicação que marca esse período é o *Almanach de Lembranças Luso-brasileiro* (1851-1900). Os pequenos livros tinham relativamente grande divulgação, já que atingiam um público no Brasil, nos países africanos de língua portuguesa e em Portugal. Nele se cruzam autores como os brasileiros Casimiro de Abreu e Machado de Assis e angolanos como Cordeiro da Mata e o próprio José da Silva Maia Ferreira. De acordo com Fonseca (2007), Geraldo Moser pesquisou esse material, na Pennsylvania State University, EUA, e publicou, em 1993, o *Almanach de Lembranças* (1854-1932). Para Moser (*apud* Fonseca, 2007), o material pesquisado constitui um importante documento da produção literária dos países de colonização portuguesa de 1854 em diante.

Outro momento importante para o diálogo Brasil-Angola e para consolidação do sistema literário angolano é o fim da década de 1940, especificamente 1948, com o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola. Com o lema, “Vamos descobrir Angola!”, o grupo, composto por Viriato da Cruz e Antonio Jacinto, buscava redescobrir o país e

produzir uma literatura que expressasse os interesses populares e a angolanidade[26] e, paralelamente, proporcionasse a modernização cultural. Seus esforços culminaram na publicação da *Antologia dos novos poetas de Angola* (1950) e na já mencionada revista *Mensagem*. O contato dos jovens do movimento com a literatura brasileira foi importante para a consolidação da literatura de Angola pela formação que a leitura dos modernistas brasileiros proporcionou: o questionamento sobre fatores estéticos que valorizassem o nacional, combatendo a imposição eurocêntrica, nesse caso, a portuguesa. Ao mesmo tempo, projetou a necessidade da aposta no Modernismo, o que significava estar em diálogo com outras produções e a negação e ruptura com o colonialismo tardio. Tal afirmativa pode ser confirmada através de depoimentos de autores como Luandino Vieira.

Amparada no estudo de Madruga Dantas, Marli Paz de Souza (2007) propõe que o Movimento dos Novos Intelectuais, ao promover o resgate do ser africano, proporcionou a junção da angolanidade com a africanidade, promovendo, nos dizeres de Dantas, "a reterritorialização de Angola". Nessa perspectiva, podemos perceber a problemática da identidade cultural, tão cara à produção literária e, novamente, a mescla do projeto de nação ao projeto literário. Ao reterritorializar Angola através dos textos literários, os autores estão cartografando a história do país. Essa questão será demonstrada mais adiante.

O contato com o Movimento Modernista brasileiro foi crucial para o abandono de formas oficiais de produção e para a inserção da oralidade na escrita. (Como exemplo, o poema "Makezu", de Viriato Cruz) Como salienta Rita Chaves (1999), a apropriação dos pressupostos do movimento, a saber – "o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional"- perpassava o vetor político, já que a estabilidade nacional pressupunha a autonomia política, confirmando, novamente, o vínculo entre sistema literário e nação. Segundo Macêdo (2009), a geração de 50 é marcada pela expressão da multiculturalidade angolana e, por um ponto crucial do modernismo

[26] Concebemos o conceito de angolanidade como o conjunto de características específicas de Angola. Aquilo que a singulariza.

literário, a presença da utopia, presentificada na consolidação de gestos que vai desde a formação do sistema literário até a luta pela independência. Durante esse período, há, em 1957, a publicação da primeira edição de *A cidade e a infância*, assinada por José Graça; nome de batismo de José Luandino Vieira.

A presença de Jorge Amado, não só no cenário da literatura angolana, mas, de forma geral, nos países africanos de língua portuguesa, merece destaque. Com a forte característica da efabulação, ele trouxe à cena literária brasileira o negro e o imaginário africano. O escritor aproxima sua linguagem à oralidade, tornando os textos mais acessíveis a um público mais diversificado, preocupações de muitos autores africanos. Para tanto basta atentarmo-nos para as seguintes palavras de Mia Couto[27]:

> Eu venho de muito longe e trago aquilo que eu acredito ser uma mensagem partilhada pelos meus colegas escritores de Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe. A mensagem é a seguinte: Jorge Amado foi o escritor que maior influência teve na gênese da literatura dos países africanos que falam português.
>
> (...)
>
> Nas décadas de 50, 60 e 70, os livros de Jorge cruzaram o Atlântico e causaram um impacto extraordinário no nosso imaginário coletivo. É preciso dizer que o escritor baiano não viajava sozinho: com ele chegavam Manuel Bandeira, Lins do Rego, Jorge de Lima, Erico Veríssimo, Rachel de Queiroz, Drummond de Andrade, João Cabral Melo e Neto e tantos, tantos outros.
>
> (...)
>
> Na altura, nós carecíamos de um português sem Portugal, de um idioma que, sendo do Outro, nos ajudasse a encontrar uma identidade própria. Até se dar o encontro com o português brasileiro, nós falávamos uma língua que não nos falava. E ter uma língua assim, apenas por metade, é um outro modo de viver calado. Jorge Amado e os brasileiros nos devolviam a fala, num

[27] Palestra proferida por Mia Couto em homenagem ao escritor Jorge Amado, em 25 de março de 2008 (*apud*, MACÊDO, 2009)

> outro português, mais açucarado, mais dançável, mais a jeito de ser nosso.

Além das palavras de Mia Couto, o escritor angolano Costa Andrade também pontua a parceria literária entre os países. Podemos percebê-la no trecho que se segue:

> Os elos são muito fortes. Experiências semelhantes e influências simultâneas se verificam. É fácil ao observador corrente, encontrar Jorge Amado e os seus *Capitães de Areia* nos nossos melhores escritores. Drummond de Andrade, Graciliano, Jorge de Lima, Cruz e Souza, Mário de Andrade e Solano trindade, Guimarães Rosa têm uma presença de mestres das jovens gerações de escritores angolanos. (Andrade, *apud* SOUZA, 2007, p.21)

Relativamente pouco estudada, está a relação entre os autores de Luanda e Florianópolis, nos anos 1950, nomeadamente o grupo Sul. O grupo, formado por Aníbal Nunes Pires, Ody Fraga e Silva, Eglê Malheiros, Salim Miguel e Antônio Paladino, objetivava renovar o cenário artístico de Santa Catarina, por meio da liberdade de expressão. Primeiramente nomeado Círculo de Arte Moderna, o grupo direcionou suas atividades para teatro, artes plásticas e música; peças de Sartre, Tchevov e Lorca foram encenadas, quadros cubistas, surrealistas e expressionistas foram expostos e, no âmbito musical, destacou-se a música atonal de Schoemberg. Para efetivar a circulação de debate das ideias que norteavam o grupo, foi lançada, em 1948, a revista *Sul*. Inicialmente composta apenas por colaboradores de Santa Catarina, aos poucos a revista se abre a outros autores e atravessa o Atlântico por intermédio de Marques Rebelo; crítico de arte, escritor e curador, com a consolidação do Museu de Arte Moderna, em Santa Catarina, e a abertura da turma para jovens escritores portugueses e africanos. (MACÊDO, 2002).

Com a opressão do regime colonial português, corporificada na vigilância salazarista e na PIDE, os meios de publicação disponíveis aos autores angolanos eram bastante restritos. A imposição de uma comissão administrativa à Casa dos Estudantes do Império diminuiu, ainda mais, a liberdade de expressão e dos angolanos. Nesse percurso, surge, como alternativa, a revista *Sul*. Nos seus 30 anos de existência – a última edição é de dezembro de 1957 – através de um levantamento feito por Esdras do Nascimento, é possível perceber nomes como: Antonio Jacinto de Angola, Francisco José Tenreiro de São Tomé e Príncipe, Noémia de Souza e Orlando Mendes, ambos moçambicanos, e Viriato da Cruz de Angola. (Macêdo, 2002, p.49). Ademais, é na revista *Sul* que encontramos uma narrativa, denominada "O homem e a terra" de autoria de José da Graça, nome com que Luandino Vieira assinou as suas primeiras produções.

A revista *Sul* configura-se, portanto, como via de expressão da voz angolana. Transformou-se num espaço que registrou importantes momentos da literatura do país e cumpriu um papel de resistência e resgate, expandindo-se como suporte da memória e preservação de direitos.

O diálogo entre as literaturas brasileira e angolana não está finalizado. É importante ressaltarmos que, para José Luandino Vieira, o escritor mineiro João Guimarães Rosa é considerado um mestre. Para percebermos tal influência, será transcrito um trecho da série de entrevistas concedidas a Michel Laban, esta datada de 6 de abril de 1977.

> Pergunta: Quais foram as influências, os contactos que teve com a literatura brasileira?
>
> Luandino Vieira: De início, essa literatura influenciou-me. Os escritores do Nordeste, sobretudo Jorge Amado, influenciaram-me. (...) Mas, depois, quando estava na cadeia e já tinha escrito *Luuanda*, o Doutor Eugénio Ferreira, responsável pela divulgação, pela defesa e pela apresentação da maior parte da literatura latino-americana em Angola naquela época, mandou para a cadeia – estava na primeira esquadra, aqui em baixo, na Baixa – um livro que se chama *Sagarana*. (...) E, na visita desse dia, a família

> trouxe-me este livro, que não era uma oferta porque o dono do livro dizia: “Só tenho este exemplar; mas é para você ler.” Era o *Sagarana* de João Guimarães Rosa, que eu li uns meses mais tarde. E então aquilo foi para mim uma revelação. Eu já sentia que era necessário aproveitar literariamente o instrumento falado dos personagens, que eram aqueles que eu conhecia, que me interessavam, que reflectiam – no meu ponto de vista – os verdadeiros personagens a pôr na literatura angolana. Eu só não tinha encontrado o caminho. Eu sabia qual não era o caminho, (...). Portanto, que o registro naturalista de uma linguagem era um processo, mas que não valia a pena esse processo porque, com certeza, que um gravador fazia melhor do que eu. Eu só não tinha percebido ainda, e foi isso que João Guimarães Rosa me ensinou, é que um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que os seus personagens utilizam: um homólogo desses personagens, dessa linguagem deles. (...) E foi, isso é a lição de Guimarães Rosa: os atropelos que se possam fazer à língua clássica, à língua erudita, no sentido de propor uma linguagem mais popular, têm que ser atropelos que se fazem por conhecimento muito íntimo da língua e não por seu desconhecimento. (...) (Vieira, *apud* LABAN, 1980, p.26, 27, 28, 29)

Tão longa citação demonstra a tomada de consciência sobre o trabalho com a linguagem exercido tanto por Rosa quanto por Luandino Vieira: a prosa-poética, presente no texto de ambos, dá suporte à oralidade constitutiva das narrativas, ao mesmo tempo, conota espontaneidade e permite a continuidade das tradições orais. As palavras de Luandino Vieira remetem ao eterno jogo intertextual que constitui o fazer literário. Como o próprio escritor afirma em outra entrevista, “a literatura sempre se alimenta da literatura. Ninguém pode chegar a escritor se não foi um grande leitor. É esse o processo.” (SANTOS, 2007, p. 281) Completemos com a noção de que o texto do autor é composto dialogicamente por uma rede de restos de memórias, que compõem o acervo da obra. Da relação existente entre a matéria narrada em *João Vêncio*: *os seus amores* e a literatura rosiana, o próprio autor esclarece:

> Eu não afirmo que haja um diálogo entre esses dois livros, mas é claro, muito sinceramente que nunca teria escrito *João Vêncio: os seus amores* sob aquela forma, se não tivesse como o meu mestre e meu defensor, quer dizer, defendendo minha retaguarda, *Grande Sertão: veredas*, que é também uma longa narrativa intercutada que nunca está expressa, mas é a própria interrogação de quem fala que pressupõe a pergunta de quem está a ouvir. Foi realmente isso. Sinceramente, é caso mesmo de influência direta no processo narrativo, que é um processo antigo também na literatura, a narrativa na primeira pessoa. (Vieira, *apud* SANTOS, 2007, p.284)

Também é de Rosa que o escritor, por opção angolano, retira a justificativa necessária para utilização do termo *estória*.

> A minha preferência por essa denominação baseia-se no facto de dois grandes clássicos também terem utilizado esse termo para narrativas que são um pouco maiores do que o conto e que são menores que a novela ou que o romance. E, também, pelo caráter dessas narrativas em que há elementos por vezes não realistas no sentido correcto do termo. Os dois autores são Fernão Lopez que era cronista na Idade média da Literatura portuguesa e que ele fala da estória, quando ele era um cronista a quem tinha sido dada a tarefa de escrever a História, não estórias. E, depois, o outro foi João Guimarães Rosa, o João Guimarães Rosa, com quem eu encontrei a justificação para o uso do termo estórias. No caso do João Guimarães Rosa é óbvio que não são contos e também não são relatos, são mesmo estórias e não sei qual a proposta de vir a por estórias, seria talvez a pronúncia da palavra no sertão. (Vieira, *apud* SANTOS, 2007, p.280)

Sua utilização também remete ao termo Missosso; estórias em que animais podem ser personagens, mas não são fábulas. São estórias tradicionais que envolvem o cotidiano e podem ser baseadas em fatos reais. Como em Rosa, encontramos nos

textos luandinos a tradição das formas populares de narrativas e a modernidade materializada na forma de manejo e tessitura da linguagem.

É, pois, possível perceber que a literatura angolana estabelece um diálogo importante com a literatura brasileira e, além do discurso literário, ressoa o vínculo linguístico e histórico entre os países. A presença de Angola no Brasil, visível na descendência de muitos brasileiros, está escrita na nossa história, nas nossas músicas, nas religiões, na culinária... Fechemos, então, este pequeno texto com as certeiras palavras de Luandino sobre a relação Brasil-Angola:

> Outras vezes, é menos percorrida, mas a ponte existe e não é só a língua; é também toda a temática, é também o universo cultural brasileiro que tem componente angolano e no imaginário dos angolanos, Brasil é uma palavra que desperta logo outros tipos de imagem, imagens muito mais afetivas do que mais familiares. Costuma-se dizer que os angolanos dizem: “ah, deve ter lá uns pais do outro lado.” E os brasileiros têm avô do outro lado. (risos) (Vieira, *apud* SANTOS, 2007, p.285)

Entre contatos e ressonâncias, o fio das coisas e o emaranhado do tecido se cruzam, compondo os fragmentos de um quadro, dos muitos discursos, de muitos personagens. Riobaldo, irmão de João Vêncio em suas agonias e Velhas estórias são Primeiras estórias?

De conta em conta: Luandino Vieira em (contra) cena

Luandino Vieira: de sua terra escolhida

José Mateus Vieira da Graça, José Luandino Vieira.

José Mateus Vieira da Graça nasceu em 04 de maio de 1935, em Lagoa do Furadouro, Portugal, mas mudou-se com os pais para Angola antes de completar dois anos de idade. Sua primeira visita ao país de nascimento foi apenas em 1959, começo dos anos 1960. Essa experiência é assim descrita por Luandino

> ... recordo-me que me deu vontade de rir quando, para procurar minha avó, cheguei ao sítio chamado Lagoa do Furadouro, deu-me vontade de rir porque era estranho estar ali, olhar para aquilo tudo, acreditar numa coisa que ainda hoje me custa a acreditar: nasci ali. Quero dizer, tenho isso como se tivesse nascido a bordo de um navio, em escala num porto, em trânsito de minha mãe para a vida, num dos portos... Foi aquele. (Vieira *apud* LABAN, 1980, 12.)

Iniciamos este texto com a curiosa e complexa questão do local de nascimento. A relação que ora se estabelece entre origem e identidade é indagada na medida em que o sujeito Luandino Vieira não reconhece o lugar denominado Lagoa do Furadouro como local de pertença, consequentemente, como local de formação; de constituição identitária e cultural. Nascer, portanto, a bordo do navio é metáfora singular e significativa para pensar a relação entre a obra/vida, literatura/espaço. Nascer em trânsito suscita dois questionamentos: estar em movimento e em direção a; o que implica o constante não-lugar e a constante multiplicidade, ou vincular-se a determinado espaço e, portanto, estabelecer um elo com a terra escolhida. No caso de Luandino, a ligação firmada é com sua Luanda, não só a Luanda geográfica, mas a LUUANDA literária e seus musseques, a memória da infância e da periferia.

Filho de colonos portugueses, sua vivência é dos musseques angolanos. Luandino habitou o musseque Braga, em Luanda, durante sua infância e adolescência; destino comum para colonos pobres que ocuparam, também, outros musseques como: Kinaxixe, Makulusu e Sambizanga. A designação musseque, de origem popular, foi utilizada para nomear os bairros pobres que se formaram no entorno da cidade de Luanda, em razão da terra avermelhada do terreno. Esses lugares representavam o local de convivência entre brancos, negros e mestiços. Embora tensa, existia ali a interação entre os diversos grupos raciais. Esses bairros periféricos eram, portanto, um novo espaço de convívio social, marcado pelo entrelaçamento de diversas culturas. É nos musseques que se instalaram agricultores vindos do interior de Angola, oriundos de etnias diferentes, e os imigrantes portugueses de baixa renda, com pouca ou nenhuma escolaridade.

Esse ambiente de alteridade e diversidade influiu diretamente uma geração de escritores como Luandino Vieira para a formação de uma consciência política e social: a unidade nacional como força capaz de contrapor o domínio português. Nesse sentido, esse espaço urbano não se configurou apenas como palco privilegiado das narrativas luandinas, mas, também,

> ... terminou por se configurar como um local privilegiado para que houvesse a interação entre a tradição africana e os costumes europeus. Nasceu, assim, um novo modo de pensar e interagir nesta conformação social muito própria dos musseques. O afastamento de uma identidade puramente étnica e a aproximação da cidade do asfalto europeia criaram um novo ser social, detentor de novos valores culturais: o angolano. (DAVID, 2008, p.42)

Verificamos que as narrativas de José Luandino Vieira são compostas pelas vozes dessa população, identificada com a conexão entre presente e futuro, interligados pela memória – o passado. As referências identitárias, dispersas nas obras, nos remetem a uma Luanda crioula. É nesse universo que José Mateus Vieira da Graça

transforma-se. A nomeação Luandino veio de monandengue[28], do tempo da *meninice descuidada*, em que meninos brancos e negros comiam o mesmo peixe, brincavam na mesma rua de terra vermelha batida e que em manhãs chuvosas deitavam "o corpo sujo na água suja e de alma limpa". "Era o tempo da paz e do silêncio entre cubatas à sombra de mulembas". (VIEIRA, 2007). Nos becos dos musseques Braga, Kinaxixe e Makulusu, por seus mais velhos, como Antonio Jacinto e pelos companheiros de infância, como Antonio Cardoso, José Vieira Mateus da Graça é denominado Luandino, em homenagem a sua terra de Luanda. É, pois, o início da formação do nome literário: José Luandino Vieira, o Luandino do jornal *A voz da Quinta*[29], jornal manuscrito, datado de 1945, no qual saíram seus primeiros escritos e alguns desenhos – todos de temática neorrealista, com traços circulares e forte apelo social.

Nesse sentido, o trabalho desenvolvido pela estudiosa Rita Chaves (2005) pontua traços mestres na produção de Luandino Vieira. Nas palavras da pesquisadora

> A infância vivida nos bairros populares, em comunhão com os meninos negros e mestiços e a gente pobre da cidade, deixaria marcas fortes e seria convertida em poderosa experiência. Da memória dessa experiência iria compor-se uma das matrizes do narrador que seus textos nos apresentam. Se o apego aos dados biográficos diz ainda pouco da obra, o recurso não deixa de introduzir pontos que podem ser desenvolvidos na abordagem de alguns de seus textos. (CHAVES, 2005, p.20-21).

[28] Monandengue: palavra quimbunda para designar criança.

[29] MOSER, Gerald. José Luandino Vieira: desenhador. In: LABAN, Michel (org.). *Luandino*: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas). Lisboa: Edições 70, 1980, p. 133-146

Como matéria literária, portanto, os dados biográficos interessam-nos como experiência humana e não apenas como projeções, transformação ou transmutação de fatos para obras, sobretudo, porque a literatura desperta o interesse pelo contextual. Assim como a forma (ou a estrutura), a junção dos elementos histórico, político, cultural e geográfico ali referenciados ou matéria primeira do narrado apontam para um jogo de identificação do sujeito e do espaço. Essa perspectiva, tão bem estudada por Antonio Candido (2010), é cerne das considerações sobre a literatura e a cidade e sobre a cidade e o sujeito.

Luandino Vieira sempre se comprometeu com o movimento de libertação de Angola. O escritor participou da luta, politicamente através da militância clandestina (porque nunca chegou a se filiar) ao MPLA – Movimento Popular para Libertação de Angola – e culturalmente, como colaborar de periódicos e fundador da União dos Escritores Angolanos. Promoveu, ao lado de Antonio Cardoso, a valorização da tradição africana na revista *Cultura II*, entre 1957 e 1960. Dada a intensa censura portuguesa, as atividades políticas eram muito amparadas e desenvolvidas por meio de atividades culturais: recitais de música angolana, saraus etc. Em 1959, quando fazia parte da Sociedade Cultural de Angola[30], foi preso pela primeira vez. A essa época, fora instalada a PIDE[31], em Luanda, que efetuou a prisão de inúmeros membros do MPLA. Entretanto, devido à falta de provas, Luandino foi solto em dezembro do mesmo ano, quando fez sua primeira visita a Portugal, regressando a Angola em meados dos anos 1960.

Quando se iniciou a luta armada, em fevereiro de 1961, Luandino trabalhava para uma companhia americana, a EIMCO Corporation. Incumbido de fechar a empresa, Luandino seguia para um curso em Londres, mas com o projeto de auxiliar no

[30] Sociedade fundada por portugueses progressistas, professores de liceu - e que congregou, aos poucos, jovens intelectuais angolanos como: Antonio Cardoso, Mario Antonio, Helder Neto, Henrique Guerra, Mario Guerra, João Abel e Luandino Vieira, responsáveis pelo relançamento do boletim da Sociedade; a revista *Cultura II*.

[31] Sigla que designa a polícia política do governo de Salazar durante a década de 60 e significa Polícia Internacional de Defesa do Estado

processo de libertação a partir do exterior. É interessante pontuar que muito do que o escritor vivenciou em Cambambe está na obra *A vida verdadeira de Domingos Xavier* :

> Fui trabalhar numa empresa americana que vendeu equipamento para Cambambe. Trabalhei na barragem de Cambambe dois anos. Gosto de dizer sempre isso porque *A vida verdadeira de Domingos Xavier* passa-se em Cambambe e, em grande parte, o que se la conta passou-se, e, salvo os nomes, que estão alterados, as pessoas existiram. (Vieira *apud* LABAN, 1980, p.16)

Contudo, mesmo tendo conseguido passaporte português e permissão para sair de Lisboa, foi novamente preso no dia 20 de novembro de 1961, acusado de ser parte integrante de uma comissão dirigente do MPLA. De volta a Luanda, foi julgado e condenado a 14 anos de prisão por atividades subversivas contra a segurança do Estado. Foi transferido para o campo de concentração do Tarrafal, onde permaneceu durante oito anos. Em 1972, foi liberto em regime de liberdade vigiada em Lisboa. O escritor retorna a Luanda em 1975 e, após a Independência, exerceu sucessivamente os cargos de diretor da TV Popular de Angola, diretor do Departamento de Orientação Revolucionaria do MPLA e diretor do Instituo Angolano de Cinema.

O período de cárcere foi também de escrita. A maior parte de sua obra foi elaborada nas celas do Tarrafal, onde Luandino lecionava e sensibilizou-se com o valor estético da multiplicidade de linguagem ao redor. Seguem, com relativa ordem cronológica de escrita, os textos que compõem a sua obra, entre parênteses o ano da primeira edição: *A cidade e a infância* (1960) - coletânea de contos; *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1974) romance escrito em 1961; *Nosso musseque* (2003) – livro de estórias, escrito no fim de 1961/inicio de 1962; *Vidas Novas* (s/d e sem revisão do autor) - coletânea de contos, escrito em 1962; *Luuanda* (1964) - livro de estórias, escrito no pavilhão prisional da PIDE, em 1963; *Nós, os do Makulusu* (1975) – romance, escrito em 1967; *João Vêncio: os seus amores* (1979) – romance, escrito em 1968;

Macandumba (1978) - livro de estórias, escrito em 1970; *Lourentinho, Dona Antonia de Sousa Neto e Eu* (1981) - livro de estórias, escrito em 1970; *Velhas estórias* (1974) - livro de estórias, sem data de escrita; *No antigamente, na vida* (1974) - livro de estórias, sem data de escrita; *Kapapa: pássaros e peixes* (1998) - período de detenção; *De rios velhos e guerrilherios*: O livro dos rios I (2006) - trilogia. Além desses textos, Luandino tem outros trabalhos publicados em coletâneas de contos, revistas e jornais. Colaborou com a revista *Mensagem*, da Casa dos Estudantes do Império de Lisboa, entre (1961-1963), em *O Estudante* (Luanda, 1952), *Cultura* (Luanda, 1957), *Boletim Cultura do Huambo* (Nova Lisboa, 1958), *Jornal de Angola* (Luanda, 1961-1963), *Jornal do Congo* (Carmona, 1962), *Vértice* (Coimbra, 1973) e *Jornal de Luanda* (1973). Recentemente, sua obra foi relançada pela editora portuguesa Caminho. Nos últimos três anos, vem sendo publicada uma série de fábulas angolanas com texto e ilustrações do autor.

Atualmente, Luandino, cidadão angolano, vive no Norte de Portugal e retorna, paulatinamente, aos meios acadêmicos e editoriais. Sua última visita ao Brasil foi em 2010, por ocasião do VI Fórum das Letras, realizado em Ouro Preto, com o tema "África: países de Língua Portuguesa". Gostaríamos, então, de apontar um fato sucedido durante o evento, que ilustra o motivo pelo qual escolhemos os títulos do presente texto e deste capítulo.

O escritor participou de uma mesa composta por ele e pelo colega angolano João Melo, mediada pela estudiosa Laura Padilha, professora emérita da Universidade Federal Fluminense. Ambos discorreram sobre a "Imagem de África", tema que representava a/uma suposta singularidade em contraposição à sua formação plural – ImagenS de ÁfricaS. Após a fala de cada autor, abriu-se espaço para discussão.

O escritor Luandino Vieira foi arguido pelo então Cônsul de Portugal no Brasil a respeito de autodenominar-se angolano. A resposta dada pelo escritor ao diplomata elencou diversos motivos que poderiam identificá-lo como "escritor português". Entretanto, recorreu a sua produção, afirmando que, se ali não estivessem traços de uma literatura angolana, então, ele poderia ser nomeado "escritor português". A frase que concluiu sua explanação foi: "minha identidade é cultural".

Essa resposta, definida e elaborada por parâmetros político, burocrático, racial e, finalmente, cultural é representativa do que Bhabha (2003) denomina conscientização das posições dos sujeitos, ou seja, a conscientização política e cultural, própria daqueles que não se deixam reduzir aos binarismos como branco e negro, homem e mulher, mas consideram a abrangência de questões relacionadas à história não reducionista da construção das identidades (HALL, 2003), por exemplo, não se amparar apenas ao local de nascimento para definir-se como português ou angolano.

Sabemos que a identidade cultural abrange aspectos além daqueles delimitados pelas fronteiras geográficas: a história, o sentimento de pertença e inclusão. A identidade pode, inclusive, ser plural: identidades culturais, conforme Hall (2003, p. 8), "são aqueles aspectos de nossas identidades que surgem do nosso 'pertencimento' a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais". A identidade, portanto, não é fixa, ela se molda no interior de discursos e das formas de representação (escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – que têm como coordenadas básicas tempo e espaço) e acompanha cada transformação no interior desse sistema. Outro dado relevante é o fato de que a identidade muda conforme a maneira que o sujeito é interpelado ou representado. Esse processo contínuo de formação identitária é seguido pelo processo de identificação, através do qual o sujeito aceita ou nega tal identidade.

No clássico livro *Identidade Cultural na pós-modernidade* (2003), Stuart Hall problematiza as diferentes concepções de identidade e, consequentemente, de sujeito ao longo da história, além de momentos de ruptura e descentramentos; o surgimento de movimentos como o Feminismo e de disciplinas como a Psicanálise e a Linguística de Saussure. No cerne dessa reflexão, o teórico aponta a questão da formação das nações. Nesse caso, a identidade cultural particular é a identidade nacional; as culturas nacionais em que nascemos constituiriam uma das principais fontes de identidade cultural. Definimo-nos como brasileiros, portugueses, ingleses, angolanos. Entretanto, isso é uma metáfora. Essas identidades não estão, literalmente, impressas nos nossos genes. Assim como Hall, argumentamos que "as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da

representação*".* (HALL, 2003, p.48). Ou seja, a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos.

Uma nação seria, pois, uma comunidade simbólica, construída com supostas bases e características homogêneas, gerando sentimento de pertença. Dessa forma, as culturas nacionais são compostas por instituições, culturas, símbolos e representações. Uma cultura nacional é, pois, um discurso. Ora, sabemos que os discursos são construídos com finalidades específicas e que existem estratégias para narrar a nação: o conceito de *comunidade imaginada,* de Benedict Anderson (1989), *a narrativa da nação*, de Homi Bhabha (2003), a *invenção das tradições*, de Hobsbawn (2008).

Vale recuperar o sentido da palavra nação, que se refere tanto ao moderno conceito de estado-nação quanto a *natio* – uma comunidade local, um domicílio, um sentimento de pertencimento. (HALL, 2003, p. 58). As identidades nacionais são o resultado da junção desses dois conceitos. As pessoas não são apenas cidadãos, mas participam de uma ideia de nação.

O que pretendemos demonstrar é que, de forma geral, as identidades culturais são construídas e reformuladas constantemente. Hall desenvolve sua reflexão dentro de um contexto muito específico: o da globalização e os efeitos gerados nos sujeitos que se encontrariam fragmentados e descentrados. Verificamos, contudo, que há um movimento de constituição identitária, muito comum em nações com processos de descolonização recentes, que é a junção de elementos culturais próprios (incluímos aqui o nacionalismo) com o que é universal, ou seja, contrapartida, nem sempre balanceada, entre local e global.

