

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

JOELMA GOMES DOS SANTOS CHENG DE ANDRADE

O LUGAR DE LUANDINO VIEIRA NA TRADIÇÃO DO CONTO ANGOLANO

Recife

2014

JOELMA GOMES DOS SANTOS CHENG DE ANDRADE

O LUGAR DE LUANDINO VIEIRA NA TRADIÇÃO DO CONTO ANGOLANO

Tese apresentada à banca examinadora do Programa Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, em cumprimento aos requisitos para a obtenção do grau de Doutora em Letras, na área de Teoria da Literatura.

ORIENTADOR: PROFº DRº ANCO MÁRCIO TENÓRIO VIEIRA

Recife

2014

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

A553I Andrade, Joelma Gomes dos Santos Cheng de
O lugar de Luandino Vieira na tradição do conto angolano / Joelma
Gomes dos Santos Cheng de Andrade. – Recife: O Autor, 2014.
274 p.

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de
Artes e Comunicação. Letras, 2014.
Inclui referências.

1. Vieira, José Luandino - Crítica e interpretação. 2. Literatura angolana.
3. Conto. 4. Tradição oral - Angola. 5. Escrita. I. Vieira, Anco Márcio Tenório
(Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2015-4)

JOELMA GOMES DOS SANTOS CHENG DE ANDRADE

O Lugar de Luandino Vieira na Tradição do Conto Angolano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em Teoria da Literatura em 28/8/2014.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Lourival Holanda
LETRAS - UFPE

Prof^a. Dr^a. Rita de Cássia Natal Chaves
LETRAS - USP

Prof^a. Dr^a. Patrícia Soares Silva
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS - UFRPE

Recife – PE
2014

Ao Luandino, com o poder da saudade.

Ao Rafael, pelo amor que me anuncia em seus gestos.

A Feliciano e Perpétua, tanto em tudo.

Ao Jê e ao Nano, o afeto da mana.

AGRADECIMENTOS

Quando se chega a este “fim”, que nada mais é do que um “começo”, é preciso agradecer, e muito. Início esse “muito obrigada” aqui, com algumas linhas que continuarão onde mais couber, sem dúvida alguma. Citar nomes é algo complicado, pois não quero correr o risco de deixar alguém muito importante de fora. Muito obrigada aos amigos, aos colegas, alunos, familiares e professores que, ao longo deste percurso, estiveram comigo, acreditaram, dedicaram palavras, indicaram direções, ofereceram sorrisos, abraços, livros... gestos que foram imprescindíveis para que eu chegasse até aqui. Muito obrigada!

À CAPES, que tornou menos difícil essa jornada de pesquisadora das literaturas africanas de língua portuguesa, com a bolsa de pesquisa; ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE, pela rica oportunidade de aperfeiçoamento.

A Anco Márcio Tenório Vieira, meu querido orientador, a quem o “muito obrigada” se estende e se desdobra, em ecos infinitos, pela compreensão, pela firmeza, o amparo seguro, as pitadas de humor para motivar quando o cansaço e a angústia, próprias de uma jornada árdua, insistiam em fazer sombra; pelo diálogo sempre atento e inteligente, e pelo respeito ao orientando, como “ser humano”, acima de tudo. Pela grande honra de tê-lo como mestre, pela amizade, pelo afeto... Pelas estórias, pelos ricos e luminosos ensinamentos compartilhados!

Muito obrigada!

“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, 1982, p.123)

“Quero então com-licença apenas para a formosura destas vidas; a das minhas palavras é
muito duvidosa. E mesmo que não fosse, mesmo assim nunca ia bastar para ordenar a
verdade.”
(VIEIRA, 2009, p.12)

RESUMO

Dissertar a respeito da narrativa angolana é algo que se faz necessário, ou mesmo imperioso, se pensarmos na lacuna existente no tocante ao estudo das narrativas curtas que se espalham no campo do conto e da estória. Sobre o conto angolano muito pouco se disse de forma sistemática. A escrita desta tese tem por fito executar um olhar analítico sobre as narrativas breves de José Luandino Vieira, no intuito de pensar que contribuições trazem suas composições para o gênero pouco estudado no escopo das produções literárias angolanas. Inserir o autor no seu contexto de produção requer uma incursão por teorias do conto como as de Poe (2009), Lancelotti (1965), Piglia (2004), observando a expressão do gênero em Angola a partir da leitura de críticos como Laura Padilha (2007) e Carlos Ervedosa (1979), desenhando seu percurso histórico de realização, passando por questões que envolvem ainda suas relações com a narrativa oral tradicional, o *mussosso*, amparados pelo trabalho de estudiosos como Ribas (1964), A. Hampaté Bâ (2011) e Chatelain (1964); exige lançar um olhar analítico sobre a formação do gênero no referido cenário literário, investigando suas etapas de transformação, passando pelos citados movimentos que, a partir de suas propostas e estilos, iam dando novas feições às formas de narrar; para então retornarmos ao ponto alto de sua transgressão que localizamos na obra de José Luandino Vieira, ponto chave de ruptura e mudança estética sofridas pelo gênero, como se defende. Para tanto, adentrar-se-á o universo das revistas e antologias que serviram de espaço para o referido gênero — diante das dificuldades de publicação que o apertado ambiente colonial permitia — e que marcaram, como proposta estética, a constituição da literatura angolana. Buscaremos observar, desse modo, como, numa via de mão de dupla, tendências de *Mensagem* e de *Cultura* se reverberam na obra de José Luandino Vieira, e ainda analisar como o autor consegue repercutir e reformular tais aspectos disseminando-os (ou contaminando-os[se], de tal forma que sua obra acaba por servir de parâmetro) para as gerações que o seguem. Vieira (e toda a sua produção), eleito pela crítica como o que levou ao extremo as propostas dos citados movimentos, será apontado, neste percurso, como paradigma para o entendimento do que viria a se tornar projeto para o conto angolano. Sua produção, como defendemos, provoca um constante desalinhar e realinhar da literatura angolana atribuindo a ela novas feições.

Palavras-chave: conto. estória. José Luandino Vieira. paradigma. literatura angolana. escrita. oratura.

ABSTRACT

Disserting about the Angolan narrative is something that is necessary, or even imperative, if we think of the gap in relation to the study of short narratives that spread in the field of the short story and the tale. About the Angolan short story very little is said in a systematic way. The writing of this thesis has the aim to perform an analytical look at the brief narratives written by José Luandino Vieira, in order to think what contributions his compositions bring to the genre rarely studied in the scope of the Angolan literary productions. An inserting of the writer in its production context requires an incursion by theories concerning the tale, like those by Poe (2009), Lancelotti (1965), Piglia (2004), observing the expression of this genre in Angola from the reading by critics such as Laura Padilla (2007) and Carlos Ervedosa (1979), drawing its historical path of realization, through issues that still involve their relationships with traditional oral narrative the *mussosso*, supported by the work of scholars such as Ribas (1964), A. Hampaté Bâ (2011) and Chatelain (1964); it requires an analytical look over the foundation of the genre, on that literary scene, and an investigation of its processing steps, passing through the movements which, from their proposals and styles, were giving new features for narrating ways, then we return to the high point of short stories transgression which we locate in the work of José Luandino Vieira key point of rupture and aesthetic changes experienced by genre, as we argue. To this end, this study will enter the world of magazines and anthologies that served as a space for that genre — in face of difficulties of publication that tight colonial setting allowed — and marked, as an aesthetic proposal, the establishment of the Angolan literature. We seek to observe how, on a two-way street, trends of *Mensagem* and *Cultura* reverberate in the work of José Luandino Vieira, and examining how the author manages to pass and reformulate such aspects disseminating them (or contaminating them [it], so that their work ends up as parameter) for the following generations. Vieira (and all of its production), elected by critics as one who took to the extreme the proposals of cited movements, will be pointed out in this way, as a paradigm for the understanding of what would become a project for the Angolan short story. Their production as we advocate, causes a constant misalign and realign on Angolan literature assigning it new features.

Keywords: tale. short story. José Luandino Vieira. paradigm. angolan literature. writing. orature.

RESUMEN

Disertar sobre la narrativa de Angola es algo que es necesario, o incluso imperativo, si pensamos en la brecha en relación con el estudio de las historias cortas que se extienden en el campo del cuento y el relato. Acerca de el cuento de Angola muy poco se há dicho de una manera sistemática. La escritura de esta tesis tiene el objetivo de realizar una mirada analítica a las narraciones breves de José Luandino Vieira, con el fin de pensar que contribuciones sus composiciones pueden ofrecer al género poco estudiado en el ámbito de las producciones literarias de Angola. Insertar el autor en su contexto de producción requiere una incursión de teorías sobre el cuento como las de Poe (2009), Lancelotti (1965), Piglia (2004), la observación de la expresión de género en Angola desde la lectura de críticos como Laura Padilla (2007) y Carlos Ervedosa (1979), el dibujo de su trayectoria histórica de realización, a través de cuestiones que todavía involucran a sus relaciones con la narrativa tradicional oral, el *mussosso*, apoyados por el trabajo de estudiosos como Ribas (1964), A. Hampaté Bâ (2011) y Chatelain (1964); requiere echar una mirada analítica a la formación del género en esa escena literaria, realizar la investigación de sus etapas de tratamiento, a través de los movimientos anteriores que, a partir de sus propuestas y estilos, estaban dando nuevas características a las formas de narrar; por luego volvemos el punto más alto de su transgresión que localizamos en el trabajo de José Luandino Vieira, punto clave de ruptura y cambio estético experimentado por género, como abogamos. Para esto, adentraremos en el mundo de las revistas y antologías que servían como espacio de ese género — dadas las dificultades de publicación que el ambiente colonial permitió — y que marcó, como propuesta estética, el establecimiento de la literatura angoleña. Buscamos observar, así, como em un camino de doble vía, tendencias de *Cultura y Mensagem* si reverberan en la obra de José Luandino Vieira, y aún más examinar cómo el autor pueda reflexionar y reformular tales aspectos difundiendo (o contaminando, por lo que su trabajo termina como parámetro) para las generaciones que siguen. Vieira (y toda su producción), elegido por la crítica como lo que llevó a la extrema las propuestas citadas movimientos, se señalará em esta ruta, como un paradigma para la comprensión de lo que se convertiría en proyecto de cuento de Angola. Su producción, como abogado, provoca un constante desalinearse y realinear en la literatura angoleña, asignándole nuevas características.

Palabras clave: historia. cuento. Luandino José Vieira. paradigma. la literatura angoleña. escritura. oratura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 DA NARRATIVA ANGOLANA: LEVANTAMENTOS E PERSPECTIVAS.....	22
1.2 LITERATURA TRADICIONAL ANGOLANA.....	29
1.2.1 <i>MUSSOSSO</i>	38
2 DA ORALIDADE À ESCRITA?.....	57
2.1 <i>ESTÓRIA</i> : FORMA NÃO TÃO BREVE ASSIM.....	63
3 DO CONTO ANGOLANO E SUAS FACES.....	88
3.1 A GERAÇÃO DA <i>MENSAGEM</i>	104
3.2 A GERAÇÃO DE <i>CULTURA</i>	137
3.3 A FICÇÃO CURTA ANGOLANA: OUTROS ARES.....	147
4 O LUGAR DE LUANDINO VIEIRA NA TRADIÇÃO DO CONTO ANGOLANO.....	164
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	255
BIBLIOGRAFIA.....	264

INTRODUÇÃO

A formação da literatura angolana tem ligações profundas com a história da independência desse país que viveu em estado de guerra até o ano de 2003. Os textos literários gestados pelos intelectuais angolanos no momento de fundação do referido cenário literário tinham em vista não apenas o empenho estético, mas ainda visavam impulsionar o pensamento do povo angolano diante das dificuldades de toda ordem vividas durante o período colonial. Contando com as palavras de Rita Chaves (1999), vale observar que “as particularidades que remarcam a [sua] situação histórica [...] reclamam [...] um olhar capaz de apreender uma vasta e intrincada rede de diferenças e contradições que, [...] impõem uma fisionomia muito própria a toda matéria cultural ali produzida.” (p.29)

Em estudos de críticos como o do pioneiro Manuel Ferreira (1977), observa-se, desde a chamada Geração de 1880, que tem como representante principal na senda da prosa o escritor Alfredo Troni, uma tentativa de empurrar como tema para o centro poético-narrativo o homem angolano e as questões que rodeavam sua terra em plena experiência colonial. No citado período, surgem histórias como a de *Nga Muturi*, ficção em prosa de autoria do já referido Alfredo Troni, em que a personagem principal, Nga Ndreza, vive uma espécie de mutação cultural forçada. Essa narrativa de costumes remonta o universo da Luanda colonial e critica essa sociedade flagrando a perda de elementos da cultura angolana. Tem-se, na literatura, um espaço para fomentar uma discussão a respeito do cotidiano colonial e da vida vivida dos povos locais.

Em outro momento importante da constituição da literatura angolana, o percurso iniciado pelo Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, em 1948, e seu grito-lema “Vamos Descobrir Angola” adiciona fôlego aos movimentos que o sucedem e que acabam, também na ficção em prosa, preanunciando a luta de libertação nacional. Como afirma Carlos Ervedosa (1979), os jovens que o compunham

[...] Eram ex-alunos do liceu que recitavam de cor todos os rios, todas as serras, todas as estações e apeadeiros das linhas férreas de Portugal, mas que mal sabiam os afluentes do [rio angolano] Cuanza que corria ao seu lado, as suas serras de picos altaneiros, os seus povos de hábitos e línguas tão diversas, que liam e faziam redações sobre a beleza da neve ou o encanto da primavera que nunca tinham presenciado, que desenhavam a pêra, a maçã ou uva sentindo apenas na boca gulosa o sabor familiar e apetecido da goiaba, da pitanga ou da gajaja, que interpretavam as fábulas de La Fontaine mas ignoravam o fabulário, os contos e as lendas dos povos de sua terra, que sabiam com precisão todas as datas de todas as façanhas dos monarcas europeus, mas nada sobre a rainha Nzinga ou o rei Ngola. (p.101-102)

Em Lisboa, na Casa dos Estudantes do Império (CEI), se dá continuidade ao que havia sido iniciado em Luanda, energizando-se aquela luta revolucionária a partir do terreno do literário. Como explica Laura Padilha (2007), “a CEI se transforma em um foro de debates e conagração dos estudantes das então colônias portuguesas. Enquista-se na metrópole um espaço africano onde se começa a questionar a práxis colonial [...]” (p.171) Voltando ao movimento iniciado em Luanda, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola e aos jovens acima referidos que o compunham, Mário de Andrade (*Apud* ERVEDOSA, 1979), o sociólogo angolano, afirma que eles viviam uma atmosfera de trabalho coletivo e de muita organização que visava uma produção voltada para a expressão dos interesses populares e de uma natureza africana, e que deles era exigido “o estudo das modernas correntes culturais estrangeiras [a exemplo do modernismo brasileiro e do neorrealismo português], mas com o fim de repensar e nacionalizar as suas criações positivas válidas; [...] deveria basear-se no senso estético, na inteligência, na vontade e na razão africanas.” (p.102) Esse movimento de 1948 foi um passo decisivo para que o sintagma “literatura angolana” surgisse e se firmasse enquanto tal.

Na década de 1950, espaço de tempo durante o qual ocorrem dois dos principais movimentos editoriais correspondentes à literatura e à cultura angolanas, têm origem os projetos estético-literários de *Mensagem*¹ (1951-1952) e *Cultura* (II – 1957-1965), nos quais se observa uma viragem determinante e propiciadora de um moderno surto de ficção angolana. Padilha (2007) observa ainda que “[...] tanto [na] sua faceta estética, quanto em sua feição ideológica, tal[is] projeto[s] se assume[m] como ação conjunta pela qual se vai [ia] firmando, cada vez mais, a diferença da angolanidade, naquele momento histórico pensada como um absoluto.” (p.169) Dessas gerações, sobretudo de *Mensagem* (1951-1952), muito se discute em termos de poesia, no tocante a seu papel enquanto espaço para o impulso nacionalista. Os contos escritos nesse período serão alvo deste olhar investigativo, na tentativa de lançar luz sobre o processo de difusão e reconhecimento do referido gênero em momento tão importante para o percurso de desenvolvimento da literatura angolana. É sabido que há publicações consideráveis fora e dentro do espaço da revista *Mensagem* (1951-1952) e que estas demarcam traços importantes — em sua relação com o universo nacionalista que propunha a revista — do gênero objeto deste estudo no cenário literário do país africano, como será demonstrado a partir da análise proposta.

¹ Como é sabido, existiram duas revistas com mesmo nome, uma em Lisboa (*Mensagem*, boletim da Casa dos Estudantes do Império) que circulou entre 1948 e 1964; e uma outra em Luanda (*Mensagem*, a voz dos naturais de Angola) que circulou entre 1951 e 1952, como citado. Neste trabalho, ao nos referirmos à geração de *Mensagem*, estamos tratando daquele grupo de jovens escritores que fez parte, com suas publicações, da *Mensagem* angolana e daqueles contemporâneos à revista, que, publicaram, portanto, seus contos durante o mesmo período.

Como edição patrocinada pelo Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola, a efêmera revista de 1951-1952 abrigou textos vencedores dos concursos de contos e poesia promovidos pela mesma instituição. Na categoria “Conto”, no primeiro concurso do mesmo biênio, adquire o título de melhor contista o escritor António Mendes Correia, sob o pseudônimo António de Salvaterra, com a narrativa “Sonho Realizado”, publicada no segundo ano da revista. Desta mesma senda, saem outros contistas como Jorge Buenavida, pseudônimo de Armando dos Santos Leston Martins, com a narrativa que tem por título “Poesia Africana”; Humberto da Silvan, com o conto “A Conceição...”; Mário Ramos Soares, com o pseudônimo Ruy Mar e o conto “O Devoto de Santa Tereza”; além de Mário António Fernandes de Oliveira, sob o pseudônimo Gamenes, com a narrativa “Cipaio”; Mário Pinto de Andrade, ou Juvenal de Oliveira, pseudônimo por ele escolhido para assinar o conto “Eme Ngana, Eme Muene”; além de Maria de Jesus Nunes da Silva, com a narrativa “Se não fosse a vitória”. Esses contos estão publicados nos exemplares de *Mensagem*.