Essa tendência vai de encontro à noção de que as nações modernas são híbridos culturais. Aqui, vale traçar a seguinte reflexão: o período denominado pós-moderno (década de 70), coincide com o período pós-colonial para muitas nações. Em termos básicos, isso significa que notamos pontos em comum entre os sujeitos dessas realidades: descentramento, multiplicidade, por exemplo. Entretanto, naqueles que vivenciaram o processo de descolonização percebemos uma tendência maior de buscar a afirmação identitária, muitas vezes, através das culturas nacionais. Não nos esqueçamos, também, do histórico do termo multicultural.

No texto *O cosmopolitismo do pobre* (2004), Silviano Santiago desloca e reconfigura o conceito de cultura, analisa o caminho percorrido pela teoria crítica (ou crítica da cultura), partindo de uma noção primeira de cosmopolitismo e multiculturalismo. O autor inicia sua reflexão com a análise do filme *Viagem ao Centro do mundo*, mais especificamente, o movimento; o foco da câmera – ora focalizando o próprio espaço, ora o espelho retrovisor do carro. Esse duplo movimento abre espaço, também, para um duplo discurso: o da origem, contrapondo memória individual e memória coletiva, e o discurso da língua, contrapondo tradição, cosmopolitismo e globalização. O texto traça um histórico do conceito de multiculturalismo – recurso utilizado para o estudo das relações culturais entre diversas comunidades.

De acordo com Santiago, há que se distinguir duas formas de multiculturalismo. A primeira, imposta às nações do Novo Mundo, embora pregasse a convivência pacífica entre colônia e colonizador, era produzida por homens brancos que impunham uma europeização aos demais. A segunda, mais atual e ainda em desenvolvimento, objetiva dar conta da configuração do Novo Mundo e sua relação com os países desenvolvidos.

Dentre os teóricos do antigo multiculturalismo, encontra-se William G. Summer que, em 1906, cunhou e definiu o termo etnocentrismo, pelo qual um determinado grupo define-se como centro e todas as coisas e os demais grupos são avaliados a partir dos costumes desse grupo dominante. O conceito servia como base instrumental de análise das relações culturais entre diferentes grupos. Teóricos como Gilberto Freyre e Margaret Mead compõem o conjunto de críticos dessa fase do multiculturalismo, que tem como fundamento o conceito de aculturação, definido por Robert Redfield, Ralph Linton e Melville Herskovits, em 1936, como o conjunto de fenômenos resultantes do contato entre grupos de culturas diferentes, gerando mudanças no modelo de um ou dos dois.

O multiculturalismo estaria, portanto, a serviço do estado-nação, na tentativa de reunir as diferenças de várias culturas para que se constitua outra, nova e original cultura nacional que se quer soberana, mas que, por fatos históricos, resultou no extermínio de populações, domínio econômico e cultural de outras, no silenciamento

das minorias e em atitudes extremas por fundamentalismos mútuos. Esse multiculturalismo que visa à reorganização dos elementos díspares de determinada região ou intenta a imigração planejada pelo estado, pauta-se nas intenções e no fortalecimento das *comunidades imaginadas* de Benedict Anderson (1989).

A construção do estado-nação, sob a base desse multiculturalismo, objetivou prioritariamente o seu engrandecimento, primando-se pela memória coletiva. Chega-se, afinal, a um ponto em que as bases teóricas da prática multicultural são insuficientes para lidar com a diversidade e com a diferença das comunidades, na realidade do mercado transnacional.

Opondo-se ao antigo multiculturalismo está a necessidade de uma nova teorização. A reformulação do conceito fundamenta-se num processo de hibridismo cultural, que considera o constante intercâmbio entre as culturas, muitas vezes tenso, já que há contradições e elementos que não se deixam hibridar. Além disso, pensar o híbrido implica em não apenas descrever, mas analisar os processos de constituição das comunidades, problematizando as causas geradoras desse processo. Da mesma maneira, é reconhecer os duplos da globalização e da massificação dentro/para a hibridação e os jogos de poder por elas suscitados.

O processo de hibridação, dentro da prática multicultural, considerando-se a diferença cultural proposta por Bhabha (2003)[32], relativiza, também, a noção de identidade. Trata-se, inclusive, de constatar a impossibilidade de definição da identidade por traços fixos. Estudos sobre constituição das identidades em tempos de econômica globalizada, como o de Hall (2003) revelam que são realizadas constantemente operações que selecionam elementos diferentes por sujeitos também heterogêneos. Torna-se, portanto, inevitável compreender a formação identitária pelo viés da heterogeneidade e da hibridação intercultural. Resgatando a discussão acima proposta e citando Canclini

[32] Segundo o crítico, a diferença essencial e fundadora entre diversidade e diferença cultural é que esta é o processo de enunciação da cultura, que possibilita a construção de sistemas de identificação, e aquela é um objeto epistemológico – a cultura enquanto objeto de conhecimento – que, de certa maneira, solidifica a cultura em estruturas pré-dadas, enquadrando-a em processos fixos e previsíveis de representação.

> A hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a multicuralidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade. As políticas de hibridação serviriam para trabalhar democraticamente com as divergências, para que a história não se reduza a guerras entre culturas, como imagina Samuel Huntington. Podemos escolher viver em estado de guerra ou em estado de hibridação. (Canclini, 2008, p.27).

A reviravolta causada pela valorização do híbrido como conceito analítico das relações culturais favorece a lógica de compreensão da literatura como *mediador cultural*, pensando na guinada teórica proporcionada pelo questionamento da vinculação entre estudos culturais e teoria da literatura, que deu maior visibilidade e voz aos discursos marginalizados. A trajetória de luta e escrita de Luandino Vieira é representativa dos processos de construção identitária ora discutidos. Mesmo durante o período de cárcere, Luandino enunciou e encenou as vozes distantes e, paradoxalmente, tão perto da população. Sua literatura, além do valor estético, configurou-se como um *mediador cultural*, um sistema de representação da identidade nacional.

Retomando a questão inicial do texto – a terra escolhida – e a afirmativa de que sua identidade é cultural, cremos que o conjunto da obra literária de Luandino é uma narrativa da constituição da nação, tendo o espaço de Luanda como metonímia do país. Há, contudo, um equilíbrio entre narrar o individual e o coletivo, uma vez que o escritor agrega elementos próprios da efabulação e da oratura, como a figura do griô, aos dados biográficos, que estão metaforizados nas personagens das obras. A cidade passa a se caracterizar uma cidade literária: da Luanda dos primeiros contos, baseados em uma estética realista, até transformar-se na Luuanda – poética, circular, do elo entre tradição e modernidade, escrita e oralidade; a Luuanda que é referenciada por João

Vêncio: “Jikul’ o mesu, Juvenso, uala mu Luuanda...” [33](Vieira, 1987, p.84). Concomitante, vão se formando e entrelaçando sujeito, a cidade e a nação. A terra é escolhida.

Cenas do espaço colonial – apresentação das obras

Considerando as relações pontuadas sobre cidade e literatura, desenvolveremos a análise das obras *A cidade e a infância*, *Luuanda* e *João Vêncio: os seus amores*, do escritor Luandino Vieira. Com o intuito de melhor contextualizar nossa reflexão, faremos uma breve apresentação de cada uma.

Em 1960, saiu, pela Casa dos Estudantes do Império (CEI), na Coleção Autores Ultramarinos, número 2, *A cidade e a infância*. A Casa dos Estudantes foi um importante veículo para divulgação de escritores africanos e, aos poucos, foi se transformando em ponto de apoio para discussão e disseminação dos ideais de libertação. Agostinho Neto, Alda do Espírito Santo, Costa Andrade, Henrique Abranches, Mário Pinto de Andrade, entre outros, atuaram efetivamente na CEI. Além de publicações, a Casa dos Estudantes promoveu diversas atividades culturais: recitais, conferências e colóquios com a participação de intelectuais africanos radicados em Lisboa. Entretanto, as autoridades coloniais não a deixaram isenta de punições. Em 1947, a PIDE encerrou suas atividades. Foi reaberta entre 1952 e 1957 e nos primeiros meses de 1961.

Durante tal período observou-se a força revolucionária das publicações. A Casa dos Estudantes retomou suas atividades de 1960 até 1965, mais consciente e fortalecida devido à experiência dos novos associados. Reiniciou-se a publicação da revista *Mensagem* (há uma revista com o mesmo nome editada em Luanda), a organização de conferências, colóquios e recitais de poesia. De todas as ações, destaca-se a criação de uma coleção de estudos, dando especial atenção à Coleção de

[33] Abra os olhos, Juvêncio, está em Luuanda.

Autores Ultramarinos, para divulgação de jovens autores, entre contista e poetas africanos. A Coleção é composta por 14 títulos e o mesmo número de autores. É importante ressaltar que, sob a coordenação de Carlos Everdosa, a Coleção sobreviveu independente da Casa dos Estudantes.

Escrever tornou-se um ato subversivo durante o período colonial. As casas, os cafés, as escolas, as associações, os clubes recreativos, os livros, era tudo censurado pela polícia colonial. É preciso pontuar que a rede de comunicação entre Lisboa, Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau, Brasil e outras localidades conseguiu transpor as barreiras impostas pela repressão. De longe, vinham colaborações distintas. Alguns escritores da Coleção de Autores Ultramarinos nunca estudaram nos liceus ou nas universidades de Lisboa, Porto ou Coimbra. É o caso de José Luandino Vieira. Em 1962, Luandino apresentou ao concurso da CEI o livro *Vidas Novas*, publicado posteriormente.

Há duas obras de Luandino intituladas *A cidade e a infância*. A primeira publicada em 1957, em Luanda, assinada como José Graça. A segunda, de 1960, reeditada em 1977 e reimpressa em 2007 pela Companhia das Letras. São, entretanto, obras distintas; a primeira é composta por quatro contos-estórias, a segunda, por dez contos. Das dez, apenas uma encontra-se na edição de 1957. Segundo relato do próprio autor, (LABAN, 1980) o projeto inicial era formado por dois livros: *A Cidade e a infância* (CI) e *Vadiagem*, assim agrupados: faziam parte de CI os seguintes contos – “Vidas”, “Sábado de Tarde”, “Encontro de Acaso”, “O despertar”, “A fronteira de asfalto”, “Algemas de Papel”, “O nascer do sol”, “A menina tola”, “A morte de um negro”, “A cidade e a infância” e “Um buraco no capim”, datados de 1954 a maio de 1956. *Vadiagem* seria composto por contos divididos em três grupos: Musseques (Marcelina, Bebiana e Rebeca), ABC (Joãozinho, Faustino e Quinzinho) e Três simples estórias (Desertor, Companheiros e Primeira canção do mar).

Fazendo parte do corpo do exército, Luandino era responsável, em 1957, pela Biblioteca do Quartel General. À época, estudava literatura com António Jacinto aos domingos. Às noites, reunia-se, no Café Monte Carlos, com António Cardoso e outros companheiros para discutir os mais variados assuntos. Desses encontros, surgiu a ideia

de publicação de uma série de cadernos que, progressivamente, ganhasse contornos políticos. O primeiro volume seria composto por textos de Luandino Vieira, a saber: “Vidas”, “A menina tola”, “A morte de um negro” (conto-mote para publicação do conjunto. É a história de um angolano que luta contra a opressão colonial, não se rende às chantagens de policiais e é assassinado) e “Encontro de acaso”. Seriam publicados 500 exemplares em formato simples. Antes da finalização da confecção dos livros, os exemplares foram recolhidos por funcionários do Concelho de Luanda e da PSP (Polícia de Segurança Pública), com a alegação de que o caderno havia sido apreendido por razões administrativas, uma vez que, enquanto cabo, Luandino Vieira precisaria de uma autorização de seu general para publicação. Contudo, antes da invasão, o escritor conseguira três exemplares de prova, os quais distribuiu entre: António Cardoso, António Simões Júnior - um amigo exilado na Argentina e responsável por enviar livros e revistas de/sobre a literatura na América Latina, e um terceiro amigo. Posteriormente, em 1959, na cadeia da PIDE, um tipógrafo que compusera o livro o informou que o responsável pela denúncia fora, na realidade, o dono da tipografia – Simões.

O fato ocorrido culminou na perda dos investimentos e no fracasso da ideia de publicação dos tais cadernos. Mais tarde, em 1960, a CEI possibilita a publicação de *A cidade e a infância*, obra composta, então, pelos seguintes contos: “Encontro de acaso”, “O despertar”, “O nascer do sol”, “A fronteira de asfalto”, “A cidade e a infância”, “Bebiana”, “Marcelina”, “Faustino”, “Quinzinho”, “Companheiros”. Como acima mencionado, esses contos foram escritos entre 1954 e 1957, em Angola, na cidade de Luanda. A opção por incluí-los em nossa análise é justificada pelo fato de desde sua primeira obra Luandino já estabelecer e marcar um forte elo com a cidade de Luanda. O título da obra define uma estreita relação entre o espaço geográfico – a cidade, e a infância, e já indica o início do percurso estabelecido pelo autor: a valorização da oralidade e das tradições populares, a problematização da situação política angolana, a inserção de traços característicos do quimbundo e valorização do múltiplo. Parece-nos que a matéria bruta da obra luandina está impressa em *A Cidade e infância* e foi paulatinamente lapidada nas obras seguintes: *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e

Vidas Novas. Com *Luuanda*, Luandino institucionaliza e fortalece sua escrita. Nossa tríade – *A cidade e a Infância*, *Luuanda* e *João Vêncio*: *os seus amores* – será nosso guia e trajeto para demonstrar como cidade, sujeito e linguagem estão contínua e sucessivamente interligados. Segue, portanto, um panorama da escrita das demais obras.

A escrita de *Luuanda* concretizou-se no período em que o escritor se encontrava na prisão por motivos políticos. Sua primeira publicação, em 1963, incomodou bastante pelo teor revolucionário, especialmente pelas frases e palavras em quimbundo presentes na narrativa. Como se sabe, Angola ainda estava sob o domínio colonial português e o governo se opôs à publicação da obra de todas as formas. Apesar disso, *Luuanda* ganhou o prêmio literário angolano Mota Veiga em 1964, o prêmio da Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1965, o que resultou na dissolução dessa sociedade e o prêmio Camões em 2006, recusado pelo autor.

O título da obra é uma retomada do nome da cidade, da capital de Angola e também do nome do escritor, que já tinha incorporado o nome Luanda ao seu próprio *José Vieira Mateus da Graça*, celebrando com isso o amor ao espaço urbano da capital angolana. A cidade é a ordem do ficcional, que entranha a própria autoria, tornando a ambos – cidade e escritor – seres de papel, com forte ressonância afetiva e identitária.

A escrita de *João Vêncio: os seus amores* data de 1968, mas a primeira publicação dá-se em 1979. A obra é um relato de João Vêncio, narrada em primeira pessoa; um monólogo de um preso que traça uma (re)leitura de seus amores e de sua vida. Ao mesmo tempo, é uma defesa marcada retoricamente por frases e expressões em quimbundo, em latim e pela linguagem específica de tribunais. A obra é uma junção de temas já privilegiados desde seu primeiro texto representativo *A cidade e a Infância*: são restos memorialísticos do mundo da infância, de contrastes sociais e raciais de Luanda, da miséria e dos problemas éticos e morais – luta do bem e do mal. O romance é resultado de um processo contínuo de criação literária, no qual o novo emerge do precedido. O modo de narração, fluxo de linguagem e de memória, advém e pressupõe um movimento circular, de eternos retornos, processo de criação amparado por um sistema de repetição de frases e imagens; associação e encadeamento gradativo de

lembranças. Construindo a enunciação de João Vêncio na diversidade linguística, Vieira assume a pluralidade das línguas (português e quimbundo) fragmentadas, que são, na verdade, suplementos[34].

Se em *Luuanda* o fio condutor é a luta contra o regime colonial português, em *João Vêncio: os seus amores* aflora um trabalho estético mais aguçado. Luandino cria o texto baseado em um colar de miçangas; compõe um colar de teias, uma colagem, um texto que é tecido, que é tessitura, que é trabalho manual. Pautado na oralidade, o texto assemelha-se a uma urna narrativa, calcada na memória do narrador, fonte de arquivos que compõem a obra. Essa metáfora do tecer pressupõe não só um movimento de colagem; movimento de plasticidade da escrita e um processo contínuo, mas também de desconstrução.

Luuanda e *João Vêncio: os seus amores,* ambas ligadas à temática da infância, apoiadas no arquivo memorialístico, são obras representativas na trajetória do escritor. São textos que mantêm entre si um fio condutor que caracteriza a escrita luandina: escrita poética, polirrítmica, assintática, baseada principalmente na métrica frástica que aproxima a escrita da fala e valorização de temas da tradição africana, expressos por imagens concretas. *Luuanda* é um texto marcado pelo seu caráter político-revolucionário, seja pela inserção das vozes narrativas ou pela subversão ao sistema que representa[35]. É, portanto, um texto que a crítica e o próprio autor vinculam mais a um processo de libertação política. Em *João Vêncio: os seus amores* acredita-se que o autor transpassa o espaço do enunciado e faz emergir o espaço da enunciação, ou seja, o autor trabalha com uma quebra no jogo da escrita. A polifonia se dá pelo acervo da memória de João Vêncio, pelo fluxo constante da narrativa. Enquanto em *Luuanda* a

[34] DERRIDA, Jacques. *Gramatologia* São Paulo: Perspectiva, 1999. DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
A lógica estabelecida pelo suplemento é a de um acréscimo dado a uma falta. A ausência de um centro ou de uma origem é substituída por um signo que a suprirá, sendo, contudo, algo a mais. Esse signo não se transforma em centro: é um suplente e, nesse sentido, supre, transitoriamente, uma falta ao lado do significado. O suplemento não está nem dentro nem fora, não é uma ausência nem uma presença. A lógica do complemento é diferente, uma vez que estabelece níveis hierárquicos entre os significantes. A suplementaridade pauta-se no jogo de substituições em que outro é, verdadeiramente, um mesmo diferido e, por isso, é incapaz de complementar.

[35] Informações obtidas em entrevistas que LV concedeu a Michel Laban e pela leitura das obras.

polifonia é constituída pelo entrelaçamento das vozes narrativas da população, também com forte apelo à oralidade e à memória.

> Vavó Xixi Hengele, velha sempre satisfeita, a vida nunca lhe atrapalhava, descobria piada todo o dia, todos os casos e confusões, não queria acreditar essas coisas estava ouvir, mas as costas do neto falavam verdade. Um branco como sô Souto, amigo de João Ferreira, como é ele ia ainda bater de chicote no menino só porque foi pedir serviço? Hum!... Muitas vezes Zeca tinha começado com as manias antigas, o melhor era procurar saber a verdade inteira... (VIEIRA, 1982, p. 11)

> Muadié sente: eu estou outra vez lá no canto, o meu coração pula. A vida não é assim: o que foi torna a ser? Cada pessoa com sua miondona... (VIEIRA, 1987, p. 23)

É legítimo, em se tratando de LV, falar-se de uma arquitetura da escrita, ou seja, uma retrospecção, uma variação dos planos temporais que parte do presente para o futuro até encaminhar-se gradativamente ao movimento contrário. Concomitantemente, dá-se foco à categoria espacial, surgida a partir da recriação da imagem de Luanda e sua relação com os processos históricos vivenciados pelo autor. O princípio polifônico e da colagem de fragmentos aproxima as narrativas a um acervo como tal, que considera o espaço ali representado, as relações entre os sujeitos, a história e as identidades individuais.

A análise do texto luandino será pautada, principalmente, na sua própria definição do texto: *João Vêncio: os seus amores - uma tentativa de ambaquismo literário a partir do calão, gíria e termos chulos* (VIEIRA, 1987). Lembrando que a palavra ambaquismo designa aquele que tem a influência do colonizador, habituado a extensas escritas, mas com desvios inclusive das funções judiciais. Parece que João

Vêncio, embora sem ter assimilado todas as normas da língua padrão, redigisse um requerimento reivindicando as plenitudes de sua vida cheia de heterodoxias. É no viés dessa perspectiva filosófica e estética que devemos entender o romance. No caso de *Luuanda*, a frase presente na contracapa do livro: *Mu'xi ietu mubita ima ikuata sonji./ Na nossa terra de Luanda passam-se coisas vergonhosas...*(VIEIRA, 2009) antecipa e encaminha o leitor para uma leitura crítica e consciente da obra, colocando-o como construtor de sentido. Deixa soar a voz da revolta e da tristeza. Revela uma dimensão ética da obra e afirma o papel da palavra como arma de denúncia. É o início da reivindicação de uma identidade angolana. Tudo isso, é precedido pelo o que foi desenvolvido em *A cidade e infância* (2007): *Para ti LUANDA, para vocês COMPANHEIROS DE INFÂNCIA*, registra a relação-guia para o autor: o vínculo entre a cidade, a literatura, a sociedade e o processo de identificação: recriados pela memória.

A intelectualidade e a escrita

> Toda nova civilização, enquanto realmente nova, ainda que reprimida, combatida, obstaculizada de todos os modos, expressou-se precisamente antes na literatura que na vida estatal, ou melhor, sua expressão literária foi o modo de criar as condições intelectuais e morais para a expressão legislativa e estatal.
>
> (Antonio Gramsci)

A escrita literária de Luandino Veira (LV) é fruto de seu compromisso social, de acordo com Vima Lia de Rossi Martin (2006). Nesse sentido, Luanda é um marco na vida do escritor. O autor fez da sua escrita uma luta contra o colonialismo português e do seu espaço estético um lugar de crítica e denúncia. Segundo Angélica Sindra (2007), Vieira, como intelectual moderno, entra no mundo dos signos e marca sua função social diante dele: mostra-se engajado: desarticulando a língua oficial, fazendo emergir na superfície do texto as falas, vivências, valores e pensamentos da população angolana. Luandino deu voz às falas. O escritor torna-se espectador privilegiado do

social, assumindo o espaço do intelectual, ponto importante para compreendermos o papel de intelectual da palavra exercido por Luandino Vieira e seu espaço paradoxal de enunciação – branco, filho de colonos.

A linguagem verbal possui duas instâncias básicas, a saber: a enunciação (ato de falar ou escrever) e o enunciado (o produto da enunciação). Elas são inseparáveis. Essa categorização pode ser expandida para uma segunda distinção: sujeito da enunciação e sujeito do enunciado. Basicamente, podemos afirmar que o sujeito da enunciação é aquele que produz um enunciado e o sujeito do enunciado é aquele que desempenha a ação referenciada. O sujeito da enunciação é externo ao enunciado e o sujeito do enunciado, interno. Em se tratando de textos não ficcionais, o sujeito da enunciação pode ser identificado com aquele que produz o texto. Por exemplo, nesta dissertação, o sujeito da enunciação é facilmente reconhecido, corresponde, pois, ao autor do texto. Por outro lado, em textos ficcionais, tal correspondência não é válida. O autor do texto ficcional trabalha com o jogo de vozes narrativas, com as quais pode denunciar, reivindicar, recontar, reinterpretar, criando um universo ficcional correlato ao espaço geográfico e social. A voz do narrador não é a voz do autor, é sua criação, a ficção de uma voz. O narrador é o responsável por articular as vozes das demais personagens, por enunciar o discurso. Entretanto, precisamos pontuar que tanto a voz do narrador quanto as das personagens são orquestradas por outra voz, agregadora e múltipla, a voz do autor. Nesse sentido, consideramos Luandino Vieira um intelectual da palavra. Com sua linguagem híbrida, Vieira contribui para o questionamento do discurso da oposicionalidade (centro/margem), implantado pelo colonialismo com o intuito de delimitar o espaço angolano, ainda que nos primeiros textos essa dicotomia seja estruturadora das obras. Justamente por colocar em xeque tal posicionamento, a literatura luandina pode ser considerada pós-colonial; como um processo contínuo de resistência e reconstrução.

Mais adiante, refletiremos sobre a pós-colonialidade e sua relação com o espaço. Interessa-nos, por ora, compreender que a questão da identidade é fundamental no âmbito da teoria e está diretamente interligada ao domínio linguístico, uma vez que é pela língua que se expressa a cultura, as diferenças, as singularidades

de um povo. O escritor, marcado pela experiência colonial, busca suprir a lacuna entre lugar e deslocamento por meio da adaptação da linguagem. Luandino o faz com maestria, apoiando-se na oralidade; um dos principais indicadores da identidade nacional. Vejamos nos próprios textos.

O conto "A fronteira de asfalto" (2007), inserido na obra *A cidade e a infância* (2007), primeira obra publicada integralmente, é uma narrativa bem simples. Mesclando discurso direto e indireto, o narrador nos apresenta os personagens Ricardo – menino negro e pobre, e Marina – menina branca e rica, separados literalmente pela fronteira de asfalto, que não só divide o espaço geográfico luandense, mas segrega e impõe o preconceito e o discurso da dualidade. O enredo do conto foca o questionamento de Ricardo sobre a possibilidade de amizade entre ambos; perpassam, no conto, vozes que modelam e legitimam os discursos de separação de instituições como a escola e a família. Diante da angústia opressora imposta pelo discurso da diferença e da inferioridade dos negros, Ricardo decide, então, transpor a fronteira de asfalto e visitar a amiga de infância. Assustado com a polícia, entidade símbolo da imposição e da força colonial, ele salta o muro, mas escorrega e bate, pesadamente, a cabeça no meio-fio. Com traços tímidos do trabalho linguístico que LV desenvolveria nos próximos textos, o conto é representativo de uma política colonial agressora, marcada pela clivagem social, típica de espaços periféricos, nos quais a modernização não é democrática. A passagem do mundo da infância para o universo adulto caminha paralelamente à intolerância: já não é mais permitida a amizade entre ambos. Não gratuitamente, porque a partir da década de 40 há uma tentativa de aumentar a população branca de Luanda e substituição da burguesia mestiça; mina-se a possibilidade de desenvolvimento de um convívio social/racial igualitário.

Deu por si a atravessar a fronteira (VIEIRA, 2007, p.43), assim Ricardo procede. Temos, portanto, que indagar o conceito de fronteira. Deixemos em segundo plano as noções de limite, barreira, separação; todas intrínsecas ao termo, privilegiando as noções de trânsito, de espaço de contato, de lugar de suspensão e negociação de identidades – a fronteira como um limiar. O limiar nos faz refletir sobre como organizamos nossas experiências dentro de contextos específicos, dentro de molduras

pré-existentes, que podem significar regras a se seguir ou convenções que podemos recusar ou aceitar. São formadas dentro de uma série de discursos, eles próprios condicionados à dinâmica histórica e social.

Walter Benjamin (2006), ao buscar o sentido etimológico dessas palavras – fronteira e limiar - demonstra a necessidade de estabelecer as nuances que diferenciam tais conceitos, já que o conceito de limiar propõe uma mudança definitiva na forma de repensar a história. De acordo com Benjamin,

> o limiar (Schwelle) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (Grenze). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos nas palavras schwellen (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados.[36]

A fronteira precisa, a princípio, de uma lógica maniqueísta para ser definida, já que por ter uma lógica linear, necessita se apoiar nas características de cada um dos extremos. Através desta forma de se perceber os acontecimentos, não há a percepção de outras dimensões. O limiar, por outro lado, está vinculado à ideia de processo, já que não é colocado como a fronteira. Sua dimensão é bem maior, pois abrange as noções de tempo e espaço sem se deter num ponto único, mas se refere a processos de mudança dinâmicos que podem sofrer avanços e retrocessos. Não se trata mais de se referir a datas pontuais e espaços geográficos, pois na lógica do limiar, esses podem ser relativizados. Embora Benjamin aponte tais diferenças parece-nos bastante produtivo traçar uma releitura da noção de fronteira, aproximando-a do conceito de limiar, já que a transposição da "fronteira de asfalto" configura-se como um ato transgressor e extensivo ao conjunto seguinte das obras de LV, sujeito que articula as

[36] (BENJAMIN, Walter. Passagens. Bolle, Willi; MATOS, Olgária (Org.) Trad. Irene Aron; Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p.535 [O 2ª, 1]

vozes narrativas. Ademais, a noção de fronteira como limiar, desencadeará a ideia de movimentação, recuperando a ação impressa nas literaturas pós-coloniais de articulação de diferentes tempos e espaços: de releituras e disseminações.

A morte prematura de Ricardo, consequência da queda, é assim descrita:

> De pé, o polícia caqui desnudava com a luz da lanterna o corpo caído. Ricardo, estendido do lado de cá da fronteira, sobre as flores violeta das árvores do passeio. Ao fundo, cajueiros sobre casas de pau a pique estendem a sombra retorcida na sua direcção. (VIEIRA, 2007, p.44).

A finalização do conto com a imagem do cajueiro, símbolo contínuo de vida para os angolanos, demarca a transposição, o movimento de mudança e a relevância de atos como os de Ricardo.

Tão longo prólogo pretende demonstrar que a Literatura não é apenas fonte para a História, reveladora dos nexos políticos, econômicos, sociais, culturais e ideológicos ou de conjunturas específicas, mas, fonte da história. Nesse sentido, o escritor-intelectual atua diretamente para o enfrentamento de regimes autoritários e silenciadores. Sobre essa faceta do escritor – a de intelectual - a estudiosa Angélica Gerard Sindra desenvolveu um trabalho fundamental para a abordagem do assunto. Assim como a autora, consideramos Vieira intelectual da palavra por denunciar as atrocidades da colonização, por recontar a história de Luanda e valorizar a identidade múltipla de sua gente, mantendo uma relação estreita entre a cidade e o musseque, metonímia do que foi sua vida.

De acordo com Sindra (2007), os intelectuais são analistas dos fenômenos sociais, críticos das estruturas vigentes e agentes transformadores da sociedade da qual fazem parte. Mas sua figura estaria em declínio? Quem é o intelectual angolano?

Antes de prosseguirmos vale esclarecer o que estamos chamando de intelectualidade e de engajamento literário. Em sua dissertação, intitulada *Dois cárceres, uma certeza: a morte* (2006), Débora Leite David faz um estudo comparado entre as obras *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, de José Luandino Vieira, e *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos; uma reflexão sobre o engajamento da literatura para com problemas sociais e políticos de uma nação, mais especificamente, sobre a atuação dos escritores na sociedade na qual estão inseridos. Para tanto, David esclarece os dois pontos ora propostos.