Vale citar, ainda como uma representante da referida geração, a emblemática narrativa de autoria de Agostinho Neto (autor mais conhecido como poeta), “Náusea”, que foi antologizada no livro *Contistas Angolanos*, editado pela CEI em 1960 (p.56-59). O conto, que veio a lume pela primeira vez na edição número dois de *Mensagem*, de outubro de 1952, como nos informa Antero de Abreu, num prefácio a uma edição de 1980 (*In NETO*, 1980, p.13), e como pode ser verificado no referido exemplar, ganha versão ilustrada por António P. Domingues saída pela editora Edições 70. Com a extinção de *Mensagem*, informa ainda Ervedosa (1979) que “[...] nos sete anos que medeiam a publicação [da revista] e a reaparição de *Cultura*, jornal de artes e letras fundado em 1945, mas que, em dada altura, suspendera a publicação, outros escritores, mais velhos, foram isoladamente publicando os seus livros [...]” (p.126)

O mesmo crítico faz referência a Óscar Ribas que publica o livro de contos *Ecos de Minha Terra* (1952), e que segundo palavras introdutórias do próprio autor ao volume são “episódios transplantados da vida real”, que mesmo “ficcionalmente estruturados, nem por isso deixam de constituir fotografias da realidade.” (RIBAS, 2004, p.11) Esse percurso da obra de Ribas culminaria, na década de 1960, com os livros *Missosso*, trilogia em que realiza uma das maiores recolhas da chamada literatura tradicional angolana de que se tem notícia. É importante observar que em seu *Roteiro da Literatura Angolana*, Carlos Ervedosa (1979) oferece um olhar panorâmico da produção, mas não analisa nenhuma das narrativas ou antologias referidas. Contentando-se em apresentar poemas da Geração, apenas cita autores das obras em prosa e seus respectivos títulos.

Em finais da década de 1950, muitas outras produções do gênero que compõem o *corpus* desta análise, e que também serão alvo deste olhar investigativo, ganham forma a partir de uma nova leva de contistas que surge levando adiante as propostas da Geração mensageira.

No ano de 1957, como constata Ervedosa (1979, p.128), a inexistência de outros jornais ou revistas que cedessem espaço às produções culturais, sobretudo literárias, fez com que à volta de *Cultura* (II) se reunissem, mais uma vez, jovens escritores angolanos. No espaço oferecido por *Cultura*, e que compõe, portanto, a Geração, despontam: Luandino Vieira e Mário Guerra (Benúdia), entre outros importantes contistas.

José Luandino Vieira é um dos maiores representantes da prosa angolana, sobretudo do conto, como se pretende demonstrar ao longo do estudo proposto, motivo pelo qual é eleito, neste percurso investigatório, como parâmetro para o entendimento da formação e desenvolvimento do gênero narrativo supracitado. Suas composições — a exemplo da polêmica antologia *Luuanda*² — passam por uma metamorfose tão surpreendente que acabam por modificar profundamente as estruturas do conto, como narrativa literária, no referido contexto de produção. A respeito do importante volume, Manuel Ferreira (*In* LABAN, 1980) relembra que

Em outubro de 1964 Luuanda era publicado na capital angolana. Vários artigos surgiram na imprensa de Angola saudando a obra. Um deles foi o de Roby Amorim [que afirmava]: “Luuanda assinala o nascimento de uma literatura”, com base na construção de uma nova linguagem: “Aliás, podia adivinhar-se que o acontecimento estava prestes a sobrevir. [...]” [...]. (p.108)

As três histórias que compõem o aclamado livro, e que são reconhecidas como marco na afirmação da chamada estética da angolanidade, são antecedidas pela coletânea, também alvo de perseguição da Polícia de Informação e Defesa do Estado Português – PIDE, *A Cidade e a Infância*, cuja primeira versão fora ainda destruída na gráfica, devido a seu suposto conteúdo subversivo de cunho nacionalista.

As etapas do percurso criativo de José Luandino Vieira estão demarcadas por obras que questionam o mundo angolano (e não apenas) em suas diversas atmosferas cruzando uma infinidade de perspectivas que imprimem em seu texto um caráter multifacetado e complexo, mas que, desvendado, — o que é propósito desta pesquisa — pode lançar luz sobre as faces que assume o conto angolano.

² Para um maior esclarecimento nesse sentido, ver o capítulo “Luuanda/ Sociedade Portuguesa de Escritores — um caso de agressão ideológica”, assinado por Manuel Ferreira e inserido no volume intitulado *Luandino – José Luandino Vieira e Sua Obra* (estudos, testemunhos, entrevistas), organizado por Michel Laban. (Referência completa na seção Bibliografia deste trabalho).

A escrita desta tese tem por fito executar um olhar analítico sobre o conto angolano desenhando seu percurso histórico de realização, passando por questões que envolvem ainda suas relações com a narrativa oral tradicional, o *mussosso*³; lançar um olhar analítico sobre a formação da narrativa curta no referido cenário literário, investigando suas etapas de transformação, passando pelos citados movimentos que a partir de suas propostas e estilos iam dando novas feições às formas de narrar; e o ponto alto de sua transgressão que localizamos na obra de José Luandino Vieira, ponto chave de ruptura e mudança estética sofridas pelo conto. Para tanto, adentrar-se-á o universo das revistas e antologias que serviram de espaço para o referido gênero — diante das dificuldades de publicação que o apertado ambiente colonial permitia — e que marcaram, também como proposta estética, a constituição da literatura angolana. Buscaremos observar, desse modo, como, numa via de mão dupla, tendências de *Mensagem* e de *Cultura* se reverberam na obra de José Luandino Vieira, e ainda analisar como o autor consegue repercutir e reformular tais aspectos disseminando-os (ou contaminando-os[se], de tal forma que sua obra acaba por servir de parâmetro) para as gerações que o seguem. Vieira (e toda a sua produção), eleito pela crítica como o que levou ao extremo as propostas dos citados movimentos, será apontado, neste percurso, como paradigma para o entendimento do que viria a se tornar projeto para o conto angolano. Sua produção, como defendemos, provoca um constante desalinhar e realinhar da literatura angolana, atribuindo a ela novas feições.

Pensando com a crítica Rita Chaves (1999), pode-se afirmar que “[...] se o objeto [de nossa] reflexão é produzido num contexto tão singular como o que podemos observar em Angola, a opção interdisciplinar se torna imperiosa.” (p.29) E é nessa perspectiva que levaremos adiante esta proposta de estudo. Nas palavras de Salvato Trigo (1981, p.558), “a pluralidade do texto luandino é uma consequência da intertextualidade que o origina: ao texto luandino vêm desaguar vários textos — históricos, políticos, ideológicos, literários.” Nessa rede de imbricamentos, sobressai a postura indagadora do escritor diante do mundo à sua volta e diante do poder reflexivo da ficção literária, do qual se vale para fundar uma estética perturbadora da ordem, nos mais variados sentidos.

³ Em suas análises, observações, recolhas, categorizações e apontamentos, Heli Chatelain (1964), estudioso dos por ele chamados “contos populares de Angola”, em volume que será mais adiante explorado, classifica *mussosso* como “a primeira classe [de narrativas que] inclui todas as histórias tradicionais de ficção, ou, melhor, aquelas que impressionam o cérebro dos nativos como sendo fictícias. São o fruto das faculdades imaginativas e especulativas, e o seu objetivo é mais o de entreter do que o de instruir dando assim satisfação às aspirações de evasão do espaço, tempo e leis da natureza. Essas histórias devem conter algo de maravilhoso, de extraordinário e de sobrenatural. Quando personificamos animais, as fábulas pertencem a esta classe, sendo estas histórias, no falar nativo, geralmente chamadas *mi-soso*. Começam e findam sempre por uma fórmula especial.” (p.101-102) Esta categoria de narrativas será amplamente discutida e caracterizada ainda no capítulo um deste trabalho.

No primeiro capítulo desta tese, em seu momento de abertura, dedicamos alguns parágrafos para apreciar aquilo que já foi discutido a respeito das produções narrativas dos escritores angolanos por parte dos principais críticos e pesquisadores das literaturas africanas em língua portuguesa, mais especialmente tendo em mente a curta ficção produzida por esses autores — o conto. No caso angolano, e tendo como objetos de estudo as produções do ficcionista José Luandino Vieira que tem vasta produção inserida no citado gênero narrativo e que se configura como um dos maiores representantes de tal literatura, ressaltamos, a respeito de suas “estórias” — termo que prefere utilizar, como declarou em entrevista que nos foi concedida em 2007 — há análises que figuram como capítulo de livro, ou breves ensaios, e até mesmo como dissertações, ou teses, mas que lançam um olhar sobre um conto ou outro e que nada têm de semelhante com o recorte e com a densidade propostos nesta pesquisa: uma análise sistemática da formação do conto angolano e da relevância da obra de Luandino Vieira como um todo para sua composição e compreensão.

A investigação a que se introduz tem seu valor principalmente porque lança um olhar sobre a tradição do conto angolano — tendo como seu reflexo a produção de José Luandino Vieira — composição esta possuidora de um caráter tão dinâmico e multifacetado que sob este olhar é entendida como paradigma, desde sua fundação, para os rumos tomados pela ficção angolana.

Ainda no capítulo primeiro, são dedicadas seções a uma reflexão a respeito do conceito de literatura tradicional angolana em sua relação com a tradição quimbundo⁴ de contar estórias denominadas *mussosso*. Para esse olhar sobre a tradição e memória oral africanas, e seu modo de narrar, são úteis as palavras de A. Hampaté Bâ (*In* KI-ZERBO, 2011, p.181-218) e de Óscar Ribas (1964; 1964b; 1979; 2009); as recolhas e traduções do quimbundo dos contos tradicionais angolanos feitas por Héli Chatelain (1964); além dos estudos de Laura Padilha (2007) a respeito do lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX e sobre os percursos da memória nos textos africanos de língua portuguesa; ainda é de ressaltar, como fonte de análise, o volume organizado por David R. Olson e Nancy Torrance (1995) que contém estudos elucidadores dos aspectos orais e escritos da cultura e do conhecimento, especialmente, os apontamentos de Pattanayak (1995) que propõem a cultura escrita como um instrumento de opressão; nesse aspecto, o lúcido pensamento de Erick A. Havelock (1996) é também de grande valia.

⁴ Optaremos pela grafia da palavra “quimbundo” da maneira como se põe, empregando-a em língua portuguesa, por ser já amplamente difundida sua escrita dessa forma em fontes das mais diversas, tanto africanas como portuguesas ou brasileiras.