O escritor engajado não está ligado apenas a questões estéticas e formais. Ao trabalhar ficcionalmente uma matéria relativa a questões sociais e políticas de seu tempo e espaço, o escritor desempenha um papel simbólico especial: o de intelectual. Há, entretanto, aqueles que acreditam que o escritor e o intelectual seriam sujeitos muito distintos. O primeiro seria aquele que produz literatura, utilizando a estética para agregar originalidade e criatividade, o segundo teria como função básica a transmissão de ideias e valores práticos através do uso da palavra. Contudo, acreditamos que tanto o intelectual quanto o escritor atuam em linhas justapostas, ambos caracterizando-se como *artesãos da palavra*, segundo a concepção de Norbeto Bobbio (*apud* DAVID, 2006).

É de Bobbio que David (2006) retoma a origem e o significado do termo intelectualidade. De acordo com a pesquisadora, a denominação dessa classe de sujeitos é recente e provém da palavra russa *intelligencija*. A palavra surgiu um pouco antes da revolução socialista e era utilizada para designar um grupo de livre-pensadores – críticos políticos e literários, escritores – que questionavam a autocracia czarista e o atraso no país. Permaneceu, pois, o posicionamento crítico em relação ao poder como atributo essencial do intelectual desde o surgimento da nomeação.

Já o engajamento do escritor relaciona-se diretamente ao discurso comprometido com uma coletividade. O escritor mostra-se pertencente a um grupo em especial e dialoga com os problemas a ele pertinentes. Dessa forma, deixa de ser um mero espectador, assume uma postura específica, presente em suas ideias e em suas criações artísticas. Uma característica do engajamento é estar ligado ao tempo

presente, ou seja, o escritor precisa reconhecer o contexto histórico que deseja incorporar e buscar transfigurá-lo para o texto literário, o que direcionará o discurso ao presente. Todavia, um dos perigos para a literatura engajada é seu retardamento; ela estará, ainda que focada no tempo presente, deslocada do contexto que a originou. Esse intervalo entre a criação e a divulgação da obra pode torná-la fracassada e sem pertinência literária ou histórica caso não seja acompanhada de um trabalho estético consistente: o enredo bem desenvolvido, a adequação e a utilização criativa da linguagem e coesão textual. Conforme nos lembra David (2006), a existência de um trabalho estético atuante supre esse caráter negativo da arte engajada, que é, justamente, a possibilidade de se tornar panfletária e oportunista.

Essa perspectiva dialoga com o proposto por Jean Paul Sartre, que defendia a figura do intelectual engajado, comprometido com as massas populares. Para ele, o intelectual se define pela contradição, uma vez que pode se suprimir ao efetivar o seu produto – a contestação. Ao lado de Fanon, Sartre foi um dos intelectuais envolvidos com a descolonização africana. No prefácio da obra *Os condenados da terra* (1968), de Fanon, Sartre define o racismo como uma arma do colonizador para manter o indígena no estado de passividade, desqualificando uma raça em detrimento de outra e descaracterizando os valores próprios que a identificam. A voz de Sartre é direcionada, principalmente, ao europeu que promoveu a colonização, numa tentativa de conscientizá-lo sobre a barbárie de seus atos.

No artigo “Orfeu negro”, publicado no livro *Reflexões sobre o racismo* (1963), o intelectual francês, reconhece ser o negro uma *vítima sacrificável*, criada pelas regras severas impostas pela escravatura e pela inevitabilidade que o faz viver sob o signo da autenticidade. Em justaposição, Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008) afirma que a cor da pele configura-se, no sistema colonial, como marca da diferença e da divisão imposta pelo regime. A cor preta torna-se um emblema identitário, escondendo, muitas vezes, os demais traços da cultura negra. Tal movimento é denominado por Nazareth Fonseca (2006) por paradoxo da cor. Se pensarmos na situação de Luandino Vieira, verificamos o quão paradoxal é o seu lugar de enunciação enquanto branco, filhos de colono e cidadão angolano. A fortuna crítica

do autor confirma como a sua história pessoal funde-se com a história de luta pela independência de seu país: *é "*na tensão entre a vida particular e a vida social que se dá a ação e a reflexão do aut*or"* (MARTIN, 2000. p. 212.). O repertório que circunscreve sua obra é marcado pela vivência nos musseques nos anos 30-40. As cartas, os depoimentos e as entrevistas, por exemplo, agrupados no livro *Luandino*: José Luandino Vieira e a sua obra - estudos, testemunhos e entrevistas -, (1980), editado pela Edições 70, são testemunhos dessa ação.

Retomando o diálogo entre Sartre e Frantz Fanon, podemos observar que se Sartre direcionava sua voz ao europeu, Fanon, entretanto, direciona sua fala ao colonizado. Suas reflexões voltam-se para a luta dos sujeitos marcados pela experiência do colonialismo e do preconceito racial e pela imposição de poder cultural do gesto colonizador. Como acima mencionado, a pele negra é um emblema que apaga todas as informações da cultura de origem, porque deixa transparecer a necessidade imposta pelo colonizador – as máscaras brancas. A cor da pele é a marca do sujeito posto em exclusão, de uma identidade que considera quase que exclusiva e obrigatoriamente apenas a alteridade e impõe a constante quebra de barreiras para estabelecer a dialética do eu e do outro, do jogo entre identidade e alteridade. É o que podemos observar na obra *João Vêncio: os seus amores*. O personagem central – João Vêncio é um sujeito múltiplo, representação do homem colonial.

É importante pontuarmos que, para Frantz Fanon, racismo e colonialismo podem ser compreendidos como formas socialmente construídas de ver e viver no mundo. Isso significa que a identidade, assim como a alteridade, são construtos sociais: o negro é construído como negro e o branco como branco. Tal construção se dá através da linguagem, na medida em que é através dela que nos expressamos e incorporamos ideias, conceitos e culturas. Todavia, para os negros, ainda que haja o domínio da língua, o tom de ilegitimidade prevaleceria. Esse aspecto resultaria no constante sentimento de inferioridade vivenciado pelos negros e um espelhamento no branco – é o que Fanon denomina de guerra contra a negritude e narcisismo negro.

A questão linguística também converge para o colonialismo epistemológico. Segundo Fanon, a colonização requer mais do que a subordinação física de um povo.

Ela fornece mecanismos de controle de sua expressão no cerne da linguagem e no método de construção das ciências. Por isso, voltamos a destacar quão relevante é a apropriação da linguagem do colonizador e sua adaptação. Nesse sentido, o personagem João Vêncio torna-se exemplar. Como um retrato do homem colonial, com seus dilemas e contradições, ele apropria-se do português, do inglês, do latim, do quimbundo, atrelando a cada língua o discurso pelo qual a depreendeu. Assim, em sua fala, conjugam-se o discurso religioso, o discurso jurídico, o discurso da cultura/sabedoria popular e das lendas e crendices angolanas e os termos próprios da comercialização. Dessa maneira, seu discurso particular é formado polifonicamente por todos esses, caracteriza-se como uma Babel adaptada e representa, em certa medida, a *canibalização do saber.*[37]

Retomando o pensamento de Fanon, sua obra *Os condenados da terra* (1968), um marco para a luta anticolonial, apontava para descolonização e para inevitabilidade da revolução em África, Ásia e na América Latina. A luta seria a forma de afirmar a identidade nacional, daí, a urgência para a conscientização dos sujeitos colonizados. Nesse sentido, a voz que transparece no espaço das obras de Luandino Vieira projeta-se sobre a marca da pele e as máscaras impostas, num processo contínuo de enfrentamento e força – seja pela conscientização dos personagens como Domingos Xavier, seja pelo ganho progressivo de visibilidade e voz - estórias de *Luuanda*, seja pela ressignificação da linguagem do colonizador em *João Vêncio: os seus amores* e *De rios velhos e guerrilheiros*, este último um marco importante na obra do escritor que direciona seus olhar para o interior de Angola, num trânsito, temporal e geográfico. A transformação da língua do colonizador em língua nacional, através de migrações da oralidade para escrita, define uma constante movimentação, jogos de desterritorialização e de reterritorialização nas obras de Vieira.

Em texto intitulado "A face identitária angolana e sua projeção no espelho narrativo*"* (2008), Laura Padilha analisa o percurso da literatura angolana, da década de 60 até o ano 2000, demonstrando que essa produção buscou contestar a colonialidade

[37] Termo utilizado por Inocência Mata no texto "A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns." (2003)

do poder e do saber, através de vocábulos culturais próprios. As narrativas, segundo a estudiosa, projetaram-se como falas em diferenças. Esse texto é bastante exemplar para a presente reflexão, uma vez que Padilha pauta-se na concepção gramsciana de intelectual e de formação da literatura, além de analisar a obra de Vieira, para traçar a relação entre resistência e literatura. Nesse sentido, paralelamente ao movimento de salvaguardar as tradições éticas e estéticas do que representa a diferença identitária africana, caminha a necessidade de confrontar a ordem imposta pelo outro no plano político e histórico-social. É nesse momento, de acordo com a pesquisadora, que o intelectual se faz orgânico. Retomando o filósofo italiano, Padilha reitera que é justamente na formação de uma nova literatura, cuja premissa não pode deixar de ser histórica, política e popular, que são encontrados e confrontados os problemas da vida social e nacional. Laura Padilha faz do elo entre resistência, luta e encarceramento, presente na obra/vida de Gramsci e de Luandino, ponto produtivo para se pensar a face identitária angolana e os movimentos próprios da formação literária de Angola. Isso significa que o fato de LV ter escrito grande parte de sua obra no cárcere é uma forma de conceber a literatura tal qual sugere Gramsci – vinculada à história, aos fatores políticos e amparada na oralidade; raiz para contestar a colonialidade do saber.

Antonio Gramsci (1995) concebe a intelectualidade como característica inerente ao ser humano: assim, todos os homens são intelectuais, embora nem todos exerçam tal função. Ela pode ser acionada de formas distintas: enquanto categoria orgânica de cada grupo social e categoria tradicional. Os intelectuais orgânicos fornecem aos estratos dominantes o componente ideológico, já os tradicionais são aqueles ligados à produção material que sustenta a continuidade e a hierarquia de instituições como a igreja, as universidades e os tribunais.

Com o início da luta armada em território angolano, em 1961, a revolução transforma-se em fonte inovadora e expansiva para a produção de diversos autores. O sujeito local passa a enunciar-se como nacional: ser/ver-se como NÓS em confronto com OUTROS. Ao inserir esse movimento em seus textos, Vieira torna-se, de fato, um intelectual orgânico.

> A obra de Vieira, como um todo, representa uma espécie de corte epistemológico pelo qual se confiscam, ao mesmo tempo, a fala literária, e os parâmetros éticos e ditos "civilizacionais" do outro, pelo que se dá um enfrentamento direto das intervenções brancas da razão, aqui pensando em Silviano Santiago (2006), e ganhe intensidade a fala do afeto, apontada por esse mesmo critico. (PADILHA, 2008, p.12)

Articulando sua reflexão com a desenvolvida por Alfredo Bosi no livro *Literatura e resistência* (2005), Padilha concebe duas formas para a interlocução entre narrativa e resistência: "resistência como tema da narrativa" e "resistência como forma imanente da escrita". Quando há a transposição da primeira para a segunda, podemos afirmar que a produção dá um salto estético e ideológico e há, então, a mediação entre o oral e o escrito, a mobilização contra a violência do outro e a conscientização sobre a própria resistência.

Exemplarmente, a progressão da obra de LV parece responder a tal procedimento, com o desenvolvimento da reflexão feita em *Canção para Luanda* (1957), analisada na introdução da dissertação, ao longo das demais obras. No poema-ode já encontramos os habitantes de sua Luanda querida: as mulheres trabalhadoras – prostitutas, quitandeiras, peixeiras – os manos jornaleiros. Luanda está ali por inteira.

Retomemos, por exemplo, as epígrafes escolhidas pelo autor nas obras estudadas Elas direcionam a leitura/olhar e podem ser interpretadas como um eixo temático/focal das obras. O campo semântico por elas expresso é marcado por significantes que podem ser assim agrupados: espaço, companheirismo/resistência e denúncia. O texto luandino, conforme ressalta Padilha (2008), ganha, além do seu sentido estético, um significado cultural, ou seja, a obra ultrapassa os limites da história literária para reescrever a história mais ampla da cultura de um tempo e de um espaço.

Para continuarmos a nossa reflexão, retomamos o pensamento de uma figura bastante relevante para o movimento angolano: Mário Pinto de Andrade. Militante ativo

ao lado de Viriato da Cruz, defendia a relação entre as culturas e, paralelamente, a defesa de suas particularidades, com o intuito de integrá-las, no que chama *conjunto da cultura humana*. Sua concepção de militância dialoga com o conceito de intelectual orgânico de Gramsci, a saber, o dever de intervir na conscientização e organização das massas, dando visibilidade política aos movimentos em prol da defesa nacional.

Recuperar Mário Pinto de Andrade direciona o nosso olhar para a atuação da figura do escritor fora do âmbito da criação literária. Portanto, é obrigatório para a presente discussão destacarmos a relação que Luandino Vieira teve com movimentos culturais mais expressivos da época, como a participação no movimento político-cultural *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola*, no final da década de 40, ao lado de António Jacinto, António Cardoso e do próprio Mário Pinto de Andrade. Conforme apontado no capítulo I, o movimento teve como mentor o poeta Viriato da Cruz e configurou-se como uma resposta da geração à imposição dos valores portugueses em detrimentos daqueles angolanos. Nesse sentido, o movimento primou pela consolidação da literatura nacional e da integração de todas as etnias em prol da consciência nacional. Era formado por jovens pertencentes à Sociedade Cultural de Angola, em Luanda, e a Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, produziram poemas, contos e ensaios, além da publicação da *Revista Cultura* e do *Boletim Mensagem*, importantes referências para a divulgação da produção intelectual no período que antecedeu a independência. [38]

Ao se envolver na luta pela independência, tornando-se militante do MPLA e, posteriormente, preso, mas consciente do poder da escrita, Luandino assume o papel de intelectual no sentido posto por Edward Said (2005), mais adiante em discussão. A sobreposição de valores portugueses, a censura, a repressão política e a assimilação foram armas do colonizador para buscar manter o controle sobre o espaço africano, garantindo os lucros daquele presente no futuro. A obra de Vieira, conforme já

[38] Informações obtidas em: SERRANO, Carlos. “Angola: a Geração de 50, os jovens intelectuais e a raiz das coisas.” In: VÁRIOS. *Abrindo caminhos*: homenagem a Maria Aparecida Santilli. São Paulo: FFLCH/USP, 2002, p. 57)

mencionado, nasce como resposta à imposição portuguesa, ainda que tenha sido publicada, quase que em sua totalidade, após a independência do país.

É relevante destacar aqui duas montagens fílmicas das seguintes obras de Luandino: o romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e "O fato de Lucas Matesso", um dos contos que compõem *Vidas Novas*. O romance, escrito entre 1959 e 1961, portanto, posterior à obra *A cidade e a infância*, tem caráter notadamente político e se destaca por revelar os caminhos da militância pela independência, a conquista da consciência nacional, que reforça o sentido da angolanidade, além de demonstrar as dificuldades enfrentadas pela população angolana e a existência de uma rede disposta a enfrentar o regime.

O romance conta a história da prisão de um homem simples, operário nas obras da barragem Cambambe, no rio Cuanza, acusado por ser amigo e comparsa do engenheiro Silvestre e de Bernardo Sousa, também empregados na barragem, que exerciam atividades em prol da libertação. A narrativa em terceira pessoa revela um personagem simpatizante do movimento, que, ao ser preso, resiste a todas as torturas e é assassinado por se negar a delatar outros envolvidos no movimento. A personagem coadjuvante, Maria, esposa de Domingos Xavier, ganha, ao longo da obra, força e destaque na busca pelo marido, preso arbitrariamente. O romance é dividido em dez capítulos sem titulação e relata a trajetória de Domingos Xavier e de Maria, finalizando com uma grande festa em homenagem ao companheiro morto. Assim como Lucas Matesso, Domingos Xavier é o herói e o campo semântico de liberdade, expansão e luminosidade retoma a ideia de esperança e resistência. Sua morte, celebrada no formato de coro grego, feito angolano, torna a obra uma tragédia moderna.

O conto "O fato de Lucas Matesso" está presente na coletânea *Vidas Novas*, escrita em 1962 e premiada pela Casa dos Estudantes do Império. Assim como *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, relata a história do personagem Lucas Matesso, preso arbitrariamente, acusado de participar de atividades anticoloniais. Durante três meses, Lucas resiste às torturas, à fome e ao desrespeito em prol da amizade e da causa maior: a libertação do país. O personagem é violentamente espancado porque o chefe da guarda não compreende o que é o fato completo: acredita ser alguma informação

trazida pela esposa, Maria, entre roupas e comida. A cena final do conto traz à tona metáforas de luminosidade e esperança: Lucas Matesso gargalha ao perceber a ignorância dos policiais brancos diante da impossibilidade de tradução de alguns vocábulos culturais próprios, como é o caso do fato completo, nome de uma refeição típica de Angola.

> A gargalhada grande como as chuvas de Abril engrossando mais os rios cantou a gargalhada dele, encheu a cela de alegria, fugiu no postigo, pelos arames da rede, entrou maluca nos gabinetes onde os irmãos aguentavam as pancadas e torturas, calou os pássaros no jardim e, com um salto, voou por cima dos muros da prisão, correndo livre pelas areias de todos os musseques da nossa terra de Luanda (VIEIRA, 2006, p. 101).

Como mencionado, essas duas obras foram objetos de adaptações fílmicas, realizadas por Sarah Maldoror, esposa de Mário Pinto de Andrade. *Sambizanga* é o título da adaptação do romance, que recupera o nome de um dos musseques luandenses. O roteiro foi filmado na República do Congo, em 1961, período em que Mário era presidente do MPLA e aborda as ações iniciais do movimento que instaurou a luta armada contra a colonização. A película destaca a experiência da personagem Maria e daquelas que a cercam. A crítica conclamou a adaptação, principalmente por informar ao ocidente um pouco da história da libertação angolana, tendo sido premiada, em 1972, na Tunísia com o *Tanit d`Or*, no Festival de Carthage. "O fato de Lucas Matesso" foi adaptado em 1968, filmado na Argélia e recebeu o título *Monangambee*. Esse trabalho rendeu a Maldoror o prêmio de curta metragem no Festival Internacional do Filme de Expressão Francesa, em julho de 1970.

O interesse da cineasta pelas obras sinaliza a importância das mesmas e comprova que, além da subversão, são dotadas de beleza artística e de fortes imagens que transpassam o universo literário. As adaptações ampliaram o público leitor e proporcionaram um panorama de uma nação em construção.

Mas podemos nos questionar qual a relação intelectualidade/escrita angolana após a consolidação da independência, período em que Luandino Vieira ficou em silêncio por cerca de trinta anos, motivo pelo qual é questionado. Como avaliar e se portar perante a substituição da luta contra um regime colonial por uma guerra civil? Nesse contexto, como fica a figura do intelectual? Retomamos o questionamento de Padilha (2008, p. 25): "ainda fará algum sentido o empenho de cartografar as identidades culturais projetadas como diferença, sobretudo quando outra guerra (...) se instala e a euforia dos tempos posteriores a 1975 vai cedendo lugar a uma disforia cada vez maior?" Para responder a essa pergunta, recorremos a um intelectual bastante relevante.

Na obra *Representações do Intelectual*, resultado das "Conferências Reith de 1993" proferidas para a BBC de Londres, Edward Said (2005) relata os dilemas vividos pelo intelectual e contribui para a reflexão sobre o lugar e o significado do seu pensamento e ação nos contextos sociais e políticos nos quais se insere. Said reconhece a si como intelectual ao afirmar que:

> Gostaria de expor isso em termos pessoais: como intelectual, apresento minhas preocupações a um público ou auditório, mas o que está em jogo não é apenas o modo como eu as articulo, mas também o que eu mesmo represento, como alguém que está tentando expressar a causa da liberdade e da justiça. Falo ou escrevo essas coisas porque, depois de muita reflexão, acredito nelas; e também quero persuadir outras pessoas a assimilar esse ponto de vista. (SAID, 2005, p.26)

Como podemos perceber, para Said, o intelectual deve representar e corporificar uma mensagem, um ponto de vista, determinada atitude, filosofia ou opinião para transmiti-la ao público. O intelectual deve, sobretudo, problematizar, questionando sempre as relações de poder. Sua atividade é relevante nas diversas épocas e

contextos históricos, já que todas as revoluções da história moderna foram movidas por eles.

Falecido em 2003, Said envolveu-se em questões polêmicas (SINDRA, 2007): como palestino, defendeu a causa de seu povo e constatou a incompreensão e generalização a eles impostas, criticou a manipulação da imprensa pelas elites e o colonialismo. Não ficou, entretanto, isento de críticas e incompreensão: foi acusado de ser ativista na luta pelos direitos palestinos e desqualificado para algumas tribunas. Said teve voz ativa em veículos como o *The New York Times*, *Washington Post* e a rede de televisão BBC, exercendo a intelectualidade da maneira mais efetiva: fazendo-se ouvir.

Sobre distinções entre diferentes tipos de intelectual, o autor cita apenas duas esferas: os da esfera pública e aqueles da esfera privada, mas também reconhece que a atividade intelectual é algo que mescla a inflexão pessoal, a sensibilização e a defesa de uma causa especifica, para a efetividade do "papel público do intelectual como um outsider, como um "amador" e um perturbador do status quo**."** (SAID, 2005, p.10).

Ao longo da obra, o autor desnuba a práxis do intelectual e do seu compromisso político, reiterando a noção de que "uma das tarefas do intelectual reside no esforço de derrubar os estereótipos e as categorias redutoras que tanto limitam o pensamento humano e a comunicação" (SAID, 2005, p.10). Nesse sentido, e diante das práticas opressoras que todos nós vivenciamos: desde limitações impostas por sistemas coloniais até a manipulação das mídias por grandes potências e instituições, o intelectual tem o dever, conforme percepção de Said, de buscar uma relativa independência frente a tais pressões. Dizemos relativa porque o intelectual também está inserido numa sociedade em que há uma grande rede de autoridades sociais - governos, igreja, corporações, meios de comunicação - que contornam, diminuem e, em alguns, casos, até mesmo, afastam qualquer possibilidade de mudança. Perceba-se que tais apontamentos são desdobramentos de como Said depreende e define o intelectual: "como um exilado e marginal, como amador e autor de uma linguagem que tenta falar a verdade ao poder" (SAID, 2005, p.15). Esse exílio poderá ser firmado dentro da própria linguagem e as constantes pressões podem ser contestadas pelo

amadorismo, ou seja, o desejo de ser movido não por lucros ou recompensas, mas por amor e pelo interesse irreprimível por horizontes mais amplos.

Nesse sentido, as palavras de Edward W. Said falam por si mesmas, apontando que não há um só caminho a seguir e as escolhas que fazemos indicam opções políticas e ideológicas. Pensamos, como Padilha (2008), que, por sua vez retoma Gramsci, e que indiretamente dialoga com a concepção de intelectualidade defendida por Said, que a formação de uma nova ordem estatal requer a reorganização da estrutura e das relações reais entre os homens e o mundo econômico ou de produção. Isso influi diretamente no papel dos escritores-intelectuais e em suas obras, que privilegiam o espaço nacional, relacionando-o a outras formas de hegemonia. Dessa maneira, as narrativas seguintes ao período de independência vão demonstrar também a trajetória de formação desse novo estado. São exemplos as obras: *Quem me dera ser onda* (1982), de Manuel Rui, *Parábola do Cagado Velho* (1996) de Pepetela, *Maio, mês de Maria* (1997), de Boaventura Cardoso.

Sendo múltiplo o corpo cultural do país, serão múltiplas as formas de encarar esse novo momento. O silêncio de Luandino pode ser lido como um longo período de reflexão. A publicação, em 2006, do livro *De Rios Velhos e Guerrilheiros I* – O livro dos rios*,* representa, nas palavras de Padilha, "um jogo palimpséstico dos mais instigantes no espaço literário de língua portuguesa*"*. (2008, p. 17). Já de início, convoca-se Langston Hughes[39], o que remete o leitor às décadas de 1950 e 1960. No lugar das ruas de Luanda, entram as curvas dos rios e a voz narrante assim se apresenta: *Eu, kene Vua, guerrilheiro*. (2006, p. 21). Esse sujeito narrativo, aos poucos vai se mostrando um duplo do autoral. Da prosa, faz-se poesia e o leitor embaralha-se com tantos nomes, de tantos rios, assim como suas curvas que cartografam o país.

[39] Langston Hughes foi poeta, dramaturgo, contista, novelista e colunista estadunidense, nascido em 1902 e falecido em 1967. Entre as décadas de 40-60 Hughes era uma referencia literária, por ter sido um dos primeiros escritores atraído pelo Harlem e pelo crescimento de atividades culturais afro-americanas. Luandino retoma o poema de Hughes "The Negro Speaks of rivers", publicado em 1921, na revista *Crisis* Magazine. O poema celebra a voz/alma da comunidade negra em um tempo de intolerância, injustiça e desigualdade na America. Há boas informações sobre o escritor em: <http://www.biography.com/people/langston-hughes-9346313> Acesso em março de 2013.

Luandino demonstra sua cumplicidade com o espaço de Angola e suas várias faces identitárias. Segundo Padilha (2008)

> A nação é mostrada como um corpo, cujas veias o ficcionista abre e disseca ao se valer da metáfora dos rios cartografados por sua memória afetiva. Advém, assim, a necessidade da reiteração do verso Conheci rios. (várias páginas), a ecoar o de Langston Hughes em *The negro speaks of rivers*. (1926). Como se sabe, Luandino fez sua opção por Angola e, embora branco de pele, sabe, como poucos, falar dos rios de sua terra. (18)

Ao eleger a engrenagem da memória como forma de escrita, Luandino parece reviver tudo aquilo já vivido, ressignificando o que parece disperso e sem sentido e recuperando o início dos casos e das coisas. A obra não é apenas um relato dos problemas da Guerra Civil, mas também se caracteriza por ser uma releitura do corpo nacional. Mais uma vez, tomamos de empréstimo as conscientes e certeiras palavras de Padilha: "Luandino e um grupo bastante significativo de ficcionistas dos tempos que vamos vivendo continuam a sonhar que a literatura ainda tem sentido e que é possível fazer, como queria Gramsci, da coerção uma revelação*" (...).* (2008, p.18)

Acreditamos, pois, que Luandino, como intelectual, foi exemplo do que ele próprio considera a missão do escritor, seja com o conjunto de sua obra, seja ensinando, em seu tempo no Tarrafal, os demais presos a ler e a escrever. Ele, Luandino por opção, é exemplo do intelectual orgânico de Gramsci, do escritor engajado de Sartre e do intelectual amador de Said. Fazemos nossas as suas palavras:

> Para mim, o dever do escritor é, com todas as forças, aplicar quase todo o seu tempo e esforço na alfabetização, na elevação do nível cultural e, portanto, fazer o que me parece uma tarefa muito mais meritória, muito mais progressista, no sentido do avanço da humanidade (LABAN, 1980, p. 36),

Gostaríamos de finalizar essa reflexão apontando algumas questões acerca da divulgação das literaturas africanas, de um modo geral, após a independência dos países a partir da década de 1960. Conforme salienta Reis (2011), vale ressaltar que os movimentos de independência das décadas de 1960 e 1970 e a produção literária gerada através dos processos de colonização e descolonização foram acompanhados de perto pelo mercado editorial. A série Autores Africanos, da editora Ática, é um bom exemplo dessa tendência. Na verdade, esse processo caminha paulatinamente aos processos de globalização dos sujeitos e dos lugares: há um contínuo entre globalização literária e globalização econômica. É nesse contexto, que a figura do intelectual também pode ser questionada.

Se, por um lado, tal procedimento dá visibilidade à produção dessas vozes, também imprime nas mesmas o rótulo de literatura do Terceiro Mundo, nivelada dentro de um conjunto de textos semelhantes e difundidos dessa maneira. É algo em torno de: os subalternos agora podem falar, mas sua voz continua, irremediavelmente, ligada aos antigos centros, não, conseguindo, pois, escapar a um neocolonialismo. O questionamento do prefixo pós, do termo pós-colonialismo, não implica o fim do período colonial, mas a inserção dessas sociedades num contexto de internacionalização do mercado como um todo, incluído, aí, os bens culturais. Isso significa que não há como separar a história das antigas metrópoles da dos povos que foram colonizados, o que nos faz repensar o conceito de estado-nação e de questionar o papel da literatura enquanto instrumento de construção das identidades nacionais. O que temos, na verdade, não é mais o estado-nação, mas a *disseminação*, como proposto por Bhabha (2003). O intelectual pode ficar, nesse contexto, deslocado.

A conjuntura dos movimentos de independência, concomitantes ao de internacionalização de mercado, de lugares e de pessoas[40] gerou um dúbio movimento da crítica. Durante muito tempo, as literaturas produzidas no chamado Terceiro Mundo

[40] Reflexões desenvolvidas por Milton Santos ao longo de sua obra.

foram analisadas como "alegorias nacionais", numa correspondência direta entre a história individual e a da situação da nação. Tal correspondência, entretanto, não é necessariamente direta. Segundo Eliana Reis (2011), na África as literaturas foram vistas como alegorias nacionais, principalmente, durante os períodos de descolonização, numa tentativa de exorcizar os fantasmas do colonialismo e de construção das nações. Sabemos, contudo, que o período seguinte à descolonização, marcado pelo desejo de libertação política e cultural e, ao mesmo tempo, de construção de uma nação e de uma literatura nacional, revelou o fracasso dos novos governos e apenas a mudança dos polos e dos senhores do poder. A decepção ocasionada pelo fracasso dos projetos de nação culminou na adesão de muitos escritores ao nacionalismo - estratégia de muitos governos ditatoriais. Neste ponto, é preciso atentar para o perigo (tendência constante da crítica) de associar a literatura africana apenas à resistência anti-imperialista, como uma literatura panfletária e menor.