O capítulo segundo tem por fito pensar algumas das teorias do conto existentes, na tentativa de iluminar a materialidade do conto angolano e sua situação como gênero narrativo e sua expressão, problematizando a noção de brevidade oferecida por críticos como Ricardo Piglia (2004), em sua relação com a noção e extensão da “estória” como entendida e desenvolvida pelo próprio Luandino Vieira em suas composições e como se verá nas análises. Para tanto, são base, além das “teses sobre o conto” de Piglia, já referido (2004), os pressupostos teóricos de Edgar Allan Poe (2009), Júlio Cortázar (2006), Nádía B. Gotlib (2006), *et al.* São utilizados ainda, de forma alargada, os conceitos para as narrativas orais desenvolvidos por André Jolles (1976), para quem “o conto é, precisamente, a Forma que requer estudo prévio, que introduz um debate de princípios básicos sobre a língua e a poesia, e que propicia, simultaneamente, a conclusão e a introdução a todas as Formas Simples.” (1976, p.183). Contamos também com as reflexões antropológicas de Jack Goody (2012) a respeito do ato de narrar.

O capítulo três tem como intuito dar continuidade ao estudo do conto de autoria de José Luandino Vieira em sua relação com a formação do conto angolano e que tem, portanto em vista os movimentos literários do país, desde a fundação daquilo a que se chamou literatura em Angola, realizando um recorte analítico que se alargue até a contemporaneidade. Tal intuito requer a leitura da obra de críticos que contemplem as produções dos períodos aludidos. Para tanto, temos à mão as contribuições de Vítor Kajibanga (2000), pensador que revisa a obra de Mário Pinto de Andrade observando a construção de uma sociologia da literatura angolana (p.43); de Carlos Ervedosa (1979), crítico que percorre, no volume intitulado *Roteiro da Literatura Angolana*, os caminhos dos movimentos literários; Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho (2001), cujos apontamentos a respeito do cânone literário em África, sobre a origem e evolução das literaturas nacionais, no dizer da crítica (2001, p.239), iluminam vários aspectos relacionados às tradições e rupturas identificadas em seu percurso. As questões que dizem respeito ao conceito de identidade nacional, que rondam as tendências iniciais da escrita literária angolana, e que parecem persistir mesmo em suas últimas manifestações, são também problematizadas a partir de reflexões como as de Zilá Bernd (2011) que entende o caráter pendular da literatura de fundação oscilante entre suas funções (BERND, 2011, p.19). Ainda para este tópico, são importantes as palavras do sociólogo angolano Mário Pinto de Andrade (1998) que, em seu *Origens do Nacionalismo Africano*, busca pensar a ideologia nacionalista no plano de suas definições à luz do marxismo, sistematizando seu quadro histórico e observando o espaço colonial português frente às conflitualidades socioculturais africanas. Neste terceiro capítulo, em conformidade a tudo isso, adentrar os principais movimentos, e ou

revistas na intenção de entender as bases do projeto estético-político-ideológico que permeou toda a produção literária da década de 1950, útero da escrita literária angolana, é fio condutor do percurso investigativo. Para tanto, é de grande importância fazer uma espécie de releitura do trabalho da crítica existente a respeito da narrativa angolana da época e um debruçamento sobre o trabalho de contistas vinculados ao período buscando mapear aspectos, traços ou características que possam revelar feições ou tendências na composição do gênero conto ou estória em tal cenário. A realização da leitura de obras de outros prosadores angolanos (além de José Luandino Vieira, cuja obra compõe o *corpus* deste estudo) cujas produções são consideradas importantes para a análise das propostas estéticas lançadas pelas gerações ou escolas literárias referidas será feita numa ordem cronológica de aparição. A leitura da ficção curta de outros escritores do conto no cenário angolano relacionados ao recorte temporal proposto servirá de base para compor o cenário de tais produções, mas principalmente, contribuirá para uma investigação não redutora do gênero em questão.

O quarto capítulo, e último, é uma seção que busca entender os processos de composição empregados pelo autor na criação de seus textos em prosa de menor extensão, e por consequência, a lida na criação de uma linguagem, que, por vezes, parece funcionar apenas no ambiente ficcional literário de suas composições. No primeiro momento, buscar-se-á, a partir da análise do primeiro livro de José Luandino Vieira, entender que perspectivas parecem surgir na escrita do autor. Em seus contos, a antologia privilegia a idéia de fratura entre mundos. *A Cidade e a Infância*, seu título, já sugere as relações (conflitantes) entre as personagens principais dos contos e o universo, que metamorfoseado pelo asfalto do “progresso”, implica em novas formas de estar no mundo e seus reflexos na vida das personagens.

Na sequência, são analisadas estórias, a exemplo daquelas presentes na antologia *Velhas Estórias*, como “A Estória da Menina Santa” que será um dos representantes da última fase da escrita do conto de Luandino, juntamente com a antologia *Macandumba* que marca um novo tratamento dado ao mar como elemento alegórico, (uma virada significativa, se lembrarmos do modo colonial de narrar que o entendia apenas como estrada mítica, porta de entrada para o mal que afligiu a nação); do ponto de vista estrutural, tem-se, nesta fase, ainda o musseque, a favela luandense, como espaço privilegiado da narrativa não apenas como elemento que preenche o cenário (como é tido de início, em suas primeiras produções) mas como forma sustentadora, elemento estruturante desta, que, meândrica, labiríntica, insiste em desnortear o leitor, aspecto em alguma medida semelhante ao que também observou Salvato Trigo (1981).

A poetização “derramada” da narrativa, que parece romper com a ânsia realista de flagras sociais ocres, triunfa em variadas tonalidades, como se perceberá a partir das análises.

Das fontes supracitadas para a elaboração dos capítulos, desenvolvemos uma metodologia que contempla ainda a leitura de obras de analistas das produções em prosa de José Luandino Vieira, incluindo os principais estudiosos de sua obra em terrenos diversos, como o já mencionado Salvato Trigo (1981) e seu importante estudo intitulado *Luandino Vieira – o logoteta*, resultado de sua tese de doutorado defendida na Universidade do Porto; além do volume de ensaios de vários autores e entrevistas com José Luandino Vieira, organizado por Michel Laban (1980) e dos ensaios dispersos de autoria de Rita Chaves, Vima Lia Martim, *et al.*

Durante a realização do percurso investigativo, temos como propósito realizar, em cada capítulo, o revezamento entre teoria e análise fazendo uso da primeira como ferramenta durante o exercício do pensamento.

1 DA NARRATIVA ANGOLANA: LEVANTAMENTOS E PERSPECTIVAS

Dissertar a respeito da narrativa angolana é algo que se faz necessário, ou mesmo imperioso, se pensarmos na lacuna existente no tocante ao estudo das narrativas curtas que se espalham no campo do conto e da estória — gênero que será investigado momentos mais à frente — no escopo das produções do referido país africano. Mais especificamente no capítulo três, como já anunciado, este olhar investigativo percorrerá dois dos principais movimentos apontados pela crítica como sendo aqueles em que surge a escrita da angolanidade literária⁵, a saber: o movimento de *Mensagem* (1951-1952) e o movimento de *Cultura* (1957-1961). Ambos, respectivamente, como revista e jornal, serviram de veículo para que muitas composições literárias viessem à tona num período em que a voz angolana era privada de ouvidos.

Sobre o conto angolano muito pouco se disse de forma sistemática. Faz-se referência, nesse sentido, a alguns artigos que, se dirigindo a uma narrativa ou outra em especial, de determinado autor, ou mesmo que, teorizando a respeito das relações que se podem estabelecer entre a História e as guerras recentes de Angola e suas narrativas de ficção no campo da prosa, ou mesmo apenas realizando um panorama histórico de passagem relâmpago por nomes de autores e obras, sobretudo de autores de romance, não se aproximam daquilo que se pretende realizar por meio deste estudo. Quando se intitulou esta seção inicial de “Da Narrativa Angolana”, se quis, especialmente, abrir as portas para os colegas que, pensando o romance angolano, também pudessem trazer contribuições para o que discutiremos a respeito do conto ou da narrativa breve de ficção.

Colocar em destaque, neste momento inicial, o que se discute ou já se discutiu a respeito da narrativa angolana traz implicações de ordem direta para a concretização deste estudo, qual seja: o de dialogar com os estudos existentes na tentativa de trazer contribuições que ventilem de fato o gênero; atrelado a isto, ressoa o trabalho de levantamento e mesmo de garimpagem, às vezes sem sucesso, de obras críticas que se esgotaram ou perderam o poder de circulação, vale ressaltar.

Tendo em mente o olhar que se propõe neste estudo, o intuito desta seção é trazer um panorama daquilo que analistas importantes trouxeram para a fortuna crítica da narrativa angolana. Na proposta inicial de comunhão de vozes, convocamos para o início deste diálogo os discursos do professor e crítico angolano Luís Kandjimbo.

⁵ O conceito e sua proposta estética serão discutidos no terceiro capítulo junto com os movimentos que a eles estariam ligados.

No ensaio “Breve História da Ficção narrativa nos últimos 50 anos”⁶, Kandjimbo discorre sobre o cenário angolano de produções literárias e se configura como um panorama histórico, como o nome revela, que tenta distribuir, numa linha temporal, de 1890 até 1980, os nomes dos principais prosadores angolanos, incluindo contistas e romancistas.

O romance é o gênero, ao lado da poesia, mais estudado, dentre as produções angolanas. Na introdução do citado ensaio, seguindo a linha historicista, o crítico faz uma afirmação importante a respeito do gênero:

Do ponto de vista histórico, o romance é o gênero literário mais recente em Angola e de um modo geral nas literaturas africanas. A poesia, a narrativa curta, o conto, [...] são os gêneros mais antigos que encontramos nas literaturas orais dos povos angolanos. Originário da literatura ocidental dos séculos XVIII e XIX, durante a ascensão da burguesia e da sociedade industrial o romance é introduzido nas literaturas africanas com a implantação do sistema colonial. (KANDJIMBO, [?], p. 1)

A informação dada pelo crítico leva quem a lê a pensar sobre o momento do surgimento da vontade de narrar no homem — tempos longínquos e talvez insondáveis atrelados ao contar mítico — e o surgimento do conto de ficção, gênero que, nas palavras de Kandjimbo, tem evidente relação com a cultura angolana⁷, antes mesmo do início do processo de dominação colonizadora — atribuído aos portugueses e que tem seu começo já no início do século XV —, ou do contato com contistas representantes de outros sistemas literários em épocas diversas.⁸ O romance, explica ainda Kandjimbo (p.2), ascende devido ao surgimento dos jornais angolanos em fins do século XIX, além da institucionalização do ensino liceal, acontecida no início do XX, fatores que permitiram a formação de leitores e potenciais escritores, e, acrescentamos, no caso dos jornais, o surgimento de um veículo para a circulação das primeiras obras, ainda em forma de folhetins.⁹

⁶ Disponível em http://www.nexus.ao/kandjimbo/breve_historia.htm, sem referência de ano de publicação. O ensaio também foi publicado em M^a Josefa Postigo. Aldeamil (Coord). La narrativa en lengua *portuguesa* de los últimos cincuenta años. Estudos dedicados a José A. Ares Montes. Revista de Filología Románica – Anejos. Madrid: Universidad Complutense, 2001. p .161-184. volume ao qual tivemos acesso apenas após a conclusão deste estudo.

⁷ O conto estaria entre os gêneros mais antigos que podem ser encontrados entre as literaturas orais angolanas ligadas a tradições étnicas diversas, dentre elas a quimbundo, da qual estudar-se-á o *mussosso*.

⁸ A reflexão apenas sinalizada é desenvolvida no capítulo dois.

⁹ Bom exemplo disto é *Nga Muturi*, texto de Alfredo Troni, já citado na p.7 deste estudo, que foi publicado em 1882, no angolano, *Jornal das Colônias*, e só posteriormente, cerca de cem anos depois, no ano de 1973, sai em livro, numa edição com prefácio e notas de Mário António, na Coleção Textos Breves, Edições 70, Lisboa. A obra passa incrivelmente despercebida por Kandjimbo.

Como aponta Kandjimbo, é da geração de 1890¹⁰ a responsabilidade autoral dos primeiros romances escritos por angolanos. Comparado ao que aconteceu em outros espaços africanos de colonização europeia,

[...] em Angola emerge um romance colonial de pendor exótico e assente na mistificação racialista. Forma-se um conjunto de textos centralmente motivados por uma certa ‘missão civilizadora’ atribuída a personagens brancas, sendo as personagens de raça negra secundárias e vítimas na urdidura da história. (KANDJIMBO, 1997, p.1)

De um ponto de vista válido, pode-se afirmar que isso é o que caracterizaria já, e, portanto, a chamada literatura colonial, o que, para o crítico, se desenvolveria apenas a partir da década de vinte já no século XX, “com os concursos de literatura colonial portuguesa, promovidos pela Agência Geral do Ultramar e de estudos sobre Angola numa perspectiva etnográfica, cobrindo as línguas e o folclore”. (p.1) Manuel Ferreira, já citado na Introdução a este estudo, pioneiro da crítica das literaturas africanas em Língua Portuguesa, com o qual concordamos neste aspecto, entende que “a literatura colonial define-se essencialmente pelo facto de o centro do universo narrativo [...] se vincular ao homem europeu e não ao africano.” (FERREIRA, 1977, p.10) Ferreira parece demonstrar interesse não apenas pelo tema do colonial, mas pelo tratamento dado pelos autores para a questão. Mas em seu volume II do estudo intitulado *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, em que o autor escreve uma seção de doze páginas intitulada “narrativa” e que versa sobre o conto e o romance angolanos,

¹⁰ É do autor a divisão em décadas das produções, designando-as de “gerações”. Em nossa perspectiva, um problema surge desta esquematização se pensarmos como em Angola muitos escritores escrevem a um tempo e publicam décadas depois. A obra repercute questões de um tempo em que não pôde ter voz por motivos de ausência de canais que o permitissem. Exemplo marcante disto é exatamente a obra de José Luandino Vieira, que foi escrita quase toda na cadeia, durante os anos finais de 1950 e percorrendo quase toda a década de 1960, com livros escritos e publicados na mesma década ou *a posteriori* como *A Cidade e a Infância* (escrita fora da cadeia a sua primeira versão em 1957, e a versão que ficou em substituição a esta tendo sido publicada apenas em 1961, provavelmente escrita em outro momento já que insere várias outras narrativas; *Vidas Novas*, também saído em 1961; Outros livros com primeiras edições sendo publicadas em 1974, 1975, 1978 e 1979, como é o caso, respectivamente, de *Velhas Estórias*, *Nós, os do Makulusu* (escrito na cadeia em 1967); *Macandumba*, *João Vêncio: os seus amores* (escrito em 1968); outro tendo saído no início de 1981, como *Lourentinho*, *Dona Antónia de Sousa Neto & Eu* (escrito em 1972, também ainda no Tarrafal). Ao passar de mais de duas décadas de silêncio, o autor volta ao ofício já em 2006, publicando *O Livro dos Rios*, primeiro da antologia intitulada *De Rios Velhos e Guerrilheiros*, que ainda não está completamente publicada; em sequência, sai, em 2009, seu penúltimo volume, em primeira edição, *O Livro dos Guerrilheiros*. Ainda em 2007, começam a vir a lume narrativas mais curtas como *Kaxinjengele e o Poder*, *Kaputu Kinjila e o Sócio dele Kambaxi Kiaxi*, *A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens*, entre outros, e os que estão por vir. Levando em consideração tal percurso do autor, como “aprisioná-lo” na chamada “geração de 1960” como o faz o crítico em questão? Partilhamos da idéia de que as obras só passam a “existir” quando são publicadas e “recebidas”, seja em jornais, brochuras ou suportes outros.

o crítico confunde os conceitos de ficção e narrativa tratando-os apenas como sinônimo de prosa¹¹ utilizando-os, portanto, genericamente.¹²

Sobre a chamada geração de 1890, percebe-se que a seleção feita por Kandjimbo, de nomes representativos para o período, segue o critério da naturalidade local dos autores. Enquanto Pedro Félix Machado (por obra saída em 1880 nas páginas da *Gazeta de Portugal* e que é publicada em livro em 1892) e Cordeiro da Matta são mencionados, o autor deixa de lado outra narrativa da mesma década (1880) que acreditamos ser a mais importante do período por ser responsável por mudanças primordiais na formação da escrita da ficção angolana. *Nga Muturi*, já referida e caracterizada na “Introdução” a este estudo, se opõe já a um discurso colonial existente em diversas outras obras do período, inclusive *Scenas da África* (onde esse tipo de discurso é latente), romance de Pedro Félix Machado citado por Kandjimbo. *Nga Muturi* é, sem dúvida alguma, o despontar de tendências importantes tanto para a ficção longa, como o romance, pois como afirmado em nota, sai primeiramente em folhetim num jornal angolano, e só em 1973 é reunida em volume único com publicação lisboeta; como para o conto ou aquilo que entendemos como narrativa breve de ficção.¹³ Alfredo Troni, seu autor, jornalista combativo foi, provavelmente deixado de lado simplesmente por ser nascido em Coimbra. O autor figura a lista de escritores angolanos de relevo sim para vários críticos, como Carlos Ervedosa e Manuel Ferreira. Viveu em Luanda por muitos anos, falecendo em 1904. Jornalista combativo, o prosador foi importante na luta contra a escravatura em Angola, como explica Ervedosa (1985) utilizando-se das palavras de Alberto de Lemos:

[...] Tendo aqui [em Angola] adquirido larga notoriedade pelo brilhantismo da sua inteligência e cultura, pelos sentimentos humanitários combatendo a escravatura e defendendo os indígenas, autor do regulamento da lei que declarou definitivamente extinto o estado de escravidão, foi, por estes títulos e pelo seu amor pelas coisas angolanas, eleito deputado por Angola. (LEMOS *apud* ERVEDOSA, 1985, p.12)

Troni tornou-se, ainda segundo informações de Ervedosa, uma personagem política de pouco agrado do governo. Ele mesmo anula tal eleição, pedindo demissão e indo morar e atuar como advogado, por sua formação, em Luanda. Está evidente na trajetória de sua vida a sua situação de pertença angolana. Troni e sua obra não são outra coisa senão angolanos.

¹¹ Para uma problematização a respeito do conceito de ficção, a ficção literária e os processos de ficcionalização, ver SANTOS, J. G. *Sobre as ficções ou de como acessar o mundo “real”*. Travessia. Olinda, v. anual, p.109-128, 2012.

¹² Esta discussão conceitual poderá ser retomada no capítulo seguinte.

¹³ Estamos levando em consideração para tal distinção apenas a extensão do texto narrativo, e vale destacar que o uso do termo “breve” é uma tentativa de modalizar entre curto e longo, que seria o caso das novelas e histórias a exemplo daquelas de autoria de José Luandino Vieira.