O que se esperar do intelectual e do artista no período seguinte à descolonização e à independência? Em geral, a resposta para essa pergunta é que tanto o artista quanto o intelectual fiquem a favor dos novos governos. Para Reis (2011), essa é a visão pragmática da função da arte. Segundo a pesquisadora, nas sociedades tradicionais, o artista é o porta-voz da tradição e da ideologia dominante, tendência reforçada pela função didática que a ideologia nacionalista e a sua vertente na crítica literária conferem às artes. Entretanto, alguns críticos - Soyinka, por exemplo - acreditam que o sistema caótico da sociedade globalizada levam ao colapso dos ideais e o intelectual-escritor é empurrado para o isolamento. Mas, acreditamos que os intelectuais são sujeitos capazes de questionar o poder (Said 2005) e mobilizar-se na busca pela conscientização popular, enfrentando, cada vez mais, campos culturais transformados, efeitos da banalização e da saturação simbólica inerentes às sociedades de comunicação de massa e uma esfera política que já não os reconhece como contrapoder.

Assim como o intelectual palestino, sabemos que uma escolha com a qual o intelectual se depara é aliar-se à estabilidade dos vencedores e governantes ou considerar essa estabilidade um estado de emergência, que ameaça e apaga a

memória de vozes e pessoas esquecidas. Nesse caso, o intelectual pode ir contra as normas vigentes (mesmo que sejam dos novos governos nacionais) ou acomodar-se, aceitando e garantindo a continuidade da ordem e da vida pública. Se optar pela manutenção da ordem pública, não será, de fato, um intelectual. Façamos, aqui, um parêntese sobre o silêncio luandino, que pode ser interpretado como uma forma de aceitação dos novos rumos do país. Conforme acima demonstrado, nesse universo de contradições e contrapoderes, sua literatura passa por estágios representativos: de *A cidade e a infância* a *Luuanda*, articula a oralidade e a multiplicidade do espaço e do povo angolano, em *João Vêncio*: *os seus amores*, atesta a espacialidade do saber agregador e múltiplo, para, depois de 30 anos de silêncio, retomar com a metáfora do rio velho e guerrilheiro; metáfora do curso, da sabedoria e da vida em movimento. O texto de Laura Padilha "A face identitária angolana e sua projeção no espelho narrativo" (2008) percorre o caminho de consolidação dessa literatura, cotejando essas questões. Podemos afirmar, tendo tal texto como respaldo, que, mesmo com todas essas dificuldades, as referências africanas - como valorização do passado e das tradições, da memória, da infância, do sentimento de enraizamento e a valorização da solidariedade são traços constituintes da identidade angolana dispersos nos personagens de Vieira. Isso em conjunto com a relação identitária entre o autor, a cidade e os musseques, comprova que sua voz se faz ouvir, como tem de ser a voz do intelectual.

A cidade que a palavra fotografa

Panorama da categoria espaço na Teoria da Literatura

No texto intitulado “Espaço literário e suas expansões” (2007), Luis Alberto Brandão traça um panorama sobre a introdução da categoria espaço na Teoria da Literatura. De acordo com autor, o termo espaço é relevante, enquanto categoria teórica, para diversas áreas do conhecimento, o que revela seu caráter transdisciplinar – é conceito articulatório, por exemplo, para Geografia, Física, História, Teoria da Literatura, Filosofia, Teoria das Artes, Urbanismo, Semiótica. A abertura ocasionada por sua vocação transdisciplinar é interessante na medida em que agrega, relaciona e provoca diálogos. Entretanto, deve-se enfatizar a inexistência de um significado unívoco, conforme informa Brandão, e as diversas características assumidas pelo conceito de acordo com cada contexto teórico específico.

Mesmo dentro da Teoria da Literatura, é possível observar a multifuncionalidade do termo, tributária das diferentes orientações epistemológicas utilizadas para análise do objeto literário: sua natureza, a metodologia, a abordagem privilegiada. Dessa forma, as correntes formalista e estruturalista não atribuem ao termo um valor mimético e empírico como categoria de análise literária, mas concebe a existência de uma espacialidade da própria linguagem. Já as correntes culturalista ou sociológica, em direção oposta, adotam o espaço como categoria de representação, como conteúdo social. Nesse último caso, há o seu reconhecimento extratextual e sua projeção no texto.

Consoante Brandão, é possível definir quatro maneiras de abordagem da categoria espacial dentro da Teoria da Literatura e do que foi desenvolvido pelos estudos literários ocidentais do século XX.

O primeiro modo de abordagem relaciona-se com a representação do espaço no texto literário. Aqui, o espaço é dado como categoria já existente no universo extratextual. Para essa concepção, o espaço pode ser compreendido como um cenário, ou seja, com características físicas e concretas, sendo lugares de trânsito dos sujeitos ficcionais e um recurso para contextualizar a ação. Ou, ainda, expandem-se os

significados dessa noção, relacionando-os, principalmente, aos translatos: o “espaço social”, nesse caso, associa-se à conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica. O “espaço psicológico” vincula-se às projeções e expectativas de personagens e narradores, suas sensações e seus anseios. Nesse caso, relaciona-se aos estudos sobre subjetividade: abordagens psicanalíticas da obra literária e existencialista, por exemplo.

Nos estudos literários contemporâneos, a vertente dessa abordagem é aquela que trata a representação do “espaço urbano” no texto literário. Além das vertentes já mencionadas, há aquelas que, dialogando com os Estudos Culturais, utilizam terminologias espaciais específicas como: margem, território, rede, fronteira, cartografia, por exemplo, para compreender as diversas representações do espaço no texto literário em função de vincularem-se a identidades específicas.

A questão da representação engloba discussões acerca dos efeitos gerados por procedimentos descritivos em oposição àqueles gerados por procedimentos narrativos. De acordo com o autor, o espaço vincula-se à descrição. Suscita-se, também, o reconhecimento de polaridades espaciais e seus usos através da representação e o espaço, então, é concebido como conjunto de manifestações de pares alternativos como alto/baixo, dentro/fora. Brandão constata que as relações teorizadas por Bachelard na obra *Poéticas do espaço* enquadram-se dentro dessa categoria. A cristalização de conceitos e sensações relacionadas a determinados espaços – sótão ou porão, por exemplo – além de representação, devem, também, ser lidas como construções sociodiscursivas.

Seguindo o trajeto proposto por Brandão, outra abordagem do espaço pela Teoria da Literatura concerne ao modo de organização textual. Em geral, essa abordagem considera de feição espacial recursos que produzam efeito de simultaneidade. Ou seja, vincula-se a noções que suspendem ou relativizam a primazia da noção de temporalidade, principalmente aquelas relacionadas à natureza consecutiva da linguagem verbal. Há dois estudos clássicos, de acordo com Brandão, sobre essa questão: o artigo “Spatial form in modern literature” de Joseph Frank e “O espaço proustiano” de George Poulet. Poulet analisará a obra de Proust, sugerindo a

existência de uma continuidade concomitante a uma descontinuidade, devendo ela – a obra – ser lida como uma espécie de conjunto incompleto, com mais lacunas que vestígios. Para tanto, o estudioso faz uma distinção entre lugar e espaço. Lugar, sendo o conceito contextualizador, está ligado à dimensão naturalizante de espaço, enquanto sua definição de espaço - como lugar indeterminado – vincula-se à dimensão idealizante.

Tanto a concepção de Frank quanto a de Poulet, como menciona o estudioso, relacionam o fundamento do texto literário moderno com a descontinuidade, com o fragmento, assemelhando-o ao mosaico. A literatura é, pois, constante exercício de recusa ao fluxo contínuo temporal da linguagem verbal e o espaço sinônimo de simultaneidade, sendo meio para atingir a totalidade da obra. Nessas abordagens o desdobramento espaço/lugar estabelece-se pela própria concepção de obra: por um lado, é composta por partes autônomas e delimitadas, mas que podem se relacionar. Por outro, é a interação de todas as partes, concretizando-se apenas no espaço total, abstrato e absoluto – o espaço da obra. Isso se daria num nível do tempo, por exemplo, proustiano – é a percepção simultânea do passado/presente dada através do espaço.

Para Luis Alberto Brandão, o terceiro modo de ocorrência da categoria espaço na Teoria da Literatura compreende como de natureza espacial recursos responsáveis pelo ponto de vista, perspectiva ou focalização, isso se considerando que há na literatura, necessariamente, um tipo de *visão*. Dada ocorrência, em sentido mais estrito, relaciona-se à voz ou ao olhar do narrador; em sentido mais amplo, ao recurso gerado pelo desmembramento do discurso verbal em enunciado e enunciação, o que pressupõe a existência de um agente. Daí, que o espaço pode ser espaço observado ou espaço que torna possível a observação. Pode equivaler ao registro da experiência, por isso a existência de um espaço do narrador ou a afirmação de que ele sempre narra de algum lugar. A correspondência entre a *visão* e a categoria espacial é que ela está baseada no seguinte: espaço visto, observado; e espaço vidente, configurador.

A quarta maneira de inserção da categoria espaço na Teoria da Literatura vai de contramão àquela representacional, segundo afirma Brandão. Ela vincula-se a existência de uma espacialidade da linguagem verbal. A palavra é espaço. Essa

corrente pauta-se na afirmativa de que tudo que é da ordem das relações é espacial. A ordem das relações, definidora da estrutura da linguagem, é sincrônica e simultânea, não diacrônica e histórica. Opondo-se, assim como a estruturação espacial, à categoria temporal. Essa concepção do espaço – absoluta e relacional - orienta-se pelas definições saussurianas de *langue* e de *parole*. A fala como manifestação concreta da língua, portanto diferencial e correlacional, e a língua como sistema geral, portanto absoluto e abstrato.

Outro argumento dessa corrente, conforme nos informa Brandão, é o de que a linguagem é espacial porque é composta de signos que possuem materialidade. Ou seja, a palavra é uma manifestação sensível, já que afeta os sentidos humanos. Por isso, torna-se possível falar-se da visualidade, da sonoridade e da tatilidade do signo verbal. Segundo Luis Alberto Brandão, Roman Jakobson é expoente dessa concepção, inegavelmente de origem formalista. Vinculam-se a essa noção as teorizações sobre texto poético, especialmente aquelas desenvolvidas por Octavio Paz. Brandão também relaciona o pensamento de Barthes a uma espacialidade da linguagem, tributária de seu trabalho acerca do valor constantemente renovável do significante em detrimento da natureza estéril do significado.

Brandão, ainda, analisará formas derivadas das acima mencionadas na inserção da categoria espaço na teoria literária, a maior parte, problematizando a matriz teórica ao qual se vincula. Entretanto, as abordagens descritas são suficientes como panorama da dimensão dos estudos sobre o espaço. Além disso, é interessante para o presente estudo as concepções de origem culturalista ou sociológica, que adotam o espaço como categoria de representação, como conteúdo social, embora, no texto luandino, seja possível perceber uma espacialidade da própria linguagem, tributária da inserção de elementos da oralidade na escrita e da constante criação sintática e vocabular. Salientamos que o estudo ora proposto pretende verificar como a imagem de Luanda é recriada na obra de Vieira, mas não ignorará o trabalho linguístico desenvolvido pelo autor. Mesmo porque podemos afirmar que o espaço da escrita é sinônimo de um novo espaço para a cidade, composto por suas estórias e suas singularidades.

Literatura e espaço – da relação entre sociedade e cidade

O elo estabelecido entre literatura e espaço busca traçar um paralelo com a relação existente entre a sociedade e a cidade nas obras de Luandino Vieira, que têm forte teor memorialístico. O componente biográfico nelas reunido, inclusive a demarcação do espaço luandense, deve corresponder a um procedimento relativo à ficcionalização do registro historiográfico e pessoal. Tal prática não pretende distorcer os fatos narrados, mas os interpretar segundo a relação com o contexto de produção, ficcionalizando os dados dispersos e circulares, conforme a memória o pressupõe. Nesse sentido, a linguagem que escreve o texto e o espaço nela escrito são considerados metáforas ordenadas e representativas do trajeto literário de Vieira. Isso porque o fio condutor das obras: memória, oralidade e constante revisita a Luanda, é referenciado e desenvolvido ao longo das publicações. Na teia de relações existentes entre literatura e sociedade, focaremos a relação entre o espaço da cidade e a obra, especificamente a cidade de Luanda e a produção de José Luandino Vieira.

Sob essa ótica, o silêncio de quase trinta anos e a recusa do prêmio Camões, em 2006, é justificado: se a fonte primeira de suas narrativas é a experiência e o desejo do desenvolvimento de seu país, o rumo conturbado, conforme descrito no Capítulo I, do pós-independência e a desilusão são, metaforicamente, traduzidos em silêncio literário. É digno de nota o livro que marca a volta de Vieira: *De rios velhos e guerrilheiros I*: *o livro dos rios*, conforme apontamos no texto subitem “A intelectualidade e a escrita”. Ressaltamos que a obra explora o espaço do interior de Angola, que é mapeado pelo curso das águas: metáfora de transformação, continuação e renovação.

O vínculo estabelecido entre literatura e sociedade deve apontar para a forma como a realidade social se transforma em componente da estrutura literária, consequentemente, como o espaço no qual a realidade é vivenciada torna-se fio condutor e elemento estruturador da narrativa, aliado, portanto, ao tempo. Isso significa que a memória e os dados biográficos serão ferramenta para a escrita e, dessa relação primeira, outras podem ser evidenciadas e consideradas, a saber: relação público e

obra (o destino, a aceitação, a intervenção), entre a literatura e a história (portanto, ficcionalizar e metaforizar o real), entre função do escritor e organização da sociedade (aqui, a discussão pode apontar para o elo entre o autor e o intelectual). Contudo, todas essas relações não podem suprimir os elementos literários, tornando-os secundários e sendo ponte para o estudo sociológico. Para tanto, é necessário ter consciência de que o trabalho artístico estabelece uma relação arbitrária e deformante da realidade, pois, como aponta Candido "a mimese é sempre uma forma de poiese" (2010, p.22). Se a escrita é verossímil e não fidedigna, podemos afirmar que o escritor opera a metaforização dos dados biográficos, dos elementos sociais e históricos e considera o espaço literário enquanto espaço cultural e a cidade literária como discurso, como representação.

O escritor e sua obra, não são, então, apenas resultantes do meio ou focos refletores da sociedade. O escritor tem o seu próprio espelho, porque, ao criar, combina e mistura, o que engendra um duplo movimento: tanto o meio social exerce influência sobre a obra, quanto a obra sobre o meio. O trabalho desenvolvido pela estudiosa Tania Macêdo, principalmente, o livro *Luanda, cidade e literatura* (2008) é ponto inicial para a reflexão ora proposta, uma vez que compila e traça um panorama da relação entre cidade e literatura, elencando uma série de trabalhos dedicados à cidade enquanto espaço literário, além de ter como objeto maior Luanda e a literatura angolana. Sua tese é que há um processo de paulatina reafricanização de Luanda, o que corresponde no plano político à construção da nação e de uma especificidade nacional.

Macêdo lê o urbano, atentando-nos para o perigo de assumi-lo como espaço documental, com ruas e personagens da cidade extratextual, uma vez que a cidade da escrita se bifurca em ruas e becos metaforizados com tendências a leituras ideológicas. A estudiosa busca, então, ler a cidade, apreendendo a tensão gerada entre a formalização estética e a história, e os valores sociais inscritos na obra. Essa *leitura de intervalo*, assim por ela nomeada, possibilita que o escritor exercite sobre a cidade o olhar literário, traduzindo-a em palavras e criando imagens do espaço urbano e dos sujeitos que a ocupam. Sobre a categoria espaço, gostaríamos de fazer um

esclarecimento: o espaço, enquanto categoria de estudo, advém e é conjugado à existência e condição humanas, forma-se por um conjunto de referências com as quais o ser se relaciona e que compõem seu sistema variável de relações. É, portanto, uma produção geográfico-social. Por isso, não podemos ignorar a relação que se impõe entre os processos de descolonização e a formação das nações, pautadas em identidades *geoculturais*, para usar a feliz expressão de Walter Mignolo (2003).

Seguindo a trilha do que foi proposto por Macêdo, há textos primordiais sobre a definição da cidade enquanto espaço literário. A relação que perpassa todos eles pauta-se no vínculo entre a formação de centros urbanos, a constituição de sociedades e as mudanças advindas desse movimento. Embora seja clara a existência de tal relação, apenas em meados do século XX, com a intensificação do fenômeno urbano[41] (pós Segunda Guerra) e das sociedades em rede, a relação entre literatura e cidade tem se tornado cada vez mais efetiva, sendo possível verificar estudos teóricos que considerem a cidade enquanto espaço narrativo, produtor de numerosas imagens e formações discursivas.

Raymond Williams, em texto intitulado *O campo e a cidade na história e na literatura* (1989), constata que a expansão das cidades, ou dos centros urbanos, não só modifica a paisagem, mas também impõe uma nova maneira de ver a ordem humana e social, uma vez que a formação dos centros urbanos desencadeia novas formas de socialização, comunicação e registro dos acontecimentos – o surgimento da impressa, por exemplo. Ao focalizar os contrastes advindos da oposição campo/cidade, o estudioso sugere que esse dualismo é um modo de adquirir consciência das nossas experiências e das crises das sociedades. Isso significa que o modo de divisão

[41] O planejamento urbano nasce em fins do século XIX, como disciplina cujo objetivo era ordenar o rápido crescimento urbano nas cidades que passavam por processo de industrialização. Nesse sentido, podemos destacar quatro modelos de compreensão e intervenção nas cidades: as reformas urbanísticas da virada do século XIX, inspiradas no Plano Haussmann de Paris; no século XX, a arquitetura modernista e sua cidade funcionalista firma a divisão das cidades por funções. Essa matriz funcionalista amparou a política colonial na África, que centrava nos planos urbanos para controle do território. A ocupação do território foi, assim, instrumento de dominação e poder, principalmente nos anos 60 e 70, o que gerou a segregação racial traduzida na segregação espacial. Para maiores informações: DA FONTE, Manuela (2007). *Urbanismo e arquictetura em Angola*: de Norton de Matos à Revolução. FERNANDES, Jose et allii (2010) *Angola no século XX*: cidades, territórios, e arquictetura. Lisboa: Printer Portuguesa.

espacial, a nova ordem de trabalho e, consequentemente, as formas de narrativa são contrapostas e sofrem a influência da ordem de vida dos homens. Quando, no século XIX, os centros urbanos começam a ser foco da produção e de produção, principalmente pelo surgimento da imprensa e do gênero romance, as cidades são, então, concebidas enquanto espaço literário, que, por sua vez, consideramos espaço cultural.

A discussão sobre a relação cidade, literatura e fenômeno do imperialismo/colonialismo é bastante rarefeita, de forma geral e no estudo de Williams, conforme constata Macêdo (2008). Dessa forma, a autora elenca textos que se dedicaram ao estudo da cidade enquanto espaço literário. Consideramos bastante relevante para a presente reflexão explicitar como se deu tal movimento. Recorremos ao texto da autora como base e àqueles por ela mencionados.

Merece destaque o clássico texto *Charles Baudelaire, um lírico no auge do modernismo* (1989), no qual Walter Benjamin estabelece o vínculo entre literatura e vida social a partir da abordagem de Paris do século XIX e da obra do poeta Baudelaire. Sua reflexão estabelece paralelos entre o espaço urbano, a sociedade e o sujeito, na medida em que demonstra as conformações que o espaço urbano impõe à literatura e elege alguns personagens como temas literários, a saber, o *flâneur* – aquele que deambula pela cidade, buscando reconhecer a vida que se encontra em cada canto e em cada sujeito. O objetivo do *flâneur* é caminhar pelas galerias em busca da experiência em pleno choque produzido pelo estranho isolamento da multidão. A multiplicidade e a multidirecionalidade do olhar de Benjamin para a literatura e o cotidiano possibilita que o estudioso foque desde minúsculos objetos, até a formação do romance policial e a poesia de Baudelaire. Por outro lado, o texto de Benjamin não foca Paris como metrópole de um império colonial. De acordo com Macêdo (2008), o crítico Willi Bolle, estudioso da obra de Benjamin, questiona até que ponto o conceito de metrópole é problematizado como categoria do imperialismo, uma vez que as referências ao imperialismo napoleônico estão soltas e são raras. Para Bolle, a visão de Benjamin não deixa de ser sujeita a um eurocentrismo, apresentando Paris contra o

pano de fundo do imperialismo, sem detalhar suas consequências para as colônias e os sujeitos.

Essas observações dialogam com a crítica que Edward Said faz a Raymond Williams. Segundo Said, em *Cultura e imperialismo* (1995), assim como Benjamin, Williams ignora o fenômeno do colonialismo e traça o paralelo entre campo e cidade dando valorações muito distintas para cada espaço. Para o orientalista, Williams não se refere à Índia, a África, ao Oriente Médio e a Ásia considerando a expansão das cidades como lugar de destino britânico. Essa constatação torna as reflexões de Williams limitadas porque ignoram o fato de que a díade metrópole e cidade colonial revela a cartografia das relações em sociedades que se constituíram pelo imperialismo - perspectiva daquele que se impõe – e do colonialismo – perspectiva daquele que é colonizado, já que nos alicerces do enriquecimento das cidades europeias estão as contradições dos espaços das cidades coloniais.

Assim como a estudiosa, consideramos relevante citar o texto de Pierre Rivas, “Paris, como a capital literária da América Latina” (1993). Ao abordar a importância de Paris, símbolo do eurocentrismo, para o pensamento latino-americano, Rivas nos permite refletir sobre o papel do intelectual terceiro-mundista em face das ideias europeias e a inserção do pensamento dos chamados países periféricos na intelectualidade internacional, uma vez que questiona o *status* de cidade capital e a caracteriza como um lugar vazio, local de criatividade descentralizada, de exílio e construção da identidade latino-americana, isso porque se torna polo de convergência das ciências e das artes. Essa universalidade do espaço ultrapassa o localismo e evita a existência de único discurso. Curiosamente, Paris, capital imperial, será espaço de convergência/possibilidade do discurso do outro.

É essa face de Paris que congregou, nos fins dos anos 30, as vozes que estiveram caladas de África. Do encontro entre Leopold Senghor, Leon Damas e outros estudantes, que se depararam com o problema da colonização e recusaram a política assimilacionista dos colonizadores, formou-se o movimento da Negritude, com o surgimento das revistas *Legitime defense* (1932) e *Etudiant noir* (1934), cujo grupo idealizador contava com Aimé Césaire (martiniquense), que cunhou o termo *negritude,*

Leon Damas (guinense) e Leopold Sedar Senghor (senegalês). É de Elisalva Madruga (1998) que retiramos a descrição da Negritude:

> (...) o movimento, conforme indica o próprio nome, terá como proposta básica a reafirmação do ser negro, de sua cultura, de sua tradição. Ainda que duramente criticada por fornecer, posteriormente, subsídios ideológicos para uma política neocolonizadora, devido, sobretudo, a posição integracionista de Senghor com sua francofonia, a Negritude enquanto movimento de caráter cultural foi de fundamental importância para o processo de afirmação do negro (MADRUGA, 1998, p.62)

Lembra-nos Macêdo (2008) que, antes dos anos 30, ocorreram o Primeiro Congresso Pan-Africano de 1900, em Londres e o Harlem Renaissance – primeiro movimento de afirmação da cultura negra americana, nos Estados Unidos. Entretanto, é em Paris que o movimento da Negritude se consolida e se espalha pelas Américas e África Negra. A cidade torna-se difusor das ideias do movimento, que prega uma nova forma de ver o colonizado. Os ecos negritudinistas, contudo, chegam a Angola apenas na década de 50, quando o intelectual Mário de Andrade oferece a Viriato da Cruz a antologia de Senghor e quando Noêmia de Souza publica dois poemas em *Mensagem*: “Sangue negro” e “Negra”, de forte cunho negrista.

Ainda que Paris tenha projetado essas vozes e que tenha sido importante para reflexão e protesto contra o império, será da cidade colonizada que eclode o movimento contra o colonialismo português.

Aqui no Brasil, o texto de Fernando Gil, *O romance da urbanização* (1999), um estudo sobre o romance social brasileiro de 30, reflete sobre a urbanização acelerada do país naquela época. Num país arraigadamente rural, o espaço por excelência dos romances será o das cidades fora do eixo Rio-São Paulo, entre o desenvolvimento e a

modernização e o peso do passado; são textos como *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, ditados por contradições internas, disfarçadas sob o desejo de modernidade.

Tanto o texto de Rivas quanto o de Gil, como bem observou Macêdo, inserem as produções e a imagem da cidade na relação mais ampla entre produtor e momento histórico. Podemos expandir essas reflexões para a conjuntura das obras de Luandino Viera, se considerarmos que Luanda representa o local das contradições impostas pelo colonialismo e, concomitantemente, polo dispersor da atividade intelectual que fomentou a luta pela independência, caracterizando-se como o *terceiro espaço* de enunciação, definido por Bhabha (2003) como espaço impulsionador da constituição identitária do pós-colonial.

A fim de costurar nossa reflexão sobre literatura e vida social, para, adiante, definirmos o que é a cidade literária, elencaremos textos que enfoquem um dos elementos estruturais da narrativa, ao lado de personagem, tempo e foco narrativo, a saber: espaço narrativo, pouco estudado em comparação aos demais.

De acordo com Macêdo (2008), o trabalho de Osman Lins, *Lima Barreto:* o espaço romanesco (1976) e, de modo geral, os desenvolvidos por Antonio Candido, dos quais destaca “O homem dos avessos” e “Entre campo e cidade”, parte do volume *Tese e antítese* (1989) e “Degradação do espaço”, de *O discurso e a cidade* (1989), constituem referências importantes sobre o espaço narrativo, principalmente porque possibilitam estabelecer uma relação produtiva entre recursos expressivos do autor e experiência de mundo, sem, contudo, ignorar a construção das personagens, o foco narrativo e o tempo, com vista a ter uma leitura integradora dos textos.

Destacamos, contudo, o texto do escritor Iuri Lotman, “O problema do espaço artístico”, parte integrante do livro *A estrutura do texto artístico* (1978). Para Lotman, os modelos de mundo, sejam eles sociais, artísticos ou religiosos, vivenciados pelo homem e que dão sentido a vida, estão rodeados de características espaciais. Dessa maneira, haveria uma estreita relação entre a visão que temos do mundo e a representação espacial que dele fazemos. As chamadas características espaciais seriam, portanto, formas de referência do mundo e das imagens que nos cercam. Lotman acredita que a correlação espaço e valorações ideológicas seja a base da

representação do espaço na obra literária. O espaço narrativo é situado numa perspectiva interna e correlacional com tempo e personagem. Assim, a partir das tensões e valores propostos pelo texto, é possível chegar às relações extratextuais, de tal forma que o elo texto/contexto é dado pelo espaço narrativo. Por exemplo, os modelos de mundo que dão sentido à vida do homem, dotados de conteúdo espacial, são construídos no espaço narrativo como formas opositivas: baixa/musseque, em se tratando da literatura luandina. Nota-se que a partir dos elementos internos (espaço, personagens e tempo), lembra-nos Macêdo, é possível traçar uma interpretação que considere as coordenadas sociais; aquilo que é externo ao texto. É isso que perseguimos neste trabalho.

Mas entendemos também que as cidades literárias não são apenas espaço narrativo. Elas aproximam-se de outras formações discursivas e, muitas vezes, vão ao encontro dos anseios das *comunidades imaginadas* e estão sujeitas às ações do campo intelectual. As cidades são, não raro, projetadas no imaginário nacional, ou seja, "toda nação, quando se desenvolve, acaba confundindo o desejo nacional com alguma cidade que, no decurso do tempo e na geografia, passa a significá-la". (CUNHA LIMA, 1986, p.39). É o que constata Jorge de Lima em "Fragmentos de um discurso urbano" e o que nos faz considerar o espaço literário, um espaço cultural.

Nesse sentido, as cidades são analisadas não só como paisagens geográficas, mas como espaço, conforme considerações de Milton Santos:

> Ao nosso ver, a questão a colocar é a da própria natureza do espaço formado, de um lado, pelo resultado material acumulado das ações humanas através do tempo, e, de outro, animado pelas ações atuais que hoje lhe atribuem um dinamismo e uma funcionalidade. Paisagem e sociedade são variáveis complementares cuja síntese, sempre por refazer, é dada pelo espaço humano. (SANTOS, 2002, p.106)

Ao analisar a presença de Luanda na literatura angolana, Macêdo considera o *status* da cidade em função do papel que a colônia representa no jogo de forças do sistema colonial. Nesse sentido, o perfil da cidade varia de acordo com o interesse da metrópole. Primeiramente, Luanda adquire a feição de cidade portuguesa no além-mar; a representação do "sonho de uma ordem" colonizadora. São seguidos os paradigmas de urbanização da metrópole e qualquer tentativa de organização política particular é esmagada. Na literatura, as produções são os tratados, as memórias e textos que satirizam a colônia e os colonos.

Em segundo, Luanda assume a face da cidade colonizada, não há mais o brilho de Lisboa, mas o início de refração de um nativismo nascente. Nesse período, há um declínio da metrópole portuguesa que passa a depender de outros centros. Como forma de representação literária desse momento, tem-se a Literatura "produzida" por "naturais da terra" ou "português de segunda" – brancos nascidos em território colonizado. Os textos trazem a marca da cor local, embora muitos estejam direcionados ao público europeu; contradições do produtor letrado. Contudo, demonstram um momento inicial de autoconsciência.

O terceiro movimento é aquele em que a colônia começa a tornar-se sujeito de sua história, com o surgimento de movimentos em prol da autonomia. Esse momento engendra uma literatura marcada pela tensão entre negação dos modelos do colonizador e a fundação de uma nova escrita, cujo traço característico é a proposta de nacionalismo, impresso no vocabulário utilizado, no enredo, no ângulo com que é focalizada a relação colônia/metrópole. É a cidade "reafricanizada", que denuncia o colonialismo sobre a cidade e o colonizado, a violência e a dominação. A cidade que, dividida, ganha contornos próprios com a ação engajada.

Luanda – a cidade africana

As cidades africanas, compreendidas como fruto da colonização e organizadas conforme pressupostos europeus – casas alinhadas, presença religiosa, política e militar - surgiram, basicamente, no século XIX, com a necessidade imposta pelo Tratado de Berlim (1884-1885) de que as metrópoles europeias ocupassem suas respectivas fatias do território africano para garantir o direito sobre a terra. Antes, existiam pequenos aglomerados urbanos, com posto de contabilidade – cuja função primordial era controlar o embarque de escravos e produtos da terra -, a cadeia e a igreja.