Estamos de acordo com Ervedosa, para quem *Nga Muturi* “[...] assegura ao seu autor um lugar de primeiro plano entre os precursores oitocentistas e dos começos deste século [o XX] do moderno surto de ficção [angolana], [além de constituir] [...] igualmente um importante documento histórico-sociológico [...] [da] Luanda da sua época.” (ERVEDOSA, 1985, p.11)

O que Kandjimbo denomina “narradores” são distribuídos, em seu ensaio, entre o que o mesmo crítico distingue como “a geração de 1890”, incluindo Pedro Félix Machado, José de Fontes Pereira e Joaquim Dias Cordeiro da Matta como principais representantes; “a geração de 48”, em que destaca Domingos Van-Dúnem e Uanhenga Xitu; “a geração de 60”, na qual atribui cerca de dois parágrafos para cada escritor presente na lista, como Manuel dos Santos Lima, representante do romance, e outros “narradores” como Luandino Vieira, Arnaldo Santos, Pepetela, Henrique Abranches e Manuel Rui; “a geração de 70” que representa apenas por Boaventura Cardoso; e a geração de 80 para a qual cita muitos nomes e denomina de geração das incertezas, dando destaque para João Melo, José Eduardo Agualusa, Roderick Nehone, entre outros.

Um estudo sistemático a respeito da *Formação do Romance Angolano*, e com este mesmo título, é a tese publicada em livro, de autoria da crítica brasileira Rita Chaves (1999). A autora ilumina pontos a respeito do gênero que dialogam com a perspectiva de Kandjimbo em alguma medida. O estudo do crítico passa por vários desses pontos de forma que pode ser caracterizada como “suave”, por não analisar mais detalhadamente as obras que cita. Para Chaves¹⁴,

[...] A trajetória do romance em Angola vem deixando nítida a vontade de seus autores de, através da literatura, colocarem em prática um projeto de investigação sobre as realidades que compõem o país. Potencializando a sua capacidade de analisar com certa dose de objetividade a matéria artisticamente transfigurada, o romance, naquele sistema literário, aproveita-se do senso de historicidade que também o define como gênero para oferecer ao leitor um instigante painel das múltiplas faces que particularizam o país. (CHAVES, 1999, p.21)

O surgimento do romance é, por Rita Chaves, também associado à presença colonial portuguesa em Angola. É em função do ideal de nacionalismo que, em sua concepção, o romance dá seus primeiros impulsos para uma metamorfose assumindo “ares locais”. Sabe-se que a questão do tema é o grande alvo de analistas das obras desse período, e o tratamento dado às personagens negras, que antes coisificadas, passam a assumir papel de destaque, e das

¹⁴ Não deixamos de observar as limitações que os próprios gêneros, tese e ensaio, carregam, mas não podemos deixar de lado a tentativa de estabelecer pontos de relação entre os dois estudos que se destacam dentre aqueles que se dedicam à narrativa angolana.

personagens brancas que passam a ser enfeitadas como heróis, ou paradoxalmente como grandes sacrificados, como também entende Manuel Ferreira (1977), são elementos definidores do caráter já assumidamente africano do texto, deixando de lado a ideologia colonial exotizadora do “comportamento negro”. A mesma crítica, com quem concordamos, neste sentido, acredita que

Da resistência como sentido essencial na maneira de estar no mundo decorreria a luta pela construção da identidade nacional, que não pode prescindir de qualquer recurso. Das letras às armas [...] tudo será utilizado para legitimar a idéia de um país que eles, na verdade, ainda não tinham podido criar. A nação angolana, imaginada como seria pela literatura, resulta, pois, da urgência de se contrapor algo ao projeto colonialista. [...]. (CHAVES, 1999, p.21)

A noção de resistência, a afirmação de um projeto nacional, as linhas da memória, a conquista da identidade são fatores que “indicam a importância do gênero romanesco no panorama literário angolano e dão bem a medida dos interessantes problemas que seu estudo pode trazer à tona.” (CHAVES, 1999, p.22) Mas esses fatores não estão somente atrelados ao gênero romance. O fato de esta ser uma forma importada não implicaria, em nossa leitura, necessariamente, neste movimento determinista. Caso contrário, a poesia e o conto também não caminhariam nesta mesma direção. José Luandino Vieira, sendo, sobretudo contista, como romancista, também faz parte do *corpus* da pesquisa da autora¹⁵. Como consolidadores do sistema literário angolano, como romancistas, a autora investiga os escritos de António de Assis Jr., Fernando Monteiro Castro Soromenho e Óscar Ribas, conjunto que, para ela, é entendido como “a base de um sistema de concepções, procedimentos e referências que, somados e transformados por José Luandino Vieira, [romancista] com o instrumental que a história do país disponibiliza, podem ser considerados sinais expressivos do gênero.” Mesmo observando o recorte temporal proposto pela analista, 1930 a 1968, no qual se posicionam os dez romances que seleciona para analisar, é intrigante a ausência de uma análise aprofundada de algum romance de autoria daquele que seria o romancista angolano por excelência, Pepetela, no estudo da pesquisadora.¹⁶ *Mayombe*, de autoria do referido romancista, sem dúvida alguma, é grande representante daquela marcha em direção ao ideal de nação e da discussão crítica da condição colonial que, como propõe a autora, foi proporcionada a partir da ambientação desse gênero

¹⁵ Em seu percurso literário, entre quatro romances, o autor escreve mais de quinze livros de contos.

¹⁶ No caso de Pepetela, se dá justamente o contrário da citação anterior. O autor escreve cerca de quinze romances e apenas um livro de contos, além de dois textos dramáticos. *Mayombe*, romance publicado em 1980, é mencionado rapidamente apenas na conclusão ao estudo de Chaves (1999).

importado em terras angolanas. (CHAVES, 1999, p.214) Além disso, pode-se realçar a genialidade de sua construção na orquestração de tantas vozes a direcionar o narrado.

De forma alguma se deve desconsiderar o ganho que os textos de Luandino Vieira oferecem para a expressão do gênero em questão no estudo de Chaves (1999), sobretudo se pensarmos nos romances *Nós, os do Makulusu* e suas inovações, além da proposta inquietante de *João Vêncio: os seus amores*.¹⁷ Mas pomos em realce o fato inegável de que a grande revolução no projeto literário da prosa angolana torna-se notória a partir de sua estréia como contista com *A Cidade e a Infância* e se desdobra na publicação de *Vidas Novas, Luuanda*, e suas antologias subsequentes, compostas de estórias que tensionam a linguagem de tal forma que colocam a “narrativa breve” como espaço para o ressoar da voz angolana pelos trilhos do contar. Portanto, pode-se afirmar que o “[...] processo de maturação [...] na trajetória da literatura angolana” surge sim a partir de uma estética que tem seu embrião na estória, no conto, na narrativa de autoria de José Luandino Vieira.

¹⁷ *Aspectos Inovadores em Nós, os do Makulusu, de José Luandino Vieira* é o título da dissertação de mestrado de Ruy Matos e Ferreira, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, em 1992.

1.2 LITERATURA TRADICIONAL ANGOLANA

Antes de chegarmos a “um outro tempo em que a voz, outrando-se, fundiu-se com a letra.” (PADILHA, 2007, p.18), precisamos retornar o caminho, retroceder para tentarmos entender o conceito de literatura tradicional angolana e como este universo oral se relaciona com a moderna literatura angolana. Laura Padilha (2007), em *Entre a Voz e a Letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*,

Retomando mais detidamente a relação da ficção angolana com a escrita, vê [...] que tal relação se mascara, até quase a segunda metade do século XX, sobretudo, pela dependência em relação ao discurso estético do colonizador, contrariamente à ficção que circulava pela voz e se caracterizava pela reafirmação dos valores de origem, sempre colocados na periferia por aquele mesmo colonizador para quem as práticas autóctones significavam uma não-cultura. (PADILHA, 2007, p.19)

A ficção oral daqueles povos, além de não ser uma forma importada da Europa, como foi o romance, não tinha um discurso dependente das relações com este “outro”. Enquanto, como também observa Padilha (2007, p.19), a produção literária escrita de ficção angolana tem uma ligação de raiz com a literatura portuguesa — além de sua ligação com as produções orais, como se pretende investigar o caso do conto neste estudo — a ficção de raiz oral local caminha na direção contrária, a da origem ancestral, ou seja, em direção às origens étnicas do povo angolano. O que depois, em contato com a forma do conto escrito, tem o papel fundamental de religá-lo às origens mais remotas do contar.¹⁸

Repensando a noção de oratura, nesse sentido, Tânia Macedo (2007, p.24), propõe “uma fórmula” que não apenas parece-nos adequada como dialoga diretamente com a postura assumida nesta pesquisa, a de: “verificar a tensão que se estabelece entre a oratura e a escrita nas produções literárias de Angola, principalmente no período de formação de seu sistema literário.” Eis o que pretende introduzir esta seção e a seguinte, e que as liga ao próximo capítulo: o que se entende por literatura tradicional angolana e o acervo que a ela compõe.

O termo literatura tradicional, como empregado neste estudo, e segundo dois dos principais estudiosos do assunto escolhidos como amparo nesta incursão que se tornará mais analítica na seção seguinte, a saber: Óscar Ribas (1979) e Héli Chatelain (1964), deve ser entendido como algo que pode ser similar, ou aproximado ao de “literatura oral”. Este sintagma,

¹⁸ Vale observar que “a questão da Oratura pode ser pensada, adequadamente, quando a examinamos à luz do complexo colonial de vida e pensamento, já que as manifestações culturais tradicionais, que chegaram até nós, vêm filtradas por séculos de presença europeia no território angolano (ainda que ela não tenha sido abrangente) [...]” (CHAVES & MACEDO, 2007, p.24)

como expresso por Jack Goody, em vários de seus estudos voltados para os temas do mito, da oralidade e da capacidade de ler e escrever, também é usado para descrever a tradição bastante diferente em civilizações letradas em que certos gêneros são transmitidos boca a boca ou são restritos aos que não sabem ler, “o povo”. (GOODY, 2012, p.43).

Nos anos sessenta, o linguista ugandês Pio Zirimu forjou o termo “oratura” como uma alternativa em substituição a expressão controversa “literatura oral”. Outro desconforto pode surgir com a aplicação dos termos “tradicional” ou “popular”. O problema da (s) denominações não é barreira para o que se discute neste estudo, e nem impedição para que se pense a carga semântica que as denominações aplicadas carregam. Entendemos e concordamos, em certo sentido, com o que defende Armando Guedes (1987), a respeito das tradições orais em Angola. O autor intenta uma reflexão que engloba alguns dos termos que pelo corrente uso poderão ser empregados nesta incursão investigativa, e em muitas vezes isso se dará pela falta de outro termo mais adequado. Para o ensaísta,

Literatura popular é a que corre entre o povo, aquela de que ele [o povo] gosta e que ele entende. Mesmo quando ela tem autores — ou autoras — conhecidos, é sua característica um quase-anonimato: porque o que se narra ou se conta ajusta-se ao sentir comum que tem cada do que é de outrem. Chamar-lhe literatura popular talvez não seja porém o ideal. Tradicional? Mas tradicional é tanto a literatura do povo como aquela, erudita, que persiste no tempo. Literatura oral, então, mesmo que se, por etimologia, literatura é o que se escreve, e logo a expressão seja contraditória? Oratura? Folclore, apesar das conotações do termo? Tradições orais? Estas são expressões mais latas, o que talvez justifique, já que, mais complicado do que definir uma mera terminologia — esforço cuja utilidade nem sempre é evidente — é muitas vezes o circunscrever-lhes o objeto. [...] (GUEDES, 1987, p.).

Como é sabido, “Angola, uma realidade pluriétnica, possui uma oratura bastante variada, já que seu território é habitado por uma população composta de nove grandes grupos étnico-linguísticos, com costumes, línguas e tradições orais que guardam muitas diferenças.” (CHAVES & MACEDO, 2007, p.18)¹⁹ Dentre estas, neste estudo, o privilégio será dado à tradição *kimbundu*²⁰ que guarda profundas relações com a formação literária de Luandino Vieira que a tem como uma de suas línguas de expressão, num processo que pode ser verificado na superfície de seus textos como uma espécie de “português kimbundizado”.

¹⁹ “A população atual de Angola compreende cerca de 100 grupos etno-linguísticos de origem banto, que podem ser agrupados em nove grandes grupos: ambós, bacongos, hereros, lunda-tchokué, nganguelas, nhanecas-humbes, ovibundos, quimbundos e xindongas.” (MENEZES, 2000, p.102.)

²⁰ O estudo de Solival Menezes intitulado *Mamma Angola* é fonte importante no tocante aos aspectos da sociedade e da economia do país africano em questão. Nele, constata-se que “o segundo maior grupo de Angola é formado pelos quimbundos, com 20% da população, ocupando parte considerável do território, acima do rio Cuanza, do oceano até metade do nordeste do país. [...] Compõe-se dos povos ambundos, luandas, hungos, zuangos, ntendos, punas, dembos, ngolas, bondos, bangalas, holos, caris, xinjes, minungos, songos, bambeiros, quissamas, libolos, quibalas, hacos e sendes.” (MENEZES, 2000, p.103).

Pode-se afirmar, valendo-se da noção de língua literária, como entendida também por Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho (2001), que

[...] tal processo determina, em boa medida, efeitos de inovação estilística que têm conseqüências semânticas e pragmáticas extra-textuais. A nacionalização, ou africanização (tropicalização, como dizem alguns autores de língua francesa), das línguas européias confere ao escritor africano um instrumento, mesmo se desconfortável, de autenticidade linguística, ao situá-lo etnicamente. (MARTINHO, 2001, p.315)

A tradição oral vai funcionar dentro da obra do ficcionista, como na de outros escritores, mesmo em menor intensidade, como modelo de ligação ou busca de uma ideia de “nacional” anterior, ou ancestral. Na fuga da ancoragem em modelos estrangeiros e na busca de forjar uma “voz” tipicamente angolana, como propunham os ideais estéticos anunciados pela Geração de Mensagem, como será demonstrado no capítulo terceiro, inicia-se, então, uma volta ao “passado da cultura local”. Esse movimento se dá, sobretudo na segunda metade do século XX, quando escritores despontam a partir do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola. Essa volta foi anunciada pelos intelectuais a partir do “Vamos descobrir Angola” que “[...] congregaria assim os filhos [...], em torno do projeto da construção de um nacionalismo autêntico [...] no campo da literatura.” (TRIGO, 1977, p.148) Como reflexo disso, escritores que adotaram determinada postura no campo da narrativa passaram a se auto-intitular ou serem intitulados pela crítica como “*griots* modernos”.

Pensando a relação do *griot*, seu conceito original, vinculado a uma função social, ou algo próximo a uma casta, em sociedades tradicionais, à imagem que muitos escritores modernos atribuem a si próprios de contadores “grióticos”, pode-se afirmar que “muitas vezes a forma que alguns escritores têm de serem reconhecidos como integrantes de uma mesma comunidade cultural é através da expressão desse papel de intermediários entre a tradição de transmissão oral e o texto escrito.”²¹ (PORTUGAL, 2006, p.40. Tradução nossa) Este é papel que pode ser atribuído plenamente a José Luandino Vieira, como se defende neste estudo.

A respeito da tradição oral e sua metodologia, J. Vansina (2011) afirma que suas características principais são o verbalismo e sua maneira de transmissão, o que para ele é o que a difere das fontes escritas. Para o ensaísta,

Um documento escrito é um objeto: um manuscrito. Mas um documento oral pode ser definido de diversas maneiras, pois um indivíduo pode interromper seu testemunho,

²¹ “Muchas veces la forma que tienen algunos escritores de ser reconocidos como integrantes de una misma comunidad cultural es a través de la explicitación de esse papel de intermediários entre la tradición de transmisión oral y el texto escrito.”

corrigir-se, recomeçar, etc. Uma definição um pouco arbitrária de um testemunho poderia, portanto ser: todas as declarações feitas por uma pessoa sobre uma mesma sequência de acontecimentos passados, contanto que a pessoa não tenha adquirido novas informações entre as diversas declarações. Porque nesse último caso, a transmissão seria alterada e estaríamos diante de uma nova tradição.

Algumas pessoas, em particular especialistas como os *griots*, conhecem tradições relativas a toda uma série de diferentes eventos. Houve casos de uma pessoa recitar duas tradições diferentes para relatar o mesmo processo histórico. Informantes de Ruanda relataram duas versões de uma tradição sobre os Tutsi e os Hutu: uma, segundo a qual, o primeiro Tutsi caiu do céu e encontrou o Hutu na terra; e outra, segundo a qual Tutsi e Hutu eram irmãos. Duas tradições completamente diferentes, um mesmo informante e um mesmo assunto! É por isso que se inclui ‘uma mesma sequência de acontecimentos’ na definição de um testemunho. Enfim, todos conhecem o caso do informante local que conta uma história compósita, elaborada a partir das diferentes tradições que ele conhece. (VANSINA, 2011, p.140-141.)

Para uma sociedade oral, ²² a fala é um meio de conservação do saber ancestral, o que vai além daquilo que se apresenta como um simples mecanismo de interlocução, ou comunicação diária. O saber transmitido verbalmente de uma geração anterior à ulterior coloca, portanto, a noção de testemunho como sinônimo de tradição. ²³ “A tradição propriamente dita, [...] transmite [tal saber] para as gerações futuras.” (VANSINA, 2011, p.141.) A definição de tradição feita por Vansina é porosa na medida em que permite que a tradição — entendida apenas como elocução que é condicionada a uma forma e critérios de quem a elabora — possa ser entendida também como obra literária, no sentido mais equilibrado do termo. ²⁴ Nesse acervo da tradição, também entendido como obra literária, o estudioso inclui como formas fundamentais das tradições orais — tratando no plural, referindo-se, portanto, a um campo mais expandido do que aquele angolano — quatro categorias ou campos: o poema, que “funciona como um rótulo para todo o material decorado e dotado de uma estrutura específica, incluindo canções”; e a fórmula, que rotula tudo que é “decorado, mas que não está sujeito a regras de composição, a não ser as gramaticais” e que freqüentam provérbios, charadas, orações e genealogias. Antes de completarmos a sequência das quatro categorias anunciadas, vale ressaltar que estes dois grupos primeiramente citados funcionam como formas fundamentais das tradições orais cujo conteúdo é fixo, ou seja, são encaradas como mais valiosas, pois sua transmissão é, ou seria supostamente, mais precisa. ²⁵ Nesses casos, explica o teórico que “as

²² A escrita coexistiu com a palavra falada em várias sociedades africanas. Essa relação dialética e não hierárquica, como muitas vezes parece se apresentar, será retomada e pensada no capítulo dois desta tese.

²³ Vansina (2011) chama ainda a atenção para o fato de que “nem toda informação verbal é uma tradição.” O teórico distingue o testemunho ocular como a base legítima para a fundação de uma tradição.

²⁴ O sentido que inclui tanto a noção de literatura como documento, texto, mesmo que oral, registro do pensamento ou expressão de uma sociedade de uma época, quanto como forma de entretenimento, de vislumbre de universos outros, de criação artística.