Entretanto, como bem observa Macêdo (2008), as cidades africanas existiam antes da ocupação do europeu, mas não se enquadravam em um modelo eurocêntrico de sociedade, que, lembra-nos Bruschi (2003), seriam: permanência, densidade de ocupação do solo, concentração da população e maior porcentagem de trabalhadores não agrícolas. Tais fatores nem sempre eram encontrados nos aglomerados africanos ou nem sempre eram bem definidos. Estudiosos como Sandro Bruschi (2003) defendem a existência de cidades africanas no período pré-colonização: havia aglomerações humanas, com dimensão, estrutura e funções suficientemente definidas para caracterizá-las como cidades. Ex. “zimbabwes” do Muenemutapa.

Em se tratando da urbe africana, é importante considerar fatores além da dualidade campo/cidade como, por exemplo, sua relação com a religiosidade e o mundo da produção. Nesse caso, conforme pontuado por Macêdo (2008), Henri Lefebvre, ao aproximar a atividade agrícola da expansão dos centros urbanos, vinculando-a a um mecanismo de força e controle, por ele denominado cidade política, renova e desestrutura a dicotomia entre espaço rural e urbano. Isso significa conceber a existência de uma cidade política que administra e controla o território, ou seja, Lefebvre passa a se preocupar com o processo de urbanização da sociedade. Sua teorização é importante para pensar o processo de formação dos centros urbanos africanos, ainda que não seja suficiente para o compreender. As cidades africanas

podem ser definidas, em contraposição aos parâmetros ocidentais, por "sua precariedade, pelo valor simbólico e hierárquico de seu espaço e pela homogeneidade de seus edifícios, ou seja, a "cidade política" e o exercício do poder religiosos e político não raro condicionaram a ocupação dos espaços*".* (MACÊDO, 2008, p.40).

Tal perspectiva gera formas diversas de caracterização da urbes. Em África, ocorre que uma porção dos assentamentos coincide com o local em que se encontra um chefe político e religioso, assim, a cidade poderia ser definida como local em que se concentram o poder temporal e religioso. Dado o caráter nômade das sociedades, a mudança de local de assentamento implica na aceitação das regras de obediência no que se refere à ligação com o ambiente e os antepassados.

Para focarmos apenas o espaço africano de língua oficial portuguesa, Angola mais especificamente, citaremos o Reino Ndongo[42], presença obrigatória na história da resistência angolana aos colonizadores devido a sua organização política e ao poder de suas armas. Governado por N'zinga Mbandi, imortalizada como Rainha N'Zinga, foi representativo de uma política estratégica que soube conter os portugueses através de acordos, guerras vitoriosas e alianças com os holandeses, tendo, inclusive, formado, em 1635, uma coligação com os estados de Matamba e Ndongo, Congo, Kassange, Dembos e Kissama. Ndongo foi um dos mais fortes inimigos enfrentados pelos portugueses.

Merece destaque o Reino do Congo, onde se deu o primeiro contato entre portugueses e africanos. De acordo com Macêdo (2008), o Reino ter-se-ia formado no século XIII, quando um chefe denominado Wene ou Nini Lukeni passou a governar os clãs do Grupo Kikongo. Sua organização englobava seis estados: Mpemba, Soyo, Mbata, Nsundi, Mpanzu e sua jurisdição estendia-se até à Ilha de Luanda, de onde se retirava uma espécie de concha, usada como moeda de troca – o *Ndjimbo* ou *Zimbo*. A capital, Mbanza Congo (São Salvador), era o centro de administração do reino,

[42] Os reinos Matamba, Bailundo, Dembos e Ngoyo são alguns dos mais estudados pelos historiadores e antropólogos, segundo Macêdo (2008). Não e nosso interesse e objetivo primordial o estudo detalhado da formação das sociedades angolanas. Estamos apontando tais aspectos da urbes africana para demonstrar que alguns aspectos impressos na literatura são originários dessa ocupação do espaço – a oratura e a ancestralidade por exemplo.

capitaneada pelo rei e o seu conselho, formado por membros com distintas funções. De acordo Macêdo (2008, p. 43), “segundo os documentos, no século XVI a cidade contava com mais de 50 mil habitantes, e sua geografia abrangia grandes mercados regionais em que produtos específicos de certas áreas (...) eram trocados por outros (...)”

Como podemos observar, há as cidades africanas antes da chegada do colonizador, mas sua forma de organização era distinta dos parâmetros europeus. Macêdo (2008) chama atenção para a forma de construção das moradias e da impressão do padre J. A. Montecuccolo Cavazzi, capuchinho autor da obra *Descrição histórica dos três reinos o Congo, Matamba e Angola* (1965). A autora constata que, no imaginário do colonizador, tudo que foge a sua imagem e categorias é considerado bárbaro e não desenvolvido. Por isso, não reconhecia a existência de cidades antes de sua chegada.

Embora as cidades africanas não caibam nos modelos europeus, sua existência não pode, todavia, ser dissociada do fenômeno do colonialismo. Pelo mar, os portugueses conquistaram novos espaços a partir do século XV. Entretanto, a efetivação da presença portuguesa nas novas terras se deu com a fundação das cidades-portos: esses espaços colocaram os novos territórios na dependência da metrópole. Com sua inscrição na cultura ocidental, estavam submetidos à lei, à ordem, à língua e à religião do colonizador. Eram a metrópole em miniatura no sentido de reproduzirem a conformação de Lisboa ou do Porto. O esforço do espelhamento e ocupação dos novos espaços não gera, contudo, êxito imediato aos portugueses, uma vez que a existência de uma natureza diversa e “homens-hostis” acabaram por confinar a cidade-porto entre as muralhas e o mar.

Como mencionamos, o texto de Tania Macêdo traça um panorama da evolução da cidade de Luanda, atrelando a cada etapa produções literárias que a representem. Seria algo exaustivo reproduzir em resumo o trabalho tão bem elaborado pela autora. Interessa-nos pontuar e explicitar em qual dessas cidades Macêdo insere a obra de Luandino Vieira.

No fim do século XIX, com o Tratado de Berlim, começam a surgir as cidades africanas europeizadas, que buscaram reproduzir o *modus vivendi* da metrópole. Tal atitude originou cidades cindidas entre cidade do colono e cidade do colonizado, essa definida essencialmente pela carência. É essa cidade colonizada que originou uma elite crioula, ou cidade letrada, responsável pela administração da colônia, pensando na ocupação do território como instrumento de controle e poder.

Vale ressaltar, conforme aponta Macêdo, que, diferentemente das metrópoles, as cidades colonizadas têm um processo de "urbanização terciária", ou seja, nascem e desenvolvem-se direcionadas para o setor terciário de produção: exportação de matérias-primas e prestação de serviços. Luanda fundou-se sobre o comércio de escravos, marfim e cera, não houve a produção de bens, apenas exploração e exportação. Ao lado dos colonizadores e da maioria da população negra, formou-se a elite crioula ou cidade letrada, composta por religiosos, administradores, educadores e escritores, caracterizada por ser o anel protetor do poder e executor das ordens. Nesse sentido, acreditamos que o espaço urbano tem uma gramática que o estrutura e que nos permite ler a sua história, sendo que as políticas que conduzem as cidades são refletidas na sua maneira de organização.

O fim do tráfico de escravos, em 1836[43], - que definia a economia e a estruturação social de Luanda - gerou uma grave crise da colonização: há o declínio da cidade e o abandono do país por uma grande parcela da população branca. O término do tráfico não pôs fim à escravidão, o que se notou foi a consolidação de trabalhos forçados.[44]

Tal situação estende-se até meados do século XX, quando um novo ciclo econômico se inaugura com a produção do café. Nesse período, começa a se formar

[43] Sequência da legislação antiescravista: 1836 – abolição do trafico; 1856 – Lei que concedia liberdade aos escravos do Estado, das Câmaras e das Misericórdias; em 1869 – Decreto abolindo a escravidão, os escravos passam a condição de libertos, sendo que deveriam prestar serviços aos seus senhores até abril de 1878; 1875 – Lei e decreto declarando terminada a condição servil dos libertos.

[44] O trabalho forçado em Angola vigorou de 1878 a 1961, assegurado por uma legislação segunda a qual os africanos que estivessem sem ocupação poderiam ser submetidos a contratos de trabalho compulsórios.

uma literatura com forte tendência nativista. É nessa Luanda além-mar que um grande número de periódicos começa a ser editado. O desenvolvimento da imprensa caminha paralelamente à tomada de consciência do papel da colônia.[45], como observamos no capítulo I.

Decidimos fazer esse aporte porque é esse retrato do passado de Luanda que é fornecido no conto de Luandino Vieira, "Vavó Xixi e seu Neto Zeca Santos", de *Luuanda*. A ação do texto passa-se no musseque luandense no fim dos anos 60. Como personagens centrais, encontramos Vavó Xixi e Zeca Santos. O enredo conta-nos a situação de fome e pobreza em que ambos vivem em paralelo com os seus desejos pessoais: de ascender socialmente e frequentar os salões de baile, no caso de Zeca Santos, de voltar ao passado de glória e bem viver, no caso de Vavó Xixi. É a recordação de Nga Xixi, retomando seu passado estável como Dona Cecília Bastos Ferreira, que transcrevemos a seguir:

> ....Dona Cecília de Bastos Ferreira, sentada na cadeira de bordão, na porta da casa, vê passar o vento fresco das cinco horas (...). É dezembro, calor muito; seu homem, Bastos Ferreira, mulato de antiga família de condenados, saiu já dois quinzes dias para negociar no mato perto, acompanhando grande fila de monangambas, fazendo o caminho a pé com os empregados dele, tipoia não gostava, dizia que homem não anda nas costas de outro homem. (...) E fim de tarde, as pessoas passam para suas casas e o respeito pelos Bastos Ferreira sai nos cumprimentos, nos sorrisos, no curvar das costas, nas palavras. (VIEIRA, 2009, p 19 – 20)
>
> (...) Lembra depois os pensamentos, quase estivera sonhar; um sorriso triste vem-lhe torcer os riscos todos na cara seca. Fala só para o coração:
> - Nga Xixi!... Dona Cecilia! P'ra quê eu lembrei agora?! (VIEIRA, 2009, p. 21)
>
> Mas essas ideias, aparecidas durante o sono, não querem lhe deixar, agarram na cabeça velha, não aceitam ir embora, e a lembrança dos tempos do antigamente não foge: nada que faltava lá em casa, comida era montes, roupa era montes, dinheiro nem se fala. (Ibidem)

[45] ABDALA JUNIOR, Benjamin. Panorama histórico da literatura angolana.

A decadência da burguesia mestiça e o início da luta armada em 1961 marcam um segundo período de Luanda, agora reafricanizada. A partir dos anos 50 e inícios dos 60, a capital de Angola será o cenário por excelência de seus textos. Não causa espanto esse movimento, uma vez que, ao forjarem um modelo histórico e nacional-linguístico, os escritores tenham elegido a cidade como emblema da luta e os musseques[46] como locais onde se materializam as imagens de resistência e identidade nacional. Luanda configura-se como imagem de mundo: de modelo ideológico, signo expressivo.

A partir de então, o imaginário urbano recriado passa a conformar os textos e a cidade surge como espaço cujas fronteiras demarcam a divisão e a separação. A cidade da escrita e a cidade escrita, com sua geografia, cujo centro indubitavelmente são os musseques, sua atmosfera, sua economia, o ambiente de repressão colonial são retratados para o leitor.

A escrita da cidade

A linguagem que escreve a cidade é a mesma que nela se inscreve. Ao figurar como espaço narrativo da construção da identidade angolana, Luanda torna-se metonímia da nação por excelência. Nela ideologicamente uma geração de escritores construiu o sonho da independência e almejou a construção de uma nação culturalmente estabelecida. Luanda sediou toda luta contra a dependência colonial e dali emergiram os movimentos responsáveis pela ruptura político-cultural com Portugal. Marcas foram deixadas em sua estrutura: Luanda é ainda palco de grandes desigualdades, o asfalto ainda é a fronteira entre o fora e o dentro, a cor vermelha da terra que originou a denominação dos musseques retoma um passado de lutas, o vermelho do Fascismo e dos regimes ditatoriais que separou famílias, destruiu vidas,

[46] Vale lembrar que a palavra musseque antes de designar os bairros pobres de Luanda, designava os terrenos agrícolas arenosos situados fora da orla marítima.

desencantou os que por ela lutaram e, mais do que a diáspora geográfica, gerou a diáspora linguística.

Observar essa escrita da cidade nos textos literários produzidos ao longo dos anos significa problematizar os cortes na sua relação com o centro e atrelar necessariamente a escrita com a oralidade, o global e o universal, o centro e a periferia, numa dinâmica em que a memória cultural interage com o espaço geográfico, enunciativo e social. Dessa maneira, cidade e escritores tornam-se seres de papel e vão se coconstruindo narrativamente. A escrita que dá origem à cidade, também traça a linha tênue entre a literatura e seu espaço: que é geográfico, mas que pela linguagem afirma sua identidade, num jogo de desconstrução/ressignificação da língua oficial – o português - pela inserção do quimbundo e da oralidade.

Por razões que têm a ver com o lugar da literatura nos processos de libertação das colônias, a literatura e os estudos literários africanos de língua portuguesa são vistos ou considerados a partir de um lugar de enunciação ideológico de poder e contrapoder. A história da Literatura Africana vem se mostrando com dupla face: por um lado está mapeando e reelaborando estratégias textuais do discurso literário canônico; por outro vêm reconstruindo uma estética a partir de outros *locais de cultura*, outras margens de enunciação.

A análise das temáticas de algumas obras, como as de Luandino Vieira – *A cidade e a Infância*, *Luuanda*, *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, *João Vêncio:* os seus amores, permite-nos observar que, em geral, elas centram-se na questão dos sujeitos marcados pela colonização e pela conscientização de sua cidadania e nacionalidade. Tal análise centra-se nas discussões acerca da pós-colonialidade dessa literatura que concebe o espaço – não só geográfico, mas, sobretudo, o da linguagem e o da escrita, enquanto espaços politizados. Luanda, portanto, é o centro de concentração e de dispersão das atividades intelectuais e de luta, conforme defendemos no capítulo anterior. Nesse sentido, fazemos nossas as palavras de Conceição Lima, critica e professora universitária angolana.

> Face às características da linguagem de Luandino, o acto de interpretação não se reduz a comunicação entre o Eu e o Outro; a produção do significado ocorre, neste caso, e no dizer de Homi Bhabha, num Terceiro Espaço, que representa tanto as condições gerais da linguagem como as implicações de um terreno de enunciação ambivalente. A interposição do Terceiro Espaço faz, pois, da estrutura do significado e de referência um processo de dupla valência, porque híbrido. (LIMA, 2009, p. 15)

Sob essa ótica, o pós-colonial pressupõe uma nova visão da sociedade, que reflete sobre a sua condição periférica em relação aos centros de poder, seja pela necessidade de recuperação de uma história própria e construção dessa identidade-tardia ou, ainda, pelos processos de urbanização e reestruturação político-cultural que muitos países ainda enfrentam. Assim, os sujeitos – atores sociais, muitos participantes se descentralizam, ou seja, a luta já não é mais contra o outro, mas a favor de si: de si fazer ouvir e de ser.

O pós-colonial e sua perspectiva crítico-literária

A crítica pós-colonial emerge, a partir da década de 1970, de um contexto histórico e político de questionamento do projeto de modernização imposto pelas nações hegemônicas e, nesse sentido, dialoga com a crítica denominada pós-moderna. Se o pós-moderno rompe completamente com qualquer projeção de futuro e, consequentemente de passado, o pós-colonial retoma todo o processo de colonização e pauta-se na necessidade de releitura do passado para a construção da nação. Ele firma-se enquanto resposta ao discurso ideológico de modernidade e traz à tona o discurso das minorias, levanta questões referentes às desigualdades sociais, à luta política e à representação cultural.

Como corrente crítica do pensamento (BHABHA, 2003), o pós-colonialismo representa estratégias legitimadoras de emancipação política e cultural; mobiliza-se em

torno da diferença cultural e não da diversidade cultural, já que a subjetividade e a identidade da nação constituem-se com o reconhecimento do outro. Nesse caso, a diferença cultural, concebida enquanto forma de intervenção, reconhece a existência de opostos e de antagonismo que devem ser sempre negociados: os sentenciamentos da história, por exemplo, como as diásporas, os deslocamentos, a subjugação e a dominação.

Gostaríamos de frisar que o conceito de pós-colonialismo é essencialmente escorregadio. As opiniões oscilam entre os que o compreendem como um conjunto de práticas similares as do pós-modernismo e aqueles que o consideram um conjunto de estratégias culturais mais específicas e 'historicamente' situadas. Dentro desse segundo grupo, há aqueles que advogam que o pós-colonial se refere ao período seguinte à independência das colônias e outros que argumentam que o termo deva ser utilizado para designar as práticas que caracterizam as sociedades desde o momento da colonização até a presente data. Incluímo-nos entre estes últimos. Defendemos que o termo pós-colonial não significa 'pós-independência' ou 'depois do colonialismo'. Endossamos a concepção de Conceição Lima (2009) de que o pós-colonialismo inicia-se desde o primeiro contato colonial, se considerarmos que indica a complexidade e a ambiguidade das experiências culturais nele implícitas. É, portanto, um processo contínuo de resistência e reconstrução, sem, contudo, ser unificado e homogêneo. Consideramos que seja impossível abordar qualquer elemento do processo colonial sem considerar seus antecedentes e suas consequências.

De acordo com Inocência Mata (2003), o pós-colonial funcionará, então, como punção para o agenciamento das diferenças culturais e para composição da nação. Ele não determinará nem a morte e nem implicará linearidade temporal, mas a retomada da história e da geografia. Configura-se, nesse panorama, como um novo método de abordagem e diálogo com o global, exigindo a abertura de novos espaços e novos significantes desses espaços. O primeiro deles vincula-se a novas conceitualizações socioculturais, o que caracteriza a emergência de uma estética negritudinista[47],

[47] A estética negritudinista estaria amparada em características culturais africanas, com a valorização da tradição.

embasada numa política cultural híbrida africana. O segundo diz respeito à busca pelo equilíbrio entre o tradicionalismo e a adaptação da tradição. Essa postura assemelha-se ao que Borges propõe para a literatura latino-americana em relação à tradição eurocêntrica e culmina na construção de uma nova alteridade. O terceiro relaciona-se à recusa das instituições e significações tanto do colonialismo como das que vieram dos regimes do pós-independência. Em termos literários, todo *boom* cultural causado pelos processos de independência e pela urgência de agenciar-se enquanto nação gerou o que Mata (2003) chama de tempo de distopia. As produções literárias da década de 70 fundam-se por uma retórica circunstancialista e celebrativa. As das décadas imediatamente seguintes, retratam um período de disforia, em que o impulso da luta cede lugar ao questionamento dos rumos controversos do pós-independência (pensamos bem textos como os de Manuel Rui, *Quem me dera ser onda* (1982), *Parábola do Cagado Velho* (1996), de Pepetela, ou *Maio, mês de Maria* (1997), de Boaventura Cardoso. Também no silêncio de Luandino)[48]

É importante perceber que o pós-colonialismo emerge do pensamento pós-estruturalista que retoma não só os elementos intrínsecos às obras, mas também os extrínsecos, questionando, dessa maneira, as instâncias de poder. Por isso, pensar o elemento cultural da formação das sociedades, necessariamente, é reconhecer a literatura como produção estética e cultural; sem atrelar o cultural ao conceito aristotélico de *mimesis:* representação do real tal qual ele o é, mas como elemento constituinte da formação dos sujeitos. A partir dessa perspectiva, a literatura dita pós-colonial revitaliza e pluraliza o corpo da nação, procedendo à revisão do projeto monolítico de nação através dos constantes encontros e desencontros entre o histórico e o literário. Isso significa que as produções literárias afirmam o nacional pela diferença cultural e, paralelamente, propõem o diálogo entre fato histórico e fato literário, não como causa e consequência, mas como forma de reivindicação e reflexão, inaugurando outros espaços geopoéticos.

[48] Essas obras, podemos dizer, apresentam os conceitos benjaminianos de alegorias e de ruínas. A luminosidade dos heróis de textos anteriores cede o lugar à melancolia e ao luto, mas retomam um fiasco de esperança.

Na África, a construção do espaço literário principia-se com a descolonização linguística. Insistimos na questão linguística, porque a linguagem híbrida simboliza, sobretudo, uma estratégia para subverter os efeitos do discurso imperial. Apropriar-se de um método de registro que refletiu e exprimiu o conflito gerado pela imposição da língua do império e a experiência local aproxima a produção literária pós-colonial de uma forma de criticismo literário, uma vez que, na medida em que há o desmantelado do dualismo centro/margem, são desconstruídos os discursos/narrativas dominantes centradas na cultura europeia. Tentaremos reproduzir a noção desenvolvida por Conceição Lima (2009) sobre a hibridização da linguagem.

Se considerarmos a diferença cultural como um processo de significação, verificamos que, ao desmantelar o binarismo acima referido, ocorre um momento de instabilidade de significação, já que a vida cultural africana é transpassada pelo colonialismo, movimento que gera uma justaposição de campos referenciais. O processo de interpretação estabelecido, então, não se restringe à comunicação entre o Eu e o Outro, mas estende-se a um *Terceiro Espaço* (Bhabha, 1998), que faz da estrutura do significado e da referência um processo ambivalente, responsável por caracterizar o conhecimento cultural como um código aberto e extensível. Nesse caso, a hibridização configura-se como um processo diferencial, acima de tudo, se for pautada em elementos que reflitam a diferença cultural. Citemos a explicação de Lima.

> A diferença cultural é um processo de significação, através do qual as expressões relacionadas com a cultura diferenciam, separam e validam a produção de campos de referência, já a diversidade cultural é o reconhecimento de conteúdos e hábitos culturais pré-existentes, apreendidos numa margem de tempo e relativismo; a mesma dá origem a noções de multiculturalismo e intercâmbio cultural. (LIMA, 2009, p. 22).

No capítulo anterior, desenvolvemos uma breve discussão acerca do multiculturalismo, pretendemos por ora centrar na questão da diferença cultural e o que

ela significa na hibridização da linguagem. Enunciar a diferença cultural elucida/problematiza a divisão de presente e passado, tradição e modernidade no nível da representação cultural e do seu discurso. Assim, há uma correspondência entre dominar a língua padrão, as variantes regionais e línguas e dialetos africanos, subvertendo a primeira ao mesclá-la com as demais. Centro e periferia se aproximam e a criatividade linguística, criadora da variante que compõe os textos ficcionais, se adapta às necessidades de expressão local, com a capacidade de questionar e perverter as formações culturais da metrópole. Podemos perceber que esse código transformado é capaz de descrever as paisagens geográficas, as condições físicas e as práticas culturais.

Imerso nesse contexto histórico-cultural encontra-se Luandino Vieira, cujos textos respondem à contradição de expressar-se pela língua que fora utilizada para dominação. O fato é que a língua do colonizador tornou-se a língua nacional e que há africanos que já nasceram no interior dessa língua. A forma de hibridização presente em seus textos constitui um modelo dialético representativo de interação social e construção do espaço. Não só falar essa língua, mas apropriar-se dela e existir aos olhos do Outro, principalmente se relacionarmos a língua à manutenção de sistemas hierárquicos de poder e formação de modelos de 'verdade', 'realidade' e 'ordem'. Conforme nos lembra Lima, "uma característica do escritor pós-colonial é a forma como ele se afirma, moldando a língua do centro, recolocando-a num discurso completamente adaptado ao lugar do colonizado". (2009, p.39)

Já em sua primeira obra, *A cidade e a infância*, Luandino revela-se um autor textual e fotografa Luanda através das palavras. O enunciador ali presente, como em outras obras, manifesta-se na figura privilegiada do narrador, que está entre os dois mundos – na "fronteira do asfalto", paradoxalmente sendo união e separação. Nela são encontrados princípios norteadores da produção luandina: o trabalho com a linguagem e o privilégio ao espaço urbano – no caso, Luanda e seus musseques – a solidariedade como arma e a denúncia da situação social – racismo, segregação linguística, crescimento desordenado. Cidade e escritor já se tornam seres de papel, com forte

ressonância afetiva e identitária. Irwin Stern (1980) desenvolve uma leitura interessante sobre a escolha deliberada do escritor sobre o seu nome:

> A própria escolha do *nom de plume*, José Luandino Vieira, constitui já uma possível indicação da consciência do autor quanto ao papel que a linguagem *deverá* desempenhar nos seus escritos. José é um dos nomes portugueses mais comuns. Luandino refere-se ao habitante da cidade de Luanda. Vieira, parte, aliás, do seu nome real, evoca o nome do célebre jesuíta português do século XVII, Padre Antonio Vieira, cujos sermões e cartas sobre a colonização do Brasil, ao mesmo tempo críticas da política de Portugal, são considerados como epítome estilística da língua portuguesa. Assim, através de tal pseudônimo, o autor quereria sugerir um escritor angolano-português de Luanda, que utilizaria a sua linguagem literária própria para expressar os seus sentimentos sobre o seu país. (STERN, 1980, p. 192-193.)[49]

Em *A cidade e a infância*, o espaço de Luanda encontra-se agredido entre os processos de luta pela independência e de progresso. Ao mesmo tempo, é o espaço que possibilita o trânsito dos sujeitos e de informações para a desalienação cultural e política. Luanda é um espaço de reivindicação. Assim como o processo de colonização europeu pautou-se na colonização linguística, com a imposição do português e com as metanarrativas, também o processo de luta contra o colonialismo calca-se na descolonização linguística. Então, toda a obra luandina principia com o trabalho da linguagem a ganhar corpo e voz: *para uma nova semântica, também uma nova sintaxe*.

Há uma relação definida pelo título entre a cidade e a infância. São restos de memórias organizados pelo narrador, divididos entre o passado e o presente. Ela – a memória – registra o tempo da *meninice descuidada, em que meninos brancos e*

[49] Irwin Stern desenvolve um trabalho detalhado sobre as inovações linguísticas realizadas por Luandino. O texto mencionado é um bom exemplo. STERN, Irwin. A novelística de Luandino Vieira: descolonização ao nível do terceiro registro. In: LABAN, Michel. *Luandino*: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas). Lisboa: Edições 70, 1980. p.189-198

negros comiam o mesmo peixe, brincavam na mesma rua de terra vermelha batida e que em manhãs chuvosas deitavam o corpo sujo na água suja e de alma limpa. Era o tempo da paz e do silêncio entre cubatas à sombra de mulembas. (VIEIRA, 2007, diversas.) Mas *hoje muitos edifícios foram construídos. As casas de pau a pique foram substituídas por prédios de ferro e cimento, a areia vermelha coberta pelo asfalto negro, e a rua deixou de ser a Rua do Lima. Deram-lhe outro nome*. (VIEIRA, 2007, p. 49).

O espaço social de Luanda é assim paulatinamente descrito, do tempo da infância – do antigamente – ao tempo do progresso – do asfalto – do tempo da comunhão ao tempo da segregação. O espaço social e humano vincula-se ao espaço geográfico, ambos modificados pela presença do colonizador. De cidade mista, Luanda torna-se bipartida e bivalente, com mais marginalidade e mais segregação. As mudanças ocorridas no espaço físico correspondem às mudanças ocorridas no espaço social. A colonialidade determina a existência de duas cidades separadas pela fronteira do asfalto, o autor-narrador (já que *A cidade e a infância* assemelha-se a uma autobiografia), revela duas retas que se cruzam: a evocação do antigamente e a leitura diacrônica da relação entre passado/presente e futuro. Emergem na obra diversas categorias de espaço: o espaço cultural, o espaço social - aquele das relações dos grupos étnicos e sociais agregados pela existência de um código institucionalizado (política linguística), espaço histórico e o espaço de escrita da obra, todos afetados pelo processo de assimilação e aculturação pelo qual a sociedade angolana passou. Não só Luandino Vieira, mas toda a geração precedente como Costa Andrade e Francisco José Tenreiro, refletem sobre essa questão. É certo que a partir da década de 40 há uma tentativa de aumento da população branca de Angola e também de ascensão de uma burguesia majoritariamente branca em detrimento de uma burguesia mestiça, além da permanência de uma política colonial-fascista extremamente racista, que limitou a possibilidade do que poderia ser denominado de troca multicultural. Dessa maneira, todos os escritores que nasceram na década de 30, são afetados por esse tipo de política cultural e questionam e reivindicam não só a independência política, mas, sobretudo, a cultural.

Os textos são a representação do mundo ambivalente dos musseques luandenses e os personagens, embora com o passado – a infância – em foco, são adolescentes ou adultos que vivenciam ou vivenciaram o processo colonial. No conto "Encontro ao acaso" (VIEIRA, 2007), o narrador, branco, ex-cavaleiro do grupo da Grande Floresta, é também ex-companheiro do jovem negro, agora em farrapos, com um olhar de ódio que o narrador tenta compreender, justificar e explicar pelas corridas da meninice descuidada, das cantigas de meninos brancos e negros, indo à captura dos bandidos do Kinaxixe. Ou, ainda, no conto "A fronteira do asfalto" (VIEIRA, 2007) em que a amizade de Marina e Ricardo, agora adolescentes, aproxima-se do fim pelas fronteiras socioraciais que os separam. Ele negro e pobre, ela branca e de classe média. Apenas para o narrador não existem barreiras raciais para os separar. Ele é, portanto, um mediador. É quem une os opostos.

Essa obra inaugural de Luandino abre terreno para uma literatura que agregará a luta e o valor estético. O próprio escritor encaminha-se e centra sua produção num trabalho apurado com a linguagem, através de mediações simbólicas para a rememoração do passado colonial, da resistência interna e da relação entre negros e brancos. É o que se vê, por exemplo, em *Luuanda* (2009).

A pós-colonialidade literária e a cidade

Oratura, oralidade e escrita

Por insistirmos na questão da hibridização linguística presente na escrita luandina, julgamos conveniente refletir um pouco sobre o que é a tradição oral. Quando pensamos nas produções da cidade africana, imediatamente referenciamos a questão da oralidade, "legado cultural legimitado pela inexistência da escrita antes do contato com o europeu" (LIMA, 2009, p.43). As sociedades orais reconhecem a fala não apenas como meio de comunicação diária, mas, sobretudo, como meio de preservação da sabedoria ancestral, considerando a tradição como testemunho transmitido verbalmente

de geração a geração. A transmissão de conhecimento realiza-se a partir da oralidade em consonância com a memória dos mais velhos. A forma, muitas vezes ritualizada, de comunicação desses conhecimentos incide sobre a fala, que atualiza o ouvinte, proporcionando-lhe um aprendizado sobre si e sobre a comunidade. Nesse caso, a oralidade é a atitude de determinada sociedade diante de uma realidade, não a falta de uma habilidade. A palavra é reconhecida como fonte de poder, porque cria coisas.

Como atitude frente à realidade, a oralidade responde de maneiras diversificadas os problemas por ela colocados, forma-se, portanto, a partir da educação, da arte e das crenças. Auxilia, nesse viés, a continuidade das comunidades. Como defende Macêdo, nas sociedades cujos conhecimentos transmitem-se de forma oral, "as narrativas tornam-se simultaneamente atos de cultura e instrumentos de transmissão de conhecimentos". (Macêdo, 2008, p.46).

Vale ressaltar que, para as sociedades embasadas nas narrativas orais, a palavra mesmo é força. O homem torna-se senhor de todas as coisas conforme a força de sua palavra. Mas a oralidade não é um fenômeno exclusivo nesses espaços. O que há de mais produtivo no estudo das literaturas africanas é verificar como a oralidade é encenada no corpo do texto. Antes, contudo, façamos uma pausa. De acordo com Conceição Lima (2009), a *littera-ture*, correspondia, inicialmente, ao cultivo das letras (do latim *literra*, 'letra'). Por analogia, os povos que não imprimiam caracteres alfabéticos em uma página não produziam, por definição, uma literatura. A alteração da noção de 'literatura', segundo Lima, deu-se pela conscientização europeia no fim do século XIX, que passa a compreendê-la como *elocução imaginativa e afetiva, falada ou escrita.* Contudo, a autora defende que, para se tornar sujeito de análise, uma literatura oral deva tornar-se objeto, ou seja, ela deve ser textualizada.

A ficção angolana preservou as tradições orais de contar histórias, transmitindo de geração em geração tal forma de manifestação cultural. Na linha que medeia a escrita e a oralidade, encontramos a produção de diversos autores como Luandino. O fato é que escritores que escrevem na língua do colonizador a utilizam como veículo cultural disseminador de traços distintivos da cultural local, através de um processo de descolonização epistêmica pautada em novos *loci* de enunciação a partir dos saberes

subalternos em confronto com as formas de saberes hegemônicos. Conforme salienta Lima (2009),

> seguindo o percurso em que se inscreve a história literária africana, verificamos que grande parte da produção artística e social ocorre com a diversidade de respostas à colonização. No caso específico de Angola, remete-nos esta trajectória, para a época em que, em virtude da variedade linguística inicial, o português, imposto pelos colonizadores, acabou por se tornar uma espécie de língua franca (idioma de recurso, com elementos das línguas em presença), que facilitava a comunicação entre os diversos grupos de europeus e não europeus. Em contato com as línguas nativas, o português sofreu modificações graduais, dando origem a falares crioulo ... (p.45)

A escrita foi sendo introduzida paulatinamente em estreita relação com o domínio português desde 1483, quando a expedição de Diogo Cão adentra o território do reino do Congo, ao que corresponde hoje a Angola. Os portugueses levam consigo a promessa de um Catolicismo salvador, de um mercantilismo gerador de bem-estar e de uma cultura dita superior, inclusos numa política de assimilação, da qual não podemos dissociar a escrita. A literatura resultante desse contato, emergente de uma zona de contato múltiplo, reflete a estrutura das línguas crioulas, desenvolvidas entre os falantes de diversas línguas nativas pela necessidade de comunicação.

Em Angola, o grupo étnico[50] da área quimbundo foi o que esteve mais em contato com os portugueses. Luanda é parte integrante desse grupo. A conjunção de

[50]A população de Angola é composta por nove grandes grupos étnico-linguísticos: os Quicongo ou Bakongo (ocupa Cabinda e o nordeste do país, entre o mar e o rio Cuango), grupo Quimbundo (domina uma extensa região entre o mar e o rio Cuango, abrangendo a cidade de Luanda), o grupo Lunda-Quioco (ocupa extensa área que se estende da fronteira nordeste até o sul), grupo Mbundo ou Ovibumdo (numeroso, domina uma grande região na metade centro-oeste de Angola), grupo Ganguela (encontra-se dividido por dois territórios: um na fronteira leste e outro nos ramais superiores do rio Cubango), grupo Nhaneca-Humbe (fixado nos territórios do curso médio do rio Cunene), grupo Ambo (fixado em grande território ao sul do país, entre seus povos destaca-se o subgrupo Cuanhana), grupo Herero (e constituído por criadores bovinos, nos territórios a sudoeste do país. Os Cuvales são o subgrupo étnico mais

elementos diversificados culminou numa situação de contato linguístico criativo, resultado de formas de interferências mútuas.

> A situação variou com o decurso do tempo e com a posição relativa dos grupos em presença. Do século XVII, há referências a um crioulo de uso generalizado na comunicação entre os moradores. Posteriormente, se de crioulo propriamente dito – isto é, uma língua com estruturas combinando elementos das línguas que estiveram em contacto - se não pode falar, verifica-se uma diferenciação linguística quer do português quer do quimbundo, através das suas mútuas aquisições. (Oliveira *apud* LIMA, 2009, p. 46)

Nesse universo, são múltiplas as maneiras que a literatura angolana tem encontrado para presentificar as tradições orais em sua escrita, mas não de maneira ingênua, uma vez que os produtores letrados têm consciência do processo colonial e das marcas por ele deixadas, além de compreenderem que são estruturas diferentes e, consequentemente, recursos diversos. Por outro lado, a revitalização de procedimentos da oralidade pela escrita significa a subversão do discurso pelo qual possam falar-se, como afirma Macêdo (2008, p.55): "para tal, expõe no corpo dos textos a matéria híbrida de que se constitui e, então, a fala torna-se escrita. E a escrita, a fala ritualizada no papel*."*

Procurando formas para que o dizer manifeste-se no escrever, os autores africanos utilizam estratégias variadas. É a partir do estudo de Ana Mafalda Leite que Macêdo (2008) elenca as diversas maneiras com que a oralidade poderia ser incorporada ao texto escrito. A primeira delas diz respeito à tendência de alguns escritores de seguir uma norma mais ou menos padronizada ou "oralizar" a língua

---

conhecido) e o grupo Xindonga (poucos, encontram-se no ângulo sudoeste de Angola, entre Cubango e Cuando. Os Mucussos são o subgrupo mais importante). (MACÊDO, 2008, p.49)

portuguesa com recursos muito diversificados entre si, como exemplo, citamos os textos de Manuel Rui e Boaventura Cardoso. A segunda busca uma hibridização constante, através da recriação sintática e lexical, como exemplo, temos os textos de Mia Couto e Luandino Vieira. A terceira, menos frequente, é realizada apenas por escritores bilíngues, cujo contato com a ruralidade é mais íntimo e próximo, o que os permite tecer textos que mesclam, na mesma frase ou em conjuntos, trechos das diferentes línguas, é o caso de Uanhaenga Xitu.

É preciso atentar para o fato de que a oralidade é, para Luandino Vieira, matéria prima constitutiva de sua ficção. Instaurando o novo no velho, o escritor busca recriar espaços e tempos de um antigamente, tema constante nas obras. É o próprio Luandino quem nos ensina a reconhecer algumas marcar do quimbundo em seu texto. Além da utilização de vocábulos quimbundos, podemos verificar construções do tipo "tinha horas como assim", presente em diversas obras; a expressão "como assim" corresponde ao quimbundo "Kala Kiki". "kiki" pode ser "estes" ou "assim", quando utilizados em "como assim nos musseques" significam "deste modo nos musseques". Outro registro constante da sintaxe quimbunda é anteceder a forma verbal os objetos diretos e indiretos, além de omissão constante de preposições. Os verbos são iterativo, causativo e relativo. A supressão dos artigos é característica fundamental, principalmente nos diálogos: "menino pensa que", "menino esqueceu caminho". É também do quimbundo que Luandino busca a construção dos futuros e condicionais, logo será comum observamos construções do tipo verbo auxiliar + verbo principal no infinitivo, por exemplo, "ia ser", "ia viver", "amanhã você vai ver".

Em relação à estrutura sintática do quimbundo presentes na obra do autor, notamos constantes inversões, se considerarmos a ordem convencional do português: sujeito+verbo+complemento; são construções do tipo: "parecia era", "duas e um quarto eram quase", "lhe conheci foi". Do quimbundo, observamos formas como: sempre não – que corresponde a nunca; a partícula só (que pode ser advérbio ou adjetivo), é muitas vezes utilizada como partícula de realce; a troca entre o pronome pessoal reto tu e o pronome de tratamento você - a forma verbal correspondente ao "tu" é utilizada com

você: “você foste lá”, o uso corriqueiro da expressão “cada vez”, que pode significar “talvez” ou “muitas vezes”.

As estruturas provenientes da oratura – que pode assumir numerosas formas de manifestação: a música, a poesia, as narrativas, os provérbios, cartas - são atualizadas nos musseques e figuram como matéria referencial; como imagem-ação política. Elas relatam o que deve ser, o devir na escrita, como aponta Abdala Júnior (2003).

É dos estudos de Tania Macêdo (2008) e Salvato Trigo (1981) que buscamos material para essa pequena análise. A oratura africana se manifesta de diversas maneiras; há estudos específicos sobre o tema, nem sempre consonantes, como exemplo citamos o trabalho de, Óscar Ribas, Laura Padilha. As manifestações culturais angolanas, em relação ao quimbundo, são agrupadas em seis classes principais: *mi-sosso*, *maka*, *ma-lunda* ou *mi-sendu*, *ji-sabu*, *mi-imbu.*

A classe dos mi-sosso inclui todas as estórias tradicionais de ficção, mesmo aquelas cujos personagens são animais (as fábulas). Elas devem conter algo de maravilhoso, de sobrenatural, além de iniciarem e terminarem por uma fórmula especial. A forma inicial é derivada do verbo Ku-ta, que significa contar, falar, expor, nas narrativas é utilizada como “vou por uma estória”. A estória é assim finalizada: “Já expus minha historiazinha. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem.” Os personagens do mi-sosso, sendo homem ou animal, são dotados do dom da fala, suas relações são pautadas nas relações familiares. Em sociedade, a força é aparentemente a característica primordial, mas não raro, a esperteza e a astúcia determinam a vitória. Nesse sentido, é exemplar o conto final de *Luuanda* - “A estória da galinha e do ovo”. A segunda classe, a das MAKAS, compreende as histórias verdadeiras ou transmitidas como tal. Elas têm um fim instrutivo e são contadas como forma de preparação para situações emergenciais. A maka – ou problema – é iniciada por uma situação conflituosa: a expressão “formou-se a maka” pode, por extensão, significar que o problema está posto e demanda solução.

MA-LUNDA ou MI-SENDU, a terceira categoria, engloba estórias especiais, transmitidas apenas pelos mais velhos; são crônicas históricas, uma vez que apenas

alguns as conhecem integralmente. Os JI-SABU são os provérbios. Conforme sua natureza, são utilizados para afirmações ao longo do discurso, para conclusões e decisões finais. Já a categoria MI-IMBU abrange produções de poesia e música, elas são quase inseparáveis, sendo que a poesia centra-se, basicamente, em aliterações, ritmo e paralelismo. A última categoria é formada pelas adivinhas, chamadas JI-NONGONONGO e sua principal função é exercitar o pensamento e a memória.

Na oratura, a gestualidade, a música e a participação dos ouvintes são fundamentais e é essa a maior dificuldade de apreender pela escrita tal universo. Entretanto, como vimos defendendo, a recuperação desses elementos, além de representar uma atitude de resgate, redefine e reconstrói a relação da sociedade com o espaço da cidade e da cidade com as pessoas.

Um primeiro indício de incorporação da oralidade na escrita, no caso de Luandino Vieira, é a opção do autor de usar a palavra estória em contraposição à história. Como explicitado no primeiro capítulo, estória nos remete ao universo das narrativas transmitidas pela figura do griô; o mais velho, aquele que detém sabedoria e autoridade para narrar. No griotismo tradicional, o griô não vislumbra a possibilidade de alteração da palavra, embora seja onisciente, assim como diversos narradores de Luandino. O escritor assume-se enquanto griô moderno que acrescenta algo de muito particular a sua narrativa, sem, contudo, abdicar de formas tradicionais. Torna-se um "jogador da linguagem", cuja obra caracteriza-se como espaço de reflexão sobre a arte de escrever. Segundo Lenirce Sepúlveda:

> A escrita africana, ao buscar na oratura as suas raízes estéticas, encaminha o texto para um movimento de teatralização: as vozes narrativas emaranham-se, autor/narrador/personagens sustentam o coro de vozes exigido pelo *GRIOT* nesta língua nova. No texto plural, em que aliados português e Kimbundo, a africaniedade é mais sustentada. (SEPÚLVEDA, 2000, p.212)

A escrita de *Luuanda* concretizou-se no período em que Luandino Vieira se encontrava na prisão por motivos políticos. A primeira publicação, em 1963, é revolucionária, especialmente pelas frases e palavras em quimbundo inseridas na estória, conforme afirmamos anteriormente. A frase presente na capa de *Luuanda*: Mu'xi ietu iá Luanda mubita ima ikuata sonii./ *Na nossa terra de Luanda passam-se coisas vergonhosas*, epígrafe da obra, aparentemente retirada de um conto popular, sugere a recuperação da tradição oral no corpo do texto e marca o palco de realização dos eventos narrativos.

Ao especificar o local e a data de escrita das obras (*Luuanda* em Luanda, em 1963) Vieira não só delimita o contexto histórico em que a narrativa foi escrita ou que referencia, mas marca, sobretudo, a metamorfose física, humana, social e cultural da cidade. Além disso, quando se concebe a existência de um determinado ente – animado ou não – criamos uma série de referências com as quais se relaciona; ao ser concebemos um estar. Produzimos, durante esse exercício, um espaço para o ser. Situa-se, dessa forma, a obra e, por extensão, os personagens: fisicamente (temos o espaço geográfico) e temporalmente (definimos um espaço histórico).

Em conjunto com o trabalho linguístico desenvolvido pelo escritor, a contextualização acima mencionada vai de contramão a uma suposta *morte da narrativa.* No texto "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" (1985), Walter Benjamin desenvolve uma profunda reflexão sobre a narrativa enquanto fonte de experiência transmitida oralmente e sua possível morte em função do surgimento da imprensa, mais especificamente, do romance. Nosso pensamento justifica-se na medida em que a recuperação de traços da tradição oral imprime na obra de Vieira um caráter de exemplaridade, uma vez que o narrador benjaminiano (presente nos textos em questão) transforma sua experiência em matéria de estórias e tem por objetivo relatar sua própria experiência ou a do grupo ao qual pertence.

Luuanda é composta por três contos e a organização dos mesmos encaminha o leitor para formação de um posicionamento ético da realidade de exclusão social, possuindo assim contiguidade e progressão, ou seja, os textos podem ser lidos como uma única narrativa. Os personagens vão do sentir para o agir, suas identidades são

construídas na medida em que a narrativa caminha do passado (Vavó Xixi) para o futuro (as crianças e a tomada de consciência). O musseque e seu povo regem intrinsecamente o texto e, nele, sua fala é corporificada[51]. De acordo com Vima Martin:

> (...) a complexidade das relações sociais, culturais e políticas, típicas dos espaços marginais luandenses, assumem maior destaque, condicionando a forma literária e rompendo com um registro mais simplificado da realidade. A língua literária passa a ser, então, uma língua misturada, capaz de transpor, para o plano ficcional, uma dimensão mais contraditória e profundamente humana das personagens. (MARTIN, 2006, p.199).

À fala de Vima Martin acrescentamos o fato de que é a partir dessa obra que o escritor cria, de fato, uma cidade literária, quando a cidade física ganha *status* de personagem principal, em conjunto com a própria linguagem. A extensão da vogal u do significante Luuanda nos permite estabelecer um elo com a poesia, dando à voz narrativa um ar saudosista e, ao mesmo tempo, esperançoso sobre a cidade física. Atentaremos para o segundo conto que compõe *Luuanda* – "Estória do ladrão e do papagaio". É uma narrativa que se centra sobre os seguintes campos semânticos: roubo, amizade, privação e linguagem. A estória de Lomelino Reis, preso por roubo de patos; de Garrido, aleijado por paralisia e revoltado pelo desprezo de Inácia, negra assimilada; de Zuzé, policial negro dividido entre ser bom e cumprir ordens; de João Via Rápida, usuário de drogas na busca por esquecer-se de problemas e situações de privação; de Jacó, o papagaio, repetidor de bobagens e palavrões, significante vazio,

[51] Os estudos de Salvato Trigo, um dos mais respeitados críticos da obra luandina, demonstram os caminhos percorridos em termos de inovação linguística pelo escritor, sendo referência obrigatória sua tese de doutorado *Luandino Vieira: o logoteca* (1981)

mas articulador da trama e, finalmente, de Xico Futa, aquele que apazigua e acalma, constantemente anunciado pela voz do narrador.

Lomelino Reis, Xico Futa, Garrido e João encontram-se na prisão. Fazemos um parêntese, na obra de Luandino Vieira, observamos duas formas metonímicas de articulação dos espaços, a saber: o musseque pela cidade e a prisão pelo musseque. Isso significa que dentro desses dois espaços, que na verdade, são apenas um, há discursos diversificados e representativos da multiplicidade. Nesse caso, a estória individual de cada um é, aos poucos, revelada pela voz do narrador, mormente enunciada pelo discurso indireto livre, favorável à mudança de ótica, e ao cruzamento das demais vozes no espaço da intertextualidade da própria obra.

> Um tal Lomelino dos Reis, Dosreis para os amigos e ex-Loló para as pequenas, vivia com a mulher dele e dois filhos no musseque Sambizanga. Melhor assim: no sítio do Sambizanga com o Lixeira. (...). Mas também podia ser mentira dele, lhe agarram já com o saco, lá dentro sete patos gordos e vivos e as desculpas nasceram ainda poucas. Um amigo dele é que lhe salvou. O Futa, Xico Futa, deu-lhe encontro na esquadra, senão ia lhe por chicote o auxiliar Zuzé. Começou assim. (VIEIRA, 2009, p. 45)

A voz do narrador onisciente, tal qual a do griô, conduz o relato, articulando a diegese numa determinada dimensão espaço-temporal. Essa visão por detrás confere ao narrador (heterodiegético) amplo conhecimento da trama. O conto será mesclado por um tom realista e características, muitas vezes invertidas, do missoso: força e esperteza juntas na figura de Xico Futa, por exemplo. O narrador, porta voz de Xico Futa, perseguirá, então, o nexo causal da ocorrência que dá título ao conto: o roubo do papagaio por Garrido. Veja-se que o conto em si é o cruzamento de duas estórias: o roubo do papagaio e o roubo dos patos. Entre o relato de cada uma, Xico Futa, sempre

pela voz do narrador, tece longas reflexões sobre o conhecimento empírico do povo. Vejamos as palavras de abertura e as sequências narrativas:

> Dizia Xico Futa:
>
> Pode mesmo a gente saber, com certeza, como é um caso começou, aonde começou, porque, praquê, quem? Saber mesmo o que estava se passar no coração da pessoa que faz, que procura, desfaz ou estraga as conversas, as macas? Ou tudo que passa na vida não pode-se-lhe agarrar no princípio e então, se a gente segue assim, para trás ou para frente, vê que não pode se partir o fio da vida, mesmo que está podre nalgum lado, ele sempre se emenda noutro sítio, cresce, desvia, foge, avança, curva, para, aparece. E digo isto, tenho minha razão. (VIEIRA, 2009, p. 58)

> Garrido Kam`tuta veio na esquadra porque roubou um papagaio. É verdade mesmo. Mas saber ainda o princípio, o meio, e o fim dessa verdade, como é então? Num papagaio nada que se come; um papagaio fala um dono, não pode se vender; um papagaio come muita jinguba e muito milho, um pobre coitado capianguista não gasta o dinheiro que arranja com bicho assim, não dá lucro. Porque então roubar um pássaro desses? (p.58)

> O papagaio Jacó, velho e doente, foi roubado num mulato coxo, Garrido Fernandes, medroso de mulheres por causa a sua perna aleijada, alcunhado de Kam`tuta. Mas onde começa a estória? Naquilo ele mesmo falou na esquadra quando deu entrada e fez as pazes com Lomelino dos Reis que lhe pôs queixa? Nas partes do auxiliar Zuzé, contando só o que adianta ler na nota de entrega do preso? Em Jacó? (p. 59)

> Assim disse Xico Futa:

> Então podemos dizer a raiz do caso da prisão Kam`tuta foi o Jacó, papagaio mal-educado, mesmo que para trás damos encontro – com Inácia, a pequena de corpo redondo que ele gostava, ainda que era camuela de carinhos; e, na frente, com Dosreis e João Miguel, pessoas que não lhe ligavam muito e riam as manias do coxo. O resto é o que me contou mesmo. Kam`tuta; o que falou Zuzé, auxiliar, que leu na nota da policia; mais o que eu posso saber ainda duma pequena como a Inácia e dum papagaio de musseque. (p.61)

A causalidade das estórias é assim explicada para, em seguida, serem transmitidos os relatos individualizados, mas entrelaçando os personagens: Garrido, Inácia e Jacó; Via Rápida, Garrido e Lomelino (grupo de ladrões); o entrecruzamento dos roubos e, finalmente, o encontro na prisão.

> A sorte foi quando o Garrido chegou na esquadra, o Lomelino não estava lá na prisão (...). Mas assim, quem lhe recebeu foi mesmo o Xico Futa, amigo de Dosreis conheceu-lhe logo que ele entrou, envergonhado, arrastando a perna devagar para disfarçar dos olhos de todos. (p. 98)

> Na hora o Zuzé abriu a porta para meter o Dosreis, o Garrido nem que levantou nem nada. Quem pôs um salto e ficou de pé foi Xico, preparado para agarrar cada qual se quisessem lutar. Mas o Lomelino ficou banzado, o pacote das coisas de comer encostado no peito, roupa na outra mão, só piscava os olhos gastos, espiava a cabeça caída do rapaz (...) Sozinho, sem uns olhos nos olhos dele, sem uma palavra ele, Dosreis sentiu a verdade da queixa, mesmo que lhe negara depois, não fazia nada: o Garrido estava ali preso também e ele é que era o bufo. (p. 102-103).

A raiva da prisão, entretanto, não minou a amizade, celebrada novamente, mesmo em ambiente hostil, com a comida típica do povo angolano: panela de feijão d`azeite-palma, farinha, peixe frito, banana, pão. Comida de gente de musseque, como afirma o narrador. *Luuanda* constitui-se, dessa forma, como uma cidade literária mais humana, com uma linguagem mais próxima da fala. Nesse sentido, o binômio arte-vida é atualizado, a literatura não serve a um pensamento realista perfeito, mas o escritor mergulha em direção ao opaco da condição que lhe serve de mote.

No sumário final, em que se recapitula e descreve as ações de cada personagem, a forma elegida é aquela do misosso. Luandino mostra-se comprometido com esse musseque e seus habitantes, fia-lhes a verdade e faz, de si, o velho contador de estórias, coloca-se, dessa maneira, na cadeia de transmissores que remontam à memória da oralidade. Mais ainda, agrega-a a escrita e faz do opaco da condição colonial jogo revelado por meio das palavras.

> Minha estória. Se é bonita, se é feia, os que sabem ler é que dizem. Mas juro me contaram assim e não admito ninguém que duvida de Dosreis, que tem mulher e dois filhos e rouba patos, não lhe autorizam trabalho honrado; de Garrido Kam`tuta, aleijado de paralisia, feito pouco até por papagaio; de Inácia Domingas, pequena saliente, que está pensar criado de Branco e Branco – m`bika a mundele, mundele eu -; de Zuzé, auxiliar que não tem ordem de ser bom; de João Via Rápida, fumador de diamba para esquecer o que sempre esta lembrar; de Jacó, coitado papagaio de musseque; só lhe ensinam as asneiras e nem tem poleiro nem nada... E isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham passado. (VIEIRA, 2009, p.105).

Os musseques

As cidades, já nos ensinou Calvino (1990), são construídas entre desejos e medos, num fio condutor secreto que erige seu discurso, mesmo que o traçado das ruas seja ilógico e alinear, mesmo que as suas perspectivas sejam duvidosas/enganosas, ainda que em/de todos os cantos emanem estórias ocultas. Delas, aproveitamos, sobretudo, as respostas que dá aos nossos questionamentos ou as perguntas que discreta ou raivosamente nos obriga a responder. O ambiente urbano transforma-se em suporte de representações, de imagens, de significações e desejos. A cidade nos fala.

No fim do século XIX, começam a surgir as cidades africanas nos moldes europeus: arquitetura e traçado. Esse movimento buscou separar a população nativa dos colonos e culminou na formação dos bairros "indígenas"; a cidade do colonizado que se contrapunha à cidade do colono. A manutenção das diferenças entre esses dois espaços fez parte do jogo de dominação colonial, uma vez que destruir as fronteiras sobre elas significaria o fim do próprio sistema, baseado nas desigualdades e na exploração de uma parte da população. Nesse sentido, a cidade do colono será aquela do bem-viver e a do colonizado aquela regida pela falta, por um menos. A estética que se desenvolve ao longo dos textos de luandino é aquela da privação, tendo como referencial o musseque; lugares de construção labiríntica, de casas de pau a pique, habitados por gente de diversas partes da África – de Cabo Verde e da Guiné-Bissau – de diversas cores e línguas maternas diferenciadas, unidos pela língua a eles imposta.

Salvato Trigo (1981) atenta-nos para a pluralidade do texto luandino e para intencionalidade de sua organização de forma que o texto assemelha-se ao formato arquitetônico dos musseques. Ele alimenta-se de restos de memória, guardados e organizados por um trabalho de (re) criação estética. O texto oscila entre diversos tempos, diversos fatos e legitima uma escrita alinear, uma escrita na qual a sobreposicionalidade de gêneros e de níveis (inclusive de registro) entrelaça e configura a escrita estelar, nos termos de Trigo.

Conforme já mencionado, é a partir do fim dos anos 1950 e início dos 1960 que Luanda passa a ser palco por excelência dos textos da literatura angolana. Nesse momento, há um esforço coletivo dos escritores, simpatizantes ou militantes dos movimentos pró-libertação, de dar forma artística a um projeto nacionalista, iniciado com a organização política. Sua materialização se dará com a inauguração de um novo espaço ficcional na literatura do país. Luanda surge, dessa forma, dividida pela fronteira de asfalto a separar os bairros da Baixa (aqueles da população branca) e os musseques, conforme verificamos em vários textos de Luandino, a começar por aqueles de *A cidade e a infância.*

De acordo com Macêdo (2008), a partir da década de 40, com o *boom* da produção de café, Luanda recebe o impacto da modernização e a população negra é empurrada/deslocada para longe do centro urbano (Baixa), próximo do mar e habitado pela população branca. Há um crescente número de colonos portugueses chegando à cidade. Eles ocupam os melhores postos de trabalho e tomam posse das terras mais produtivas, desbancando do poder a elite "crioula". A literatura nacionalista irá registrar esse movimento de duas maneiras: pela denúncia da situação do negro e as constantes humilhações pelas quais passa e pelo retorno a um "antigamente", contrapondo passado e presente, com o intuito de demonstrar as injustiças sofridas ao longo do processo de colonização.

Encontramos as duas vertentes na obra de Luandino Vieira. A primeira está representada na obra a *Vida verdadeira de Domingos Xavier* em diversos trechos, dos quais destacamos aquele em que Xico João, um revolucionário, presencia um operário ser ofendido no ônibus por estar com as roupas sujas de cal e tinta.

> E assim pensativo, perdia o poente bonito, nosso sol se afogando no sangue do mar azul e de todas as cores. (...) Só mesmo a voz do cobrador, saindo no fundo do maximbombo, é que lhe despertou. Um irmão, operário pelo aspecto, tinha entrado na paragem 'Baleizão' e correra a sentar-se com depressa, nos bancos do fundo.(...)
> - Para outra vez, já sabes! Ponho-te na rua! (...) O operário, pedreiro ou caiador, trazia o fato coberto de nódoas de cal e os

> seus pés se escondiam nuns velhos quedes. Assim como estava, o cobrador achava que ele não podia viajar. Duas senhoras brancas concordaram, acrescentando que qualquer dia nenhuma pessoa decente podia andar nos maximbombos por causa o cheiro dos negros . (...) Xico já tinha visto muitas cenas dessas. (...) só mesmo com muito custo refreava o impulso natural contra a injustiça de que era espectador. (...) Sabia que se ia falar, na discussão ia nascer com certeza a pancada e daí a polícia e a prisão durante dias ou semanas. Porque justiça de polícia é de quem manda, ele e o operário iriam de certeza para prisão. (VIEIRA, 1987, p. 39-40)

Como exemplo da segunda vertente, são paradigmáticos os contos de *A cidade e a infância*, tanto os da edição de 1957 e daquela de 1960 (nosso objeto de análise). Deles, focaremos a narrativa que intitula a obra para percebemos como se centra na concepção do antigamente.

> Moravam numa casa de blocos nus com telhado de zinco. Eles, a mãe, o pai e a irmã, que já andava na escola. Aos domingos havia o leitão debaixo da mulemba grande ao lado da fabrica de sabão e gasosas. Hoje os edifícios foram construídos. As casas de pau a pique e zinco foram substituídas por prédios de ferro e cimento, a areia vermelha coberta pelo asfalto negro e a rua deixou de ser a Rua do Lima. Deram-lhe outro nome. (...) Ali cresceram as crianças. Ali o pai arranjou o dinheiro com que anos mais tarde, já eles andavam na escola, comprou a casa no musseque Braga. Casa de zinco com grande quintal de goiabeiras e mamoeiros. Laranjeiras e limoeiros. Muita água. Rodeado de cubatas, capim e piteiras, era assim o musseque Braga, onde hoje fica o luminoso e limpo Bairro do Café. Mas ele lembra sempre aquele tempo de menino. (...) todos aqueles que gostava de ver agora, quando o peito dói muito e sente a morte aproximar-se. Lembra-se do dia em que o pai o ensinou a ler a primeira palavra. Na *Província de Angola* escrita a letras grandes: GUERRA. (VIEIRA, 2007, p.49)

Podemos perceber que Luandino invoca o passado e/ou a tradição, matriz organizadora de vários textos e artefato da memória. Em conjunto com o trabalho linguístico exercido pelo autor, a retomada de um antigamente e do que lhe é singular, faz com que tradição e modernidade caminhem lado a lado. Dessa perspectiva, destacamos dois personagens: Vavô Petelu e Vavó Xixi. Causa espécie frisar que

contos, novelas e romances desse período (60-80) focalizarão essencialmente os musseques de Luanda, voltando as costas para o mar, como sabemos, a maior parte da obra luandina foi escrita nesse período.

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

A *cidade da escrita*[52], construída pelos desejos e medos dos homens que cultivam seu solo, é habitada por personagens distintos. Eles são apresentados ao universo dos leitores como a humanidade desse espaço e tendem a compor o coro representado nas obras luandinas. Vejamos.

As crianças – os monandengues

Personagens importantes na ficção, as crianças significam uma aposta no futuro da nação. Acompanhar a mudança em sua representação possibilita-nos compreender mais do que os percursos literários, mas também aqueles ocorridos no cerne da sociedade angolana. Se em brincadeiras ou já inclusas precocemente no ambiente de trabalho, elas estão presentes em todas as narrativas de Luandino e ganham força à medida que a literatura torna-se mais subversiva.

Dessa forma, os personagens de *A cidade e a infância* estão imersos em uma Luanda relativamente harmoniosa e recuperam a inocência de um passado edênico de

[52] A expressão foi cunhada pela estudiosa Tania Macêdo em sua tese de doutorado, intitulada *Da fronteira do asfalto aos caminhos da liberdade* (Imagens do musseque na literatura angolana contemporânea).

paz “as sombras da mulembas”. Ainda que pressintam o gesto inicial de uma política de colonização, percorrem as ruas de Luanda, com suas brincadeiras e jogos infantis. De certa maneira, o texto retorna aos 1940. Entretanto, a recuperação de um antigamente algo pacífico demonstra a conscientização sobre a destruição de um espaço e de um passado pela mudança da cidade: através da dominação colonial e pela urbanização. A escrita dessa cidade transforma-se em meio de preservar a memória coletiva, uma vez que o passado ali recuperado não pertence apenas ao narrador, mas a toda uma geração.

Já em *Luuanda*, estamos de fato no musseque. Os conflitos se instauraram. Dessa narrativa, destacamos os miúdos, denominação comum dada às crianças, Xico e Beto. Eles serão os responsáveis por solucionar a problemática estabelecida no conto “A estória da galinha e do ovo”. Dois pontos importantes: estando inseridas em um bairro em que a maior parte da população é de nativos, as crianças são denominadas a partir de uma palavra quimbunda: monandengues ou monas. A ação narrativa transcorre no musseque Sambizanga, o mais focalizado na literatura angolana: “A estória da galinha e do ovo. Estes casos passaram no musseque Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda*”.* (VIEIRA, 2009, p.107)

Elas adentram o espaço narrativo a partir da briga entre Zefa e Bina pela posse de um ovo: a galinha é de uma, mas pôs o ovo no quintal da outra. Vários personagens são conclamados para solucionar a maka, mas todos buscam obter vantagens. Suas falas são microcosmos dos pensamentos vigentes à época. Temos, portanto, a voz do seminarista, do dono da quitanda, do senhorio de várias cubatas (casas) no musseque, dos policiais, que pretendem fazer um churrasco da galinha Cabiri. Todas essas vozes são mediadas pela figura de Vavó Bebeca:

> (...) Bebeca adiantou puxar Zefa no braço, falou sua sabedoria de mais velha:
>
> - Calma então! A cabeça fala, o coração ouve! Praquê então se insultar assim? Todas que estão falar no mesmo tempo, ninguém que percebe mesmo. Fala cada qual, a gente vê quem tem a razão

> dela. Somos pessoas, sukua` não somos bichos! (VIEIRA, 2009, p. 110)

Como os rumos apontados para a resolução da disputa não eram os melhores para a população e para galinha, os pequenos resolvem enfrentar a repressão policial através de um ensinamento antigo de Vavô Petelu: a imitação do canto de um galo.

> Miúdo Xico (...) andava na brincadeira com Beto, seu mais novo, fazendo essas partidas vavô Petelu tinha-lhes ensinado de imitar a fala dos animais e baralhar-hes (...). (VIEIRA, 2009 p.108)

> Quando o soldado foi tirar a galinha debaixo do cesto, Beto e Xico miraram-se calados. E se as pessoas tivessem dado atenção nesse olhar tinham visto logo nem os soldados que podiam assustar ou derrotar os meninos de musseque (VIEIRA, 2009, p.130)

Assim, ao ouvir o canto garboso do galo, a galinha escapa das mãos dos soldados e o vento sopra em clima de amizade e cuidados. O trecho nos mostra como as crianças passam a representar o novo, o futuro, por meio da atualização e do aprendizado dos mais-velhos. Há, dessa maneira, a valorização da tradição e o engajamento necessário para resolução das contendas da nação, em um espaço e ao modo que lhes são próprios.

Os homens e os malandros

Os homens da Luanda de papel são, em geral, trabalhadores exemplares: habitam os musseques e trabalham na Baixa. São ágeis e habilidosos, mas se submetem a péssimas condições de trabalho. Durante a luta contra o regime colonial, sofrem a violência do sistema, resistem a torturas em defesa de seu povo. É o caso dos personagens de Luandino, Lucas Matesso e Domingos Xavier. Contudo, gostaríamos de focar outro tipo de figura: a do malandro.

Essa figura não é exclusiva da literatura brasileira. Conhecido pela sua malícia e esperteza, o malandro é uma figura híbrida que habita os textos e as ruas da Luanda da escrita. Conforme nos lembra Macêdo (2008), o malandro é um personagem muito pouco estudado mesmo na literatura portuguesa, seu local de nascimento a partir dos contos de Pedro Malasartes. A origem do malando está no cerne da tradição popular, nos "causos" e contos do anti-herói Pedro Malasartes. Ele não respeita ou crê nos valores de autoridade e poder, mas se aproveita deles para benefício próprio; como forma de sobrevivência. Não raro, o malandro atua sozinho. Sua principal característica seria a contradição; ambivalência, já que não nega a ordem que o oprime, mas a faz trabalhar para si. Ele vive entre a lei e a marginalidade, nas beiradas do "mundo da ordem", como nos aponta Antonio Candido em seu artigo "Dialética da Malandragem*"* (1970).

O malandro tem ginga, malícia, sabe jogar, dribla situações conflituosas, tem lábia. Está imerso em um ambiente que o coloca à margem de uma cidadania efetiva. Nesse sentido, aproxima-se do pícaro, que também utiliza de subterfúgios para sobreviver em meio adverso. Ao analisar a obra *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, Candido abre um leque para análise de uma sociedade que abriga uma série de tipos de anti-heróis. O crítico classifica Leonardo Pataca como o primeiro grande malandro da novelística brasileira, cujo princípio estruturador é o trânsito entre ordem e desordem, lícito e ilícito, cinismo e companheirismo. No caso dos malandros da literatura angolana, acrescenta-se o fato de nascerem no marco de um nacionalismo e de transformarem-se em heróis de uma escrita marcada pela

ambivalência e pautada, sobremaneira, na concorrência entre matrizes da oralidade e do registro culto. Essa característica gera no texto uma tensão que instiga a busca por soluções.

Recuperamos, brevemente, a dialética da malandragem porque, no conjunto da obra de Luandino, encontramos constantemente a figura do malandro. Mas são malandros decaídos como Lomelino Reis e seus companheiros Via Rápida e Kam`tuta, do conto "Estória do ladrão e do papagaio" ou João Vêncio: presidiário, ex-marinheiro, ex-músico, ex-engraxate, vendedor, de nome de batismo Juvêncio Plínio do Amaral. Diferentemente da figura do pícaro, o malando não almeja o enriquecimento: sua ação centra-se em pequenos atos para sua sobrevivência. É essa figura singular que será o nosso próximo objeto de análise. João Vêncio, que pretende explicar o fio da vida através do seu colar de cores amigadas, que acorda na *Luuanda* literária.

João Vêncio: um personagem singular

> João Vêncio: os seus amores: uma tentativa de ambaquismo literário a partir da gíria e termos chulos (VIEIRA, 1987)

A obra *João Vêncio: os seus amores* é um relato de João Vêncio, narrado em primeira pessoa; um monólogo de um preso que traça uma (re)leitura de seus amores e de sua vida: "eu tinha mas é três amores que eu vou por primeiro para o muadié perceber inteiro. Porque de todos os outros eu não lembro a luz que esses três têm no meu coração*."* (VIEIRA, 1987, p. 18) Ao mesmo tempo, esse relato é uma defesa marcada retoricamente por frases e expressões em quimbundo, em latim e pela linguagem especifica de tribunais. Nesse sentido, podemos aproximar o discurso de João Vêncio a uma panorâmica, bastante lírica, do homem colonial e dos paradoxos por ele vivenciado; o espaço da enunciação retoma, efetivamente, o espaço das

relações humana e linguística. O texto assemelha-se a uma urna narrativa, já que é calcado na memória do narrador, fonte de arquivos que compõem a obra. Essa metáfora do tecer, tão cara e importante para Literatura, pressupõe não só um movimento de colagem; movimento de plasticidade da escrita e um processo contínuo, mas também, paradoxalmente, e lembrando a Penélope de Ulisses, de desconstrução.

> Eu queria por para o senhoro minhas alíneas. Necessito sua água, minha sede e ignorância...
>
> Tem a quinda, tem a missanga. Veja: solta, mistura-se; não posso arrumar a beleza que eu queria. Por isso, aceito sua ajuda. Acamaradamos. Dou o fio, o camarada companheiro da a missanga – adiantamos fazer nosso colar de cores amigadas. Eu acho beleza e em libelo, as alíneas em fila, com número e letra, nada de confusões macas, falar de gente à toa. Por isso pergunto depoimento do muadié: vida de pessoa não é assim a missanga sem seu fio dela, misturada na quindinha dos dias? (VIEIRA, 1987, p. 13 -14)

Seu discurso remonta a um período específico da história de Angola: período de fortes confrontos armados que se iniciaram em 1961, reivindicando a independência. Além disso, o personagem encontra-se em lugar paradoxal de enunciação: a partir da década de 1940, o governo colonial português iniciou uma política de branqueamento, o que resultou na mestiçagem da população. Acontece que essa política gerou, efetivamente a partir da década de 60, um mal-estar social porque aumentou as tensões raciais entre a população, ou seja, o racismo do branco desdobrou-se no racismo do negro e do mulato. O mestiço, assim como João Vêncio, estava ora em uma situação privilegiada, já que poderia ocupar determinadas posições sociais, ora malfadada, pois, como assimilado, não era aceito pela população negra, nem pela população branca. Essa dialética da cor, presente no discurso de João Vêncio, revela o perfil biográfico do personagem e determina um contexto sociocultural muito particular:

de pertença e de exclusão, além de embasar toda a filosofia composta por ele: “sou de nascimento branco, cruzado. E educação de criança tive, de mãe e madrasta. Mulato sem santo é boato, difamação de camuelos de nossa pele (...)” (VIEIRA, 1987, p.17)

Outro dado significativo sugerido pela obra reporta às tensões do período colonial: o agenciamento dos duplos implicados no processo de colonização: branco x negro, oral x escrita. Ao caracterizar a obra como uma “tentativa de ambaquismo literário”, Luandino faz alusão a um tipo de personagem – o ambaquista – muito frequente na literatura angolana e moçambicana. De acordo com Michel Laban (s/d)[53], a palavra ambaquista tem significados diversos segundo as concepções de cada época. Até meados do século XIX, era usada para designar os comerciantes e proprietários de terra negros que viviam, principalmente, na região de Ambaca; local de presença marcante de portugueses. Eram, assim, vistos com bons olhos pela metrópole, pois serviam como mediadores entre a população local e os colonizadores. Na segunda metade do século XIX e início do século XX, Portugal, pressionado por outras potências coloniais, passa a exigir tributos dessa população e a exercer um domínio mais violento. Os ambaquistas reagiam, muitas vezes, através de ações judiciais por eles pleiteadas. Esse tipo de reação determinou o afastamento ou, até mesmo o aniquilamento, desses sujeitos e, no século XX, eles, praticamente, inexistiam na população. Entretanto, a palavra ambaquista resistiu às imposições coloniais, designando aqueles colonos que adotaram aspectos do modo de vida europeu, mas sempre com um tom pejorativo. Ampliando seu significado, o termo qualifica, também, aquele sujeito de conversa longa, rebuscada e cíclica. Para a obra *João Vêncio: os seus amores*, Luandino interessa-se pelo jogo cultural que o ambaquista representa: os significados socioculturais do período colonial por ele engendrado. Acrescido a esse fator, podemos mencionar a liberdade de criação que o ambaquismo implica, porque possibilita a imbricação do português com o quimbundo e, no caso de João Vêncio,

[53] LABAN, Michel. *Ambaquista e literatura*. União de escritores angolanos. Disponível em: <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/146-ambaquista-eliteratura.html>. Acesso em: maio de 2013.

com sua vida repleta de contradições. Também é típico da escrita ambaquista a circularidade das ideias e do próprio texto, que se torna repetitivo e assimétrico.

> Tentativa de homicídio frustrado – o muadié é a água de minha sanga. Porque mais palavras feias na justiça são mais, no amor são menores? O que eu fiz mesmo, o que não me deixaram concluir acabar, cabe nesses chavecos de palavrosas? A justiça é desonesta, muadié! (...) As palavras mentem. (...) Que sou lombrosiano, o juiz já falou. Puto dele não engoli. O muadié esclareça-me. Depois. Agora eu bebo minha água na frente da minha casa de pau a pique, no nosso musseque do antigamente (...) A vida não é assim: o que foi torna a ser? (VIEIRA, 1987, p. 17, 18,19, 23)

> Não escreva. Balelas de sungaribengo[54]. Não pareço, mas sou. De nascimento negro, cruzado. (...) Ah! o muadié topou? E adivinha? O senhoro é a minha felicidade, nas surpresas. Sim, ambaquista, mukua-Ngulungu[55], matuense nada matumbo. (VIEIRA, 1987, p. 23)

Podemos aproximar a figura do ambaquista a do malandro. João Vêncio guarda em si uma série das características acima mencionadas: estar à margem, ocupar um lugar dúbio de enunciação, colocar a lei a seu favor, não almejar grandes riquezas e, sobretudo, viver numa continua ambivalência. “Agora o muadié me diga ainda: ser e não ser, ao mesmo tempo, pode-se? Gostar e não gostar, dor e alegria, água e fogo?” (VIEIRA, 1987, p 31) Pelo seguinte trecho percebemos a inerente contradição do personagem Juvêncio Plínio do Amaral:

[54] Sungaribengo: em quimbundo, designação pejorativa do mestiço mulato.

[55] Muka-ngulungu: natural do Golungo Alto.

> Juvêncio - com u, xié, nagna. João Vêncio, também – e outros... João Capitão, aliás, Francisco do Espírito Santo, aliás... Eu gosto muito de mudar de nome. Eu penso que gosto de mudar a vida. Eu não posso viver sempre na mesma casa, na mesma rua, no mesmo sítio. Sempre mudo meu quarto de dormir – cacimbo e chuvas. (VIEIRA, 1987, p. 39)
>
> A vida é muito incompleta. Eu, se pudesse, era minha cruzada: cada dia, cada via; cada vida, cada lida. Gostava era inda ser outro novo cada vez. (ibidem, p. 40)

Como o malandro, não pretende enriquecer, mas viver pelo jeitinho, pelas conversas: “Comigo não fazem fortuna, muadié. Capiango? Nunca pus a mão em seara leia. Pode ver meu cadastro – intermediário não é ladrão, vivo de honestas comissões, roquefelo um pouco...*”* (VIEIRA, 1987, p. 40) É digno de nota o refinamento como o personagem é construído ao longo da narrativa: repleta de jogos intertextuais. O mote do seu discurso é múltiplo e engloba desde a formação plural dos musseques, os discursos de Padre Antonio Vieira – menção direta ao papel das missões jesuítas com o desenvolvimento da escrita – e o discurso jurídico.

> Eu já lhe dei o mote: meus tribunais, a Bíblia, mas o etecétera é que explica a regra: padre sô Viera, do Seminário. Ele mesmo me abriu as orelhas. Ele soprou-me o vento dos latins e eu esqueci os números e o desenho eu gostava. (...) Mas meu pai é que me pôs o vício: ele me deu o dicionário aberto e fechado, estudei de cor. E depois meu musseque, as mil vozes – eu gramo dos putos `verdianos, palavrinhas tcheu! E os rios de minha vida, minhas vias: que com marujos eu ainda fui cicerone de portas, pratos, pegas e prostitutas. “Gee! the clean dirty smell of this sweet old she-rat... How much? Cem angolares? `Vêncio, tell this old-crab I would rather f... myself …” Aiué, minhas munhunganges, sotaques! (VIEIRA, 1987, p. 41)

João Vêncio teatraliza essas vozes para compor o seu próprio discurso, ficcionalizando fatos do real. Suas memórias, sua linguagem e sua cidade são, assim, ficcionalizadas. *"*Jikul` o mesu, Juvenso, uala mu Luuanda...*"* Mentem, mentem, mas são a mãe da verdade*".* (VIEIRA, 1987, p. 84) Acorde João Vêncio: está em Luuanda! Essa frase extremamente significativa, retirada do fim da narrativa, após João Vêncio ter sido indagado sobre a existência da morte, pode referenciar a Luanda da escrita; a Luanda literária. As aspas indicam interlocuções que o personagem faz consigo mesmo: ele encontra-se, nesse momento, em um espaço recuperado pelas trilhas circulares da memória, que produz uma multiplicidade de pontos de vista sobre a cidade. A escolha da linguagem entre a prosa e a poesia, do monólogo interior e do fluxo de consciência, reflete uma temporalidade e uma espacialidade difusas, sem fronteiras, sem balizas, tanto o tempo quanto o espaço são relativizados porque estão e compõem-se em função da consciência singular de quem o vive: de João Vêncio. Concomitantemente, ambientaliza a cidade a partir do espaço do sonho e das sensações; Luanda é constantemente rearranjada pela memória.

> Muadié: eu gramo de Luanda – casas, ruas, paus, mar, céu e nuvias, ilhinha pescadórica. Beleza toda eu não escoico. Eu digo: Luanda – e meu coração ri, meus olhos fecham, sôdade. Porque eu só estou cá, quando estou longe. De longe é que se ama. Porque eu não gosto as gentes – camundongos dum raio! O governo devia de fazer sanzalas longe para irem morar estas alimárias. A cidade ficava só a beleza vaziada, casas e árvores, tudo mais quanto. Ninguém que vinha-lhe estragar com suas catingas. Tanto faz é branco, tanto faz é negro, tanto fazia misto mesmo, eu cuspo. Manientos gajos! – com sua sanzalazita. Eles não sabem tem Niuiorque, Nagasaki? Roma imperial, as escandinavias? Fidascaixas bucais! (VIEIRA, 1987, p. 81)

O que podemos notar é que o autor dá um salto no que diz respeito à escrita literária propriamente dita. Nessa narrativa, o espaço da enunciação é privilegiado e surge a construção de um jogo linguístico entre enunciação e enunciado. O sujeito da enunciação retoma não o passado, mas o próprio tempo do enunciado, ancorando-se em contínuas metáforas que são alegorias de uma reflexão linguística e filosófica*: "*Se Deus existe? Se duvidas, existe; é a prova. (...) O caso é que eu nasci de pernas para a frente, filosofo de mais – até em alegria destribalizo. (...)" (VIEIRA, 1987, p. 63 e 43)

Inserida numa fase tardia da produção de luandino, *João Vêncio: os seus amores* não foca exclusivamente um caráter acusatório, mas antes realiza um trabalho de canibalização e questionamento do saber intelectual. João *Vêncio* segue, então, a perseguir o fio da vida pela recuperação continua de suas memórias.

> Que sou lombrosiano.
>
> Habitual delinquente, incorrigível, de medidas seguradoras – homicida, sádico-herejes, a esclavatura... (...) Este muadié tem cada pergunta!...: missangas separadas no fio, a vida do homem? Dá de Maria-segunda, de cada cor, cores? Kana, ngana!... Cada coisa que ele faz é ele todo – cada cor é o arco-íris. (VIEIRA, 1987, p. 89)

A resposta final de João Vêncio ao seu alocutor é dada por uma metonímia: cada coisa que ele faz é ele todo. Alegorizamos, então, seu significado para afirmar que a cidade de cada obra é Luanda toda. "Dá-se lhe encontro/apaga-se a vela/ não é mais precisa" (VIEIRA, 1987, p. 63) Ao acordar e se encontrar em *Luunda*, João Vêncio abre os nossos olhos para a construção literária realizada por José Luandino Vieira.

Um colar de cores amigadas: poética e mestiçagem

Geografias da memória

Refletir sobre a produção de Luandino Vieira implica em pensar num jogo, numa troca, numa composição e numa encenação. A escrita de Vieira pauta-se em um autobiografismo no sentido de que, para o autor, escrever é apaixonar-se, entregar-se ao universo de personagens que, por sua vez, são ficcionalizados partindo da meditação e elaboração interna. Nesse sentido, como afirma o escritor, todos os personagens construídos são pessoas que, anteriormente, existiram na sua memória, portanto, não necessariamente, o que se passou ou quem passou, mas aquilo que poderia ter passado, que, de alguma forma já foi vivenciado. Daí que ele sempre será um encenador, aquele que contracena e está, portanto, em contra cena. Que enuncia, criando um espaço do qual parte sua enunciação, um espaço que recebe o enunciado e um legítimo e verdadeiro espaço enunciativo – aquele da própria escrita: espaço estético que engendra a denúncia, a valorização e o questionamento.

Ao analisar a poética e o logotetismo na formação linguística plural dos países de Língua Portuguesa, Seabra[56] o faz sob a ótica não de uma teoria linguística que reduza a linguagem poética a um caso de fala, desviante do código padrão. Segundo o autor, a linguagem poética, pelo contrário, é o *discurso relevado da língua* e que, ao mesmo tempo, aponta para uma *língua outra, em constante expansão.* Essa língua plural configura-se, portanto, como um *sistema de figuras*, expandindo o plano do significante e do significado, engendrando forma e conteúdo, articulando-se mutuamente em diferentes níveis de correspondência, de acordo com diferentes "gramáticas". Pelo trabalho do texto, os signos emergem no *plano da manifestação* – genotexto transformando-se em fenotexto, constituindo-se numa *poética em acto;* numa *poética em processo.*

[56] SEABRA, José Augusto. Poética e Logotetismo. In: LABAN, Michel (org.). *Luandino:* José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas). Lisboa: Edições 70, 1980. p. 199-210

O mesmo autor considera que o texto poético, sendo uma *deescrita* e uma *desleitura* da língua natural, dá lugar a uma releitura e uma reescrita com o cruzamento intertextual de outros textos. O espaço textual torna-se, portanto, um espaço cênico, de dramatização do próprio texto e seus significantes – um universo em expansão de uma língua que são várias. Assim como o faz Luandino Vieira em seus textos, sendo logoteca, "sujeito da enunciação que não é somente o autor, nem, acima de tudo ele, mas o sujeito múltiplo da língua em que o texto é escrito, ou que o texto escreve, reversivelmente". (SEABRA, 1980, p.204)

Embora a reflexão de Seabra volte-se mais especificamente para a questão do surgimento de novas línguas com processos similares aos da criação da linguagem poética e paute-se numa visão estruturalista, suas observações são de extrema importância para o presente trabalho na medida em que o autor caracteriza LV como um logoteca – aquele que funda uma/a língua. Seabra reconhece a poetização de sua escrita, o que caracteriza o texto Luandino como espaço poético. Entenda-se, então, o texto como tradução de um signo africano, eximido de exotismo – falsa cartografia identitária. A poética dessa voz se justifica pela própria vivência de LV em um espaço – geográfico e enunciativo – intercultural de cruzamento do português e do quimbundo. Ao poetizar a prosa, Vieira estabelece o vínculo entre a oralidade e a memória, posto que sua prosa poética recupera a dimensão *griótica*[57] do narrar e da tradição oral africana. "No ovo já está o pintinho, cada cor é o ar com is..." (VIEIRA, 1987, p) "Eu e o Mimi, eu e o meu amigo, amor, amizade, amorizade só nossa..."(Ibidem. p. 52).

João Vêncio: os seus amores é uma junção de temas anteriores já privilegiados desde seu primeiro texto representativo *A cidade e a Infância* (1960): são restos memorialísticos do mundo da infância, de contrastes sociais e raciais de Luanda, da miséria e dos problemas éticos e morais – luta do bem e do mal. O romance é resultado de um processo contínuo de criação literária, no qual o novo emerge do precedido. O modo de narração, fluxo de linguagem e de memória, advém e pressupõe um movimento circular, de eternos retornos, processo de criação amparado por um sistema

[57] Griótica – relativo a griô

de repetição de frases e imagens; associação e encadeamento gradativo de lembranças. Construindo a enunciação de João Vêncio na diversidade linguística, Vieira assume a pluralidade dessas línguas (português e quimbundo) fragmentadas, ambiguidade possível pela poética, que permite a existência de opostos, que são, na verdade, suplementos.

É legítimo falar-se de uma arquitetura da escrita, ou seja, uma retrospecção, uma variação dos planos temporais que parte do presente para o futuro até encaminhar-se gradativamente ao movimento contrário. Concomitantemente, dá-se foco à categoria espacial, surgida a partir de uma estrutura volumar da escrita, permitida pelo princípio polifônico e da colagem de fragmentos, aproximando a narrativa a um acervo como tal. Isso posto, articulemos então poética, memória e escrita.

Memória, oralidade e escrita – *João Vêncio: os seus amores*

Em entrevista concedida a Michel Laban, realizada em 8 de abril de 1977, [58] Luandino Vieira descreve a obra *João Vêncio: os seus amores*.

> (...) São uma: João Vêncio: os Seus Amores. É uma narrativa que um preso me contou na cadeia durante vários dias, a história dos seus três 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, (sic) utilizava a linguagem fabulosa: sabia um bocado de inglês, sabia um bocado de espanhol, falava mal português, misturava com quimbundo e era, digamos em língua comum, um pervertido... Mas contava, ele contava, inclusive actos de pederastia, ganhava na boca dele um tom poético extraordinário... Mais: encontrava nos sentimentos que ele dizia que existiam entre ele e o outro,

[58] LABAN, Michel (org.) *Luandino*: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas). Lisboa: Edições 70, 1980.

> companheiro dele, uma dimensão, dava à amizade uma dimensão que, em termos correntes, uma pessoa não encontra. Tentei então uma recolha de tudo aquilo. Só que ele contou-me isto em Luanda, eu escrevi no Tarrafal, anos e anos depois. (Vieira, *apud* LABAN, 1980, p. 1977).

Através dessa descrição do que seja o material narrativo da obra, percebe-se que *João Vêncio: os seus amores* é memória da memória. Memória do sujeito real da enunciação que narrou sua história ao autor, memória do autor transpondo a narrativa para a escrita e memória do próprio narrador-personagem, João Vêncio, que narra sua estória ao muadié[59], por uma narrativa intercutada, em que apenas se ouve a voz do locutor e se pressupõe a voz do interlocutor pelas perguntas retransmitidas pelo narrador. – "Este muadié tem cada pergunta!... Por quê eu ando na quionga?... Meus amores, meus azares, miondona ..." (VIEIRA, 1987, p.13)

Essa constatação engendra um duplo movimento para/sobre a narrativa, contrapondo não só ao nível linguístico, mas também ao estético e histórico, oralidade e escrita. A legitimação da voz do sujeito narrador-personagem através da escrita implica em trânsitos da memória do narrador; *flashes backs* e fluxos de pensamento que se alimentam do passado, com avanços sobre o futuro, para retornar sempre ao ponto inicial da narrativa: a *quinda* e a *missanga*.

Legitimar a memória do narrador pela escrita traz, de certa maneira, a autoridade necessária para constituir-se enquanto monumento, validando sua memória individual: "Não escreva. Balelas de sungaribengo." (VIEIRA, 1987, p. 23) Contrapor memória, oralidade e escrita significa refletir sobre o narrador-marinheiro, inclusive em termos benjaminianos, em trânsito, colonial e fragmentado que é João Vêncio – o pícaro ou aquele que se molda de acordo com a situação vivida. Reencenando, pois, o passado, João Vêncio revitaliza suas experiências. A estória do narrador exemplifica a força da memória e da oralidade em sociedades ágrafas ou fragmentadas pelas

[59] Muadié – (do Kimbundo muadi – senhor, patrão, amo) – senhor.

diversas línguas e pelo processo colonizador. Tornam-se essenciais para manutenção da história individual e coletiva. Por outro lado, a oralidade assume papel importantíssimo na obra de Luandino Vieira como forma polifônica e como característica fundamental para constituição da identidade cultural africana, além de ser fator de resistência e luta. Para Paul Zumthor (1993) a voz poética (oralidade) tem a função coesiva e estabilizante necessária à sobrevivência do grupo social.

Nesse mesmo viés, Zumthor teorizará sobre a narrativa e seu vínculo com oralidade e escrita. Assim, há no texto de Luandino a tradução da narrativa oral de *João Vêncio: os seus amores* para a escrita com o objetivo de imprimir nas memórias do narrador a autoridade necessária para justificar seus atos. A escrita seria, então, um suplemento no sentido derridiano para a tradição oral: “Eu queria pôr para o senhoro minhas alíneas. Necessito sua água, minha sede é ignorância...” (VIEIRA, 1987, p.13) E mais adiante:

> Dou o fio, o camarada companheiro dá a missanga – adiantamos fazer nosso colar de cores amigadas. Eu acho beleza é libelo, as alíneas em fila, com número e letra, nada de confusões macas, falar de gentio à toa. (Ibidem, p.107.)

Ao longo da obra, o personagem João Vêncio luta contra as próprias palavras e memórias. A frase *As palavras mentem* é continuamente repetida na medida em há a progressão da tessitura do texto. Ao encarregar seu interlocutor da organização de suas memórias, delegando-lhe a composição de um acervo, o narrador retoma, talvez inconscientemente, a necessidade primeira da memória: é preciso esquecer para lembrar. “O muadié é minha memória – nas surpresas dá no vinte.” (VIERA, 1987, p. 26) E, ao relatar suas experiências, ele o faz ficcionalizando, reinventando, apropriando-se da tradição (há no texto diversas passagens que nos remetem a

trechos, de Shakespeare, de Guimarães Rosa, da Bíblia e da tradição folclórica africana), exercendo a performatividade da voz poética. Ou seja, afirmando que a oralidade e também a escrita permite uma constante reformulação do passado, associando-o continuamente ao presente.

A oposição oralidade e escrita engendra o surgimento de uma série de características da própria narrativa: ela possui lacunas num plano linear e contínuo, mas é consistente no que se refere à experiência comunicável. É passível de desenvolvimento, está sempre ligada à memória e vincula-se a um trabalho artesanal de comunicação: é singular, original e assinada na medida em que o narrador nela imprime suas marcas. Zumthor afirmará o caráter utilitário da narrativa, seja para manter a tradição, seja para questioná-la ou ainda para ressignificá-la. Segundo o autor: "*'*a arte da memória' se orienta para a utilidade da palavra: sua finalidade é um discurso virtuoso. Ele se manifesta num ato de enunciação*"*. (ZUMTHOR, 1993, p. 141)

Portanto, ao se deslocar do oral para a escrita, preservando características daquele como ritmo, sintaxe e linguagem, a narrativa luandina gera uma espécie de entre-lugar; espaço constitutivo da identidade do narrador-personagem e também da nação. De acordo com Zumthor:

> A fixação pela e na escritura de uma tradição que foi oral não põe necessariamente fim a esta, nem a marginaliza de uma vez. Uma simbiose pode instaurar-se, ao menos certa harmonia: o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral; de todo o modo, faz-se referência à autoridade de uma voz. (ZUMTHOR, 1993. p 154)

Assim, diz-se da aproximação da narrativa à lírica pela capacidade de articulação entre os opostos e de preservação de uma voz poética africana advinda da memória e da oralidade, que integre a diferença cultural ou a preserve para, também, fazer emergir o elo entre memória e história.

Memória e história – Panorama da constituição da nação angolana – *Luuanda* e *João Vêncio: os seus amores*

Pelo tempo da narrativa de João Vêncio, pela panorâmica lírica do homem colonial fragmentado por ele representado, por *Luuanda* e, de modo geral, através de toda sua obra, Luandino Vieira resgata o vínculo entre memória e constituição da nação Angolana.

Tendo como base da cultura a oralidade e a tradição (aqui num sentido folclórico do termo), a construção híbrida da identidade da nação pautou-se no papel exercido pela memória, que seleciona os fatos para constituição da história. Daí que a própria História configura-se enquanto histórias, enquanto construção e campo de forças. Trata-se da existência de uma História oficial, escrita e baseada na política e nos objetivos do colonizador, imposta não só pela força, mas também pela língua – o português. Simultaneamente, observa-se a construção de uma história não-oficial, baseada na oralidade, transmitida de geração a geração, que valoriza os costumes populares e da minoria marginalizada e é elaborada, até mesmo escrita, sob o ponto de vista da população angolana, que articula língua oficial e quimbundo (em determinados casos, outros tantos dialetos da família banto). É a favor dessa história que Luandino escreve. Atualmente, aproximadamente 35 anos após a Independência, ainda recente, Angola busca reconstruir-se econômica, geográfica e culturalmente.

De acordo com Rosa (2003), a relação entre ideologia e língua afirma o caráter de mediação entre homem e realidade natural e social que as obras luandinas possuem para a representação da nação angolana. Dessa maneira, a quebra linguístico-ideológica resultará no trabalho simbólico do discurso que engendra a autonomia necessária à reivindicação identitária. Concomitantemente, a narrativa luandina transita entre o discurso histórico e literário, ambos amparados pela memória fragmentada do eu e do outro – num jogo entre identidade e alteridade em que as fronteiras estão diluídas. Nesse sentido*, "*o narrar da memória corporifica a história e, ao mesmo tempo, reconstrói a identidade*"*. (ROSA, 2003, p. 135).

Tanto em *Luuanda* quanto em *João Vêncio: os seus amores* a nação é representada, diferentemente da *comunidade imaginada* de Anderson, sob a ótica dos marginalizados. Ela é fragmentada e simboliza a heterogeneidade da sua construção. Assemelhando-se às narrativas de nação, as obras de LV revelam a conscientização da posição dos sujeitos, assim como Bhabha sugere em *O local da cultura*[60].

As narrativas que compõem *Luuanda* podem ser lidas como uma única narrativa, já que o livro torna-se subversor na medida em que os personagens conscientizam-se da sua força de luta e resistência. Além disso, os três contos representam respectivamente o passado, o presente e o futuro, embora a memória funcione como o alicerce de todo o discurso que se inicia com longos devaneios de Vavó Xixi. Essa personagem representa uma parcela da população que conseguiu constituir-se como comerciante anos antes da Independência, mas que não se firmou enquanto tal. O próprio enredo torna-se mais elaborado e complexo com a tessitura da narrativa e com os vários índices de polifonia ao longo do texto. Cada personagem será exemplo da formação plural da nação angolana. O trabalho linguístico aponta para a necessidade da preservação da identidade cultural para que a nação constitua-se sob suas próprias bases. Daí que as obras em questão valorizarão as memórias individuais contra a artificialidade da memória coletiva produzida pela história oficial. Veja trechos retirados de *Luuanda*.

> Minha estória. Se é bonita, se é feia, os que sabem ler é que dizem. Mas juro me contaram assim e não admito ninguém que duvida de Dosreis, que tem mulher e dois filhos e rouba patos, não lhe autorizam trabalho honrado; de Garrido Kam`tuta, aleijado de paralisia, feito pouco até por papagaio; de Inácia Domingas, pequena saliente, que está pensar criado de branco é branco – "m`bika a mundele, mundele uê", de Zuzé, auxiliar, que não tem ordem de ser bom; de João Via-Rápida, fumador de diamba para esquecer o que sempre está lembrar; de Jacó, coitado papagaio de

[60] BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

> musseque, só lhe ensinam as asneiras e nem tem poleiro nem nada... E isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham passado. (VIEIRA, 2009, p.105)
>
> Minha estória. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem. Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda. (VIEIRA, 2009, p. 132)

O terceiro e último conto de *Luuanda,* "Estória da galinha e do ovo" é o mais significativo da obra, visto que já não é mais o narrador que expõe os fatos e os pensamentos dos personagens. Há mais discurso direto, o que significa uma tomada de consciência e até mesmo a capacidade de enfretamento dos problemas, já que as vozes, embora contrastantes, se articulam para um fim específico: determinar de quem é o ovo. De acordo com Angélica Gherardi Sindra:

> O enredo do conto aborda uma situação que beira o cômico, mas que traz consigo uma série de elementos discursivos diversos que visam a fazer com que o leitor enxergue uma situação concreta onde as diferentes vozes atuam ora num mesmo sentido ora em sentidos opostos (2007, p.72).

O narrador relata uma circunstância em que Zefa, dona da galinha Cabiri, discute com sua vizinha Bina sobre quem tem direito a um ovo. A galinha é de Zefa, mas foi Bina quem a alimentou e o ovo foi encontrado no quintal da mesma. A questão se complexifica com a opinião de diversos personagens que sempre procuram se beneficiar. O enredo camufla, apesar da simplicidade e do tom anedótico, situações complexas: a da galinha e do ovo, pretexto para descrever brancos e negros, além de

retomar o problema filosófico da origem. A origem dos casos, das causas, a presença do colonizador em território africano e da própria nação.

No texto intitulado *Direitos de memória, sobre independências e Estados-nação na América Latina (2006),* Hugo Achugar determinará o papel fundador da memória para construção da história dos estados-nação. As considerações do autor podem ser ampliadas para o caso de Angola e dos textos luandinos. Sob a ótica do que denomina "Direitos de memória", o autor analisará a função da memória de (re)organizar relatos e histórias na medida em que ela pode ser entendida como construção cultural do presente. Daí da relação entre memória coletiva, passado e história e da necessidade da conjugação da noção de "lugar da memória" com a noção de "enunciação" e de "tempo da memória", frente à globalização. Nesse caso, a contínua avaliação do passado é requisito fundamental para construção da memória coletiva e da memória da nação. Entretanto, isso acarreta um contínuo embate entre o presente e o passado como tentativas de construir o futuro. Não há, portanto, uma memória única, uma só visão e só uma interpretação dos fatos compartilhadas pela sociedade. Haverá, normalmente, diversas histórias e memórias e o espaço da memória será sempre um espaço de luta política. Dessa constatação emerge o fato de que os sujeitos buscam afirmar e negociar suas memórias e seu conhecimento, o que resulta na observação da heterogeneidade constitutiva de todas as sociedades e da diversidade das estratégias narrativas para se narrar a nação.

Nas narrativas luandinas o presente será, pois, sempre o fio organizador da temporalidade histórica, sendo tanto os usos do passado quanto do futuro centrais para a transmissão da memória - do passado e do presente. Nesse caso, a revisão do que seja a memória oficial – aquela homogeneizadora – e a necessidade constante de reteorização da memória coletiva convergem para o fato de que é preciso recuperar a história e as memórias locais para impedir a perda da identidade e da cultura da nação. Por esse dado, diz-se que a obra de LV valorizará o nacional tanto através dos mitos de origem, dos costumes e tradições quanto através do trabalho linguístico de desarticulação do português, que não o nega, mas elabora uma linguagem de entre-lugar. O presente da enunciação da memória em permanente mudança permite a

reformulação do conceito da memória coletiva em função do que não foi dito pela memória oficial. Nesse sentido, o conjunto temático das obras, tendo como local privilegiado os musseques e sua população, questionam quais são os sujeitos históricos detentores desse direito da memória, que, verdadeiramente, é direito às memórias – à heterogeneidade constitutiva da identidade cultural. Assim, LV configura-se como intelectual moderno: engajado, participativo e questionador da história oficial – assim como João Vêncio, Xico Futa, Vavó Xixi e tantos outros personagens.

É representativo, pois, que tanto em *Luuanda* quanto em *João Vêncio: os amores* seja retomado pela forma da narrativa, pelo espaço físico dos musseques, pelo espaço da enunciação, ou pelo movimento temporal dos textos o círculo enquanto elemento. A forma circular do colar de cores amigadas e do ovo é uma metáfora do espaço das narrativas e da própria memória: retoma a questão dos eternos retornos, do início e do fim ou do não-início ou do não-fim. Ao mesmo tempo alude ao espaço da enunciação de João Vêncio, dos personagens de Luuanda e, também, de Luandino Vieira, físico e linguístico – os musseques de Luanda. Questiona a fragmentação e explora o todo – da narrativa, da memória, da vida e do homem.

Conclusão

Da mesma maneira que a modernização mudou a paisagem da cidade, imprimindo nela novos traçados, a emergência do discurso pós-colonial alterou a abrangência do significante cultura. Primeiramente, o pós-colonialismo, calcado em culturas de sobrevivência, nos faz questionar o que entendemos por cultura. Esse questionamento, segundo Bhabha (2003), parte do posicionamento de que as diásporas vivenciadas pelos sujeitos são de ordem cultural e determinam a formação de sua subjetividade. O crítico então caracteriza a cultura de sobrevivência como transnacional e tradutória. Transnacional porque os deslocamentos físicos e linguísticos acarretam um deslocamento cultural. Tradutória porque se configura enquanto histórias espaciais dos deslocamentos. Perguntas como: o que é significado por cultura, como é e como a cultura significa levam-nos a compreender a existência de um valor cultural para os discursos e de um lugar híbrido desse valor: reconhecimento das diferenças culturais.

A partir dessa perspectiva, o pós-colonial nasce no cerne da experiência da marginalidade social. Nesse ínterim, ao ancorar-se no fator cultural, a literatura cria um universo textual simbólico para representação da dialética formadora da nação: os discursos pós-coloniais, calcados no valor cultural híbrido, possibilitam ao intelectual desvencilhar-se de dualismos não produtivos para um projeto histórico e literário.

Para reescrever a visão da história dos sujeitos, Luandino Vieira, parte de narrativas de combate e de narrativas épicas como *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1974), para reler as transformações dos ideais e dos posicionamentos político- -sociais. Deslocando-se dentro de um mesmo espaço, o escritor agencia os restos coloniais e as tensões da pós-colonialidade. Das obras, emergem as vozes antes silenciadas e marginais.

A crítica e a literatura pós-coloniais nos obrigam a repensar as relações culturais já questionadas pelo pós-moderno – sua temporalidade, os paradoxos do progresso, as dualidades das representações, e apontam para o fato de que não

podemos pensar as histórias das civilizações sem conceber as atrocidades dos processos de colonização. Isso implica em problematizar estatutos culturais impostos pelo processo de formação dos povos – em extensão, das cidades e das fronteiras. A cultura torna-se, sobretudo, prática de sobrevivência suplementar entre arte e política, passado e presente, público e privado, local e global.

Como a cultura torna-se essa prática de sobrevivência? A questão proposta deve, então, partir da relação do crítico e do escritor com o lugar e modo como se posicionam diante da linguagem e da escrita. Roland Barthes (1997) em *O grau zero da escrita* estabelece a não correspondência da escrita com a realidade, mas antes com o opaco. Aquilo que se deixa entrever parcialmente ou estrabicamente. A escrita é, pois, um jogo. Assim, o contexto das narrativas pós-coloniais pretende proporcionar reinterpretações do passado, objetivando moldá-lo para que fatos históricos e discursos específicos, antes deixados de lado, sejam observados, ainda que estrabicamente.

Bhabha (2003) propõe uma reflexão bastante interessante acerca da enunciação da cultura. De acordo com o teórico, tanto o pós-moderno quanto o pós-colonial baseiam-se na metáfora da linguagem para a articulação entre as diferenças históricas e culturais na formação do sujeito. Isso significa que questões teóricas como a arbitrariedade do signo, a indeterminação da escrita, objeto e sujeitos da enunciação trazem à tona a problemática da diferença cultural, contrapondo-a à diversidade cultural. Ao contrário da diversidade, a diferença cultural desestabiliza a política da boa vizinhança. Dessa postura, obtém-se a prática de racionalização da linguagem, ou seja, ela transforma a prática da escrita em uma prática enunciativa da própria cultura (entidade formadora e constituinte da identidade de um povo) e não de diversos objetos culturais, reinserindo os sujeitos na História.

Como desenvolvido, para além da africanização da língua portuguesa, o escritor precisa suprir a defasagem entre a estrutura cultural da língua e as contradições de sua vivência. A oraturização do sistema verbal português deve imprimir nas obras a carga cultural da sociedade e promover a interação entre a escrita e textos não escritos presentes na cultura local. Assim, serão privilegiados não só o espaço da

escrita, mas, concomitantemente o espaço físico. Cada escritor terá uma maneira peculiar de engendrar esse movimento. Nesse sentido, a obra de Luandino Vieira:

> (...) é expoente da invenção de uma linguagem literária através da qual comunicou mensagens subversivas e da qual emerge uma linguagem "letrada" e recriada a partir de um saber que se ancora num sentir, como a linguagem de João Vêncio ou de Lourentinho. (MATA, 2003, p. 64-65).

O trabalho estético e linguístico de Luandino Vieira pode ser considerado meio de resistência e conscientização contra a opressão sociocultural e política. É o caso do discurso de João Vêncio. A linguagem literária de Luandino, de clara intenção anticolonial, desloca significadores universais e traça perfis que confrontam o saber cultural instituído pelo poder colonial. As personagens canibalizam o saber, como arma e estratégia de emancipação.

Seu nome, conforme já mencionado, é um signo, já que o criou a partir do nome da cidade, assumindo-o como próprio. Essa escolha confirma a estreita relação entre autor e cidade e dá à Luanda *status* de personagem principal em toda sua obra. Desde *A cidade e a infância* (2007) o autor testemunha as transformações ocorridas em Luanda, ainda que à distância, já que escreveu a maioria de suas obras na prisão. Suas obras enunciam a história angolana. É natural, pois, que sejam circunscritas de falas, "makas", valores e tradições africanas que fotografam a vida luandense.

Referências bibliográficas

ACHUGAR, Hugo. Direitos de memória, sobre Independências e Estados-nação na America Latina. In*: Planetas sem boca*: Escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006

AMÂNCIO, Íris Maria da Costa. Por que ler as literaturas africanas de Língua Portuguesa. In: AMÂNCIO, Íris da Costa (org.). *África – Brasil – África*: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Nandyala, 2008. p. 182-194.

AMORIM, Celso Luis. Para Celso Amorim, Brasil vai redescobrir a África. *Agência do do Brasil*, Brasília, 01 de out. 2003. Disponível em: <http://www.mre.gov.br/portugues/politica_externa/> Acesso em novembro de 2012

ANDERSON, Benedict. Nação e consciência nacional. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989

ANDRADE, Mário Pinto de. Literatura e nacionalismo em Angola. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante (org.). *Mário Pinto de Andrade – um intelectual na política*. Lisboa: Edições Colibri, 2000. p. 21-27

ANDRADE, Mário Pinto de. Uma nova linguagem no imaginário angolano. In: LABAN, Michel (org.). *Luandino*: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas). Lisboa: Edições 70, 1980. P. 220-227.

APPIAH, Anthony. *Na casa de meu pai***:** a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BACHERLARD, G. A. *A poética do espaço*. Trad. A. P. Danesi. São Paulo: Martins, 1998.

BARTHES, Roland. O grau zero da escrita. Rio de Janeiro: Edições 70, 1997.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 6. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. P. 197 – 221.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003 (Humanitas)

BIATO, Marcel. A África e política externa brasileira. In: AMÂNCIO, Íris da Costa (org.). *África – Brasil – África*: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Nandyala, 2008. p. 19 – 26.

BORGES, Edson. Que horas são? É hora de repensar o ensino de história da África no Brasil! In: AMÂNCIO, Íris da Costa (org.). *África – Brasil – África*: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Nandyala, 2008. p. 242 – 261.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. In: *Aletria*: Poéticas do espaço. Belo Horizonte: FALE/POSLIT/UFMG. V. 15, jan.- jun, 2007. p. 207 – 220.

BRUSCHI, S. As três cidades. In: *Revista Lua nova*. Maputo: Associação dos escritores moçambicanos, 8ed., p. 31-2, Jun-Jul. 2003.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis***.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor García. Introdução à edição de 2001. In: CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*: Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4.ed. São Paulo: Ed. USP, 2008. p. 27 - 40.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias. In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, nº 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67- 89

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 11ed. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras. 2010.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Ática, 1994.

CANIATO, Benilde Justo. O percurso da angolanidade: do século XIX a Arnaldo dos Santos. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (orgs.). *A Kinda e a misanga:* Encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007, p 17-26.

CHAVES, Rita; e MACÊDO, Tania. Um colar de contas amigadas. . In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; VECCHIA, Rejane (orgs.). *A Kinda e a misanga:* Encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007, P. 11-16.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique*: experiência colonial e territórios literários. Cotia: Ateliê editorial, 2005.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (orgs.). *A Kinda e a misanga:* Encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007.

CARVALHO, Rosa Margarida. Educação de afro-brasileiro: pensando novos referenciais. In: AMÂNCIO, Íris da Costa (org.). *África – Brasil – África*: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Nandyala, 2008. p. 205-221.

CARVALHO FILHO, Sílvio de Almeida. *As relações étnicas em Angola: as minorias branca e mestiça (1961-1992)*. Disponível em <HTTP://www.ifcs.ufrj.br/tempo/silviocarvalho1.html>. Acesso em novembro de 2011.

CHAVES, Rita; e MACÊDO, Tania. Um colar de contas amigadas. . In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (orgs.). *A Kinda e a misanga***:** Encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007, p. 11-16.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano***.** Entre intenções e gestos. Maputo; São Paulo: FBLP; Via Atlântica, 1999.

COSTA E SILVA, Alberto da. Sem a África, o Brasil não existiria: entrevista. *Revista de História*, Rio de Janeiro, Ano 1, n. 1, p.52-57, 2005.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Novas geografias narrativas*. Letras de hoje. Curso de Pós-graduação em Letras. Porto Alegre: EDIPUCRS. v. 42, n.4, 2008. p.7-17.

DAVID, Débora Leite. *Dois cárceres, uma certeza: a morte*. Um estudo comparado entre a A vida verdadeira de Domingos Xavier de José Luandino Viera e Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos, 2006. Dissertação (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) Universidade de São Paulo, São Paulo.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. Luanda: União dos escritores angolanos, 1979 (Coleção 2K)

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

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

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Presença da literatura brasileira na África de língua portuguesa. In: LEÃO, Ângela. *Contatos e ressonâncias nas literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2003. p. 73-100.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares, MOREIRA, Terezinha Taborda. (Org.) *Cadernos CESPUC de Pesquisa Literaturas Africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Editora Puc-Minas, 2007, v. 16, p. 13-72

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *A diáspora negra como matéria literária: da ação de captura às negociações linguageiras*. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). Marcas da Diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006, pp. 129-138.

GIL, F. C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. (Memórias das letras, 1)

GRAMSCI, Antonio*. Os intelectuais e a organização da cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 8ed., 2003.

HAMILTON, Russel. Introdução. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (org**.**). *África e Brasil*: Letras em Laços. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, p.11-35.

HONWANA, Luis Bernardo. Literatura e o conceito de africanidade*.* In: MACÊDO, Tania e CHAVES, Rita (org*.). Marcas da diferença***:** as literaturas africanas de língua portuguesa*.* São Paulo: Alameda, 2006, p. 17-25.

HOBSBAWM, E. J; RANGER, T. O. *A Invenção das tradições***.** 5ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008

JÚNIOR. Benjamin Abdala. Panorama histórico da literatura angolana. In: MACÊDO, Tania e CHAVES, Rita (org.). *Marcas da diferença*: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006, p.211-216.

LABAN, Michel. *Ambaquista e Literatura.* Disponível <http:// ueangola.com>. Acesso em janeiro de 2011.

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

LEÃO, Ângela. *Contatos e ressonâncias nas literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2003.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et. al. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 419-476.

LIMA, Conceição. *A dupla tradução do outro cultural em Luandino Vieira*. Lisboa: Edições Colibri, 2009.

LOPES, José de Souza Miguel. Poderá ainda o Ocidente escutar a voz que vem da África? In: AMÂNCIO, Íris da Costa (org.). *África – Brasil – África*: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Nandyala, 2008. p. 27-38.

LOTMAN, I. A. *A estrutura do texto artístico*. Trad. M. C.V. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACÊDO, Tania. Luuanda: violência e escrita. In: MACÊDO, Tania e CHAVES, Rita (org.). *Marcas da diferença***:** as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006, p. 175-187.

MACÊDO, Tania. *Angola e Brasil*: estudos comparados. São Paulo: Arte & ciência, 2002.

MACÊDO, Tania. A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países de língua portuguesa. In: *Revista Crioula*, maio de 2009, n. 5. Disponível: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/05/Artigo%20Mestre%20-%20Tania%20Macêdo.pdf> Acesso em: 04 de abril de 2012.

MACÊDO, Tania. Luanda, cidade, literatura e história de Angola. In: AMÂNCIO, Íris da Costa (org.). *África – Brasil – África*: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Nandyala, 2008. p. 145 – 154.

MACÊDO, Tania. O ensino das literaturas africanas de língua portuguesa no Brasil: algumas questões. In: JORGE, Silvio Renato; SALGADO, Maria Teresa; SECCO, Carmem Tindó. *África, escritas literárias*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Angola: UEA, 2010. p. 277 -284.

MADRUGA. E. *Nas trilhas da descoberta*: a repercussão do modernismo brasileiro na literatura angolana. João Pessoa: Editora Universitária, 1998.

MARGARIDO, A. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. (Orgs) *Espécies de espaço***:** territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARTIN, Vima Lia de Rossi. Ética e compromisso em Luuanda. In: MACÊDO, Tania e CHAVES, Rita (org.). *Marcas da diferença: as* literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006, p. 197-210.

MATA, Inocência. A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns In: LEÃO, Ângela Vaz. (org.) *Contatos e ressonâncias*: Literaturas africanas de língua portuguesa. Belo Horizonte: Ed. PUCMINAS, 2003. p. 43-72

MATA, Inocência. A cultura são-tomense na rota da convergência atlântica. In: AMÂNCIO, Íris da Costa (org.). *África – Brasil – África*: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Nandyala, 2008. p. 133 - 144.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais:* colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana. Brasília, DF: 2004. Disponível em: < http://goo.gl/PkossW> Acesso em junho de 2013.

MIRANDA, Vander Melo. Memória e Nação. In: *Anais do III Congresso Nacional da Abralic.* Belo Horizonte: ABRALIC, 1992.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. O problema da autonomia e da denominação da literatura angolana. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; VECCHIA, Rejane (org). *A Kinda e a misanga*: Encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007, p. 41- 54.

OLIVEIRA, Jurema José de. *As literaturas africanas e o jornalismo no período colonial*. Disponível: <www.omarrare.uerj.br/numero8/pdfs/jurema.pdf> Acesso em: 04 de abril de 2012.

PANTOJA, Selma; SARAIVA, José Flávio Sombra. *Angola e Brasil*: nas rotas do Atlântico Sul. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

PIMENTA, Fernando Jacques de Magalhães. Relações Brasil – África. In: AMÂNCIO, Íris da Costa (org.). *África – Brasil – África*: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Nandyala, 2008. p. 69-71.

PACHECO, Maria Cristina. *Imagens de Luanda na Literatura angolana*. Disponível: <www Ler/letras.up.pt/uploads/ficheiros/7113pdf>. Acesso em 31 de agosto de 2011.

PADILHA, Laura Cavalcanti. A diferença interroga o cânone. In: PADILHA, Laura. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre, EDIPURS, 2002.

PADILHA, Laura Cavalcanti. A face identitária angolana e sua projeção no espelho narrativo. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*. Passo Fundo, ed. V.4 – n1, jan./jun 2008. p 9 -20

PADILHA, Laura Cavalcanti. *Entre voz e letra*. O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EDUFF, 1995.

PESAVENTO, S. J. *O imaginário da cidade*: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

REIS, Liana Maria. Africanos no Brasil: saberes trazidos e ressignificações culturais. In: AMÂNCIO, Íris da Costa (org.). *África – Brasil – África*: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Nandyala, 2008. p. 39-59.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011. (Humanitas)

RIVAS, Pierre. Paris como a capital literária da América Latina: In: CHIAPPINI, L, AGUIAR, F. W. (Org.) *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 99-114.

RIZZI, Kamila Raquel. Relações Brasil-Angola no pós Guerra Fria: condicionamentos internos e a via multilateral. 2005. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais), UFRGS, Porto Alegre:

RIZZI, Kamila Raquel. Brasil-Angola: estabelecimento das relações e início da política africana do Brasil: (1975-1990). *Revista África e africanidades*. Ano 3, n. 3, agosto de 2010. Disponível em: <http://www.africaeafricanidades.com.br>. Acesso em janeiro de 2013.

ROSA, Patrícia Simões de Oliveira. José Luandino Vieira: a palavra em liberdade. In: *CAD. CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte, n. 11, p.126-137, set. 2003.

RUIVO, Marina. Pelos olhos do menino, a camaradagem os sinais de mudança na Angola do pós-independência. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (orgs.). *A kinda e a misanga*: encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nizla, 2007. p. 293 – 302.

SAHB, Warley Ferreira. A gestão democrática do ensino e a Lei 10.639/2003. In: AMÂNCIO, Íris da Costa (org.). *África – Brasil – África*: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Nandyala, 2008. p. 197 – 204.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual*: as conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2003.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. D. Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*: Crítica Literária e Crítica Cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. p 45 – 63

SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Joelma G. dos Santos. *A literatura alimenta-se de literatura. Ninguém pode chegar a escritor se não foi um grande leitor*. Entrevista a José Luandino Vieira. Disponível < http://goo.gl/CTsHnh > Acesso em: 10 de abril de 2012.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia. 6 ed. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2008. 132 p.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. Técnica e tempo. Razão e emoção. Ed. Universidade de São Paulo, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*. Trad. J Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.

SEPÚLVEDA, Lenirce. Luandino Vieira. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (org.). *África e Brasil*: Letras em laços. Rio de janeiro: Atlântica, 2000, p. 209 - 225.

SINDRA, Angélica Gherardi. *Configurações do intelectual em obras de Luandino Vieira*, 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). PUC. Belo Horizonte

SILVA, Marlene. Brasil – África: uma cultura a ser reconhecida. In: AMÂNCIO, Íris da Costa (org.). *África – Brasil – África: matrizes*, heranças e diálogos contemporâneos. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; Nandyala, 2008. p. 239 – 241.

SILVA, M. P. da. Novas Diretrizes curriculares para o estudo da história e da cultura afro-brasileira e africana: a Lei 10.639/03. *EcoS – Revista Científica*, São Paulo, v.9, n.1, p. 39 -52, jan./jun. 2007.

SOARES, Francisco. Teorias da literatura e literaturas africanas. In: MACÊDO, Tania; CHAVES, Rita (org*.). Marcas da diferença*: as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006, p. 275-294.

SOUZA, Marli Paz de. *Do sul de angolana ao nordeste brasileiro*: um itinerário poético, 2007. Tese. (Doutorado em Literatura e Cultura). UFPB, João Pessoa.

TRIGO, Salvato. *Luandino Vieira:* o logoteca. Porto: Ed. Brasília, 1981.

VIEIRA, José Luandino. *João Vêncio:* os seus amores. 2.ed. Lisboa: Edições 70, 1987.

VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VIEIRA, José Luandino. *A cidade e a infância* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VIEIRA, José Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Lisboa: Edições 70, 1987.

VIEIRA, José Luandino. *Vidas Novas*. Luanda: Ed. Nzila, 2006.

VIEIRA, José Luandino. *De rios velhos e guerrilheiros I* – O livro dos rios. 2. ed. Ed. Nzila, 2006.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *As revoluções africanas*: Angola, Moçambique e Etiópia. São Paulo: Unesp, 2012.

WILLIANS, R. *O campo e a cidade na história da literatura*. Trad. P. H. Britto. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. Memória e comunidade. In: *A letra e a voz*: A "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.139-158.