²⁵ Segundo Vansina (2011, p.143), “na prática, raras são as que têm o propósito consciente de transmitir informações históricas.”

tradições compreendem não só a mensagem, mas também as próprias palavras que lhe servem de veículo.” (p.143) Com a característica de ter o conteúdo livre, ou seja, de escolha de palavras a critério do artista, Vansina relaciona as duas categorias restantes: a epopéia (com conteúdo livre, mas forma estabelecida), significando que dentro de um conjunto estabelecido de regras formais, como as rimas, os padrões tonais, o número de sílabas, etc. o autor seleciona livremente o que quer dizer. O teórico atenta para a distinção que deve ser feita entre esta “epopéia” e

aqueles peças literárias longas, de estilo heróico, como as narrativas de Sundiata, Mwindo (Zaire) e muitas outras. No gênero de que tratamos, a tradição inclui a mensagem e a estrutura formal, nada mais. Muitas vezes, entretanto, encontramos versos característicos, que servem para preencher espaço ou que simplesmente lembram ao artista o quadro ou a estrutura formal. Alguns desses versos provavelmente datam da criação da epopeia. Tais “epopéias” existem na África? Acreditamos que sim e que algumas formas poéticas, de Ruanda especialmente, assim como as canções-fábulas dos Fang (Camarões-Gabão), pertencem a essa categoria. Devemos notar que não se pode reconstituir um verdadeiro arquétipo para esses poemas épicos porque a escolha das palavras é deixada ao artista. Todavia, é preciso salientar que os requisitos da forma são tais que, provavelmente, todas [as] versões de uma “epopeia” baseiam-se num único original, o que frequentemente é demonstrado pelo estudo das variantes. (VANSINA, 2011, p.144.)

A última categoria a ser incluída no quadro proposto por Vansina como composição das formas fundamentais das tradições orais dialoga com a “epopeia” africana por ser também de conteúdo de livre escolha, mas ao contrário daquela, tem, em acréscimo, a sua forma também livre. Trata-se da categoria das “narrativas”. A mais importante para este olhar que propomos lançar sobre o conto angolano. Para ele, aquelas “compreendem a maioria das mensagens históricas conscientes.” (2011, p.144.) Vale ressaltar, como bem faz o estudioso, que como sua forma e conteúdo são de livre escolha, cabem “muitas remodelações, reajustes dos episódios, ampliação das descrições, desenvolvimentos, etc. Torna-se, então, difícil reconstruir um arquétipo.” (p.144) A questão que se apresenta toca em algo que deve ser relativizado e que Vansina parece perceber muito bem. O fato é que

O artista é completamente livre, mas somente do ponto de vista literário: o seu meio social pode, às vezes, impor-lhe uma fidelidade rígida às fontes. Apesar dessas dificuldades, é possível descobrir a origem híbrida de uma tradição, pela coleta de todas as suas variantes, inclusive das que não são consideradas históricas, e recorrendo-se às variantes originárias dos vizinhos. Assim, pode-se, por vezes, passar imperceptivelmente do mundo da história para o país das maravilhas; [...] (p.144.)

Chega-se ao ponto que justifica o recorte que propomos: essa noção de vínculo entre o meio social e a inserção das “peças literárias” em relação às escolhas do artista. A tradição literária angolana recortada, a *kimbundu*, por motivos já expressos, ganha destaque na medida

em que, mais uma vez contando com o pensamento de Vansina (2011), também entendemos que

Toda literatura oral tem sua própria divisão em gêneros literários. O historiador [e o crítico de literatura, posição na qual nos colocamos] não só tentará apreender o significado desses gêneros para a cultura que está estudando, mas também colherá ao menos uma amostra representativa de cada um, pois em todos eles pode-se esperar encontrar informações históricas, além do que, as tradições que o interessam particularmente são mais fáceis de se compreender quando analisadas no contexto geral. Já a própria classificação interna fornece indicações valiosas. Assim, podemos descobrir se os transmissores de uma obra literária fazem distinção, por exemplo, entre as narrativas históricas e as de outros tipos. (p.144.)

Está implicada, portanto, no raciocínio de Vansina, a ideia de convenção literária. Conhecendo o contexto de produção pode-se compreender o sentido da obra. As escolhas que se faz estão ligadas a instituições, ou estruturas sociais, a concepções de mundo, e sem as referências destas, não se conseguirá uma interpretação possível de toda e qualquer obra. Mesmo em sociedades orais essas referências são “carregadas” pelo que resulta a tradição. Seus papéis, direitos, obrigações, status, funcionamentos, enfim, tudo o que uma sociedade considera importante, explica Vansina (2011, p.146), é criteriosamente transmitido.

Numa sociedade oral isso é feito pela tradição, enquanto numa sociedade que adota a escrita, somente as memórias menos importantes são deixadas à tradição. É esse fato que levou durante muito tempo os historiadores, que vinham de sociedades letradas, a acreditar erroneamente que as tradições eram um tipo de conto de fadas, canção de ninar ou brincadeira de criança.

Toda instituição social, e também todo grupo social, tem uma identidade própria que traz consigo, um passado inscrito nas representações coletivas de uma tradição, que o explica e o justifica. Por isso toda tradição terá sua “superfície social”, usando a expressão empregada por H. Moniot. Sem a superfície social, a tradição não seria mais transmitida e, sem função, perderia a razão de existência e seria abandonada pela instituição que a sustenta. (VANSINA, 2011, p.146.)

Depois desta incursão intensiva pelo estudo bastante elucidador de J. Vansina, pode-se afirmar que por meio do texto literário escrito, impresso, “contaminado” por elementos da tradição oral, os escritores “modernos” procuram transmitir, ou seja, dar a conhecimento, valores tradicionais, que para aquela sociedade que os emprega significam seu lugar no espaço, ou seja, significa que vão contribuir para a composição de uma identidade, que parecia perdida ou que foi desconfigurada pelo processo colonizador, no caso específico angolano. Explica Francisco Salinas Portugal (2006) que “como patrimônio de quem conserva o saber e o transmite, a oralidade [...] [e os textos escritos que dela se valem] vão mais além de um mero instrumento de comunicação; sem ela não será possível entender nem o comportamento das

sociedades [...] nem muitas das formas literárias que caracterizam os textos africanos.”²⁶
(PORTUGAL, 2006, p.38. Tradução nossa)

Partindo de uma leitura atenta das produções em prosa de escritores como Vieira, fica notória a imprescindibilidade de uma reflexão de sua relação com a memória oral narrativa para o entendimento da completude de sua obra, mais ainda do posto que assume sua produção para o cânone da literatura angolana.

Ainda com base no pensamento de Salinas Portugal (2006), pode-se afirmar que

A reflexão sobre a oralidade vai, de tal modo, abrindo caminho no discurso crítico [...] como marca de uma originalidade literária e quase que se poderia dizer, como o recurso que separa o africano do não africano. Mas também a consolidação das independências fez surgir um interesse extraordinário pelas formas da oralidade e as civilizações em questão. [...] Está claro que para os africanos a oralidade tem um carácter militante, já que têm consciência dos próprios valores culturais e os defendem, mesmo que polemicamente.²⁷ (PORTUGAL, 2006, p.39. Tradução nossa.)

Nesse sentido, procura-se entender o uso do conhecimento da literatura tradicional como forma de iluminar traços da escrita narrativa em Angola, observando que a luta que parece não ter fim, por uma forma de expressão própria, nela latente, e o escritor que opta por seu emprego estariam reféns de duas forças, nas palavras de Macêdo (2007, p.24-25.):

[...] Por um lado o de não poder vincular-se de maneira ingênua à oratura dos contadores tradicionais, já que os produtores letrados têm consciência do processo colonial e as marcas deixadas por ele, fato esse aliado à consciência de que a semiose que preside a escrita é bastante diversa daquela do relato oral, [...]. Por outro lado, os escritores não poderiam também se realizar na aceitação plena dos modelos tecnofornais do colonizador, pois isso seria negar a especificidade nacional [forjada], já que foi no processo e recusa sistemática de mitos, imagens e modelos impostos pelo colonizador que a literatura angolana se afirmou.

O primeiro nome que vem à memória quando se pensa no estudo e principalmente na recolha do que se entende como literatura tradicional angolana é, sem dúvida, Óscar Ribas. O estudioso da cultura local reuniu em três volumes a chamada “literatura tradicional angolana” expressão que ele mesmo emprega como subtítulo em todos os volumes. O título sugestivo

²⁶ “Como patrimonio de quien conserva el saber y lo transmite, la oralidad [e os textos escritos que dela se valem] va más allá de un mero instrumento de comunicación; sin ella no se podrá entender ni el comportamiento de las sociedades [...] ni muchas de las formas literarias que caracterizan los textos africanos.”

²⁷ “La reflexión sobre la oralidad se va, así, abriendo paso en el discurso crítico [...] como marca de una originalidad literária y casi se podría decir, como el rasgo que separa lo africano de lo no africano. Pero también la consolidación de las independências hizo surgir un interes extraordinário por las formas de la oralidad y las civilizaciones en cuestión. [...] Está claro que para los africanos la oralidad tiene un carácter militante, ya que tienen conciencia de los propios valores culturales y los defienden, incluso polémicamente.”

Missosso aparece na trilogia com variações na grafia. O volume I *Misoso*, grafado deste modo, na seção denominada pelo estudioso de “Antes de Começar” encontra uma nota indicativa de como deve soar a sua leitura “missosso”. O autor explica que “os três volumes a constituirão [a literatura oral] não apenas de histórias [o *mussosso* propriamente dito] ²⁸, mas também de variada matéria.” (RIBAS, 1979, p.19) O primeiro volume é, portanto, composto de vinte e seis contos [*missosso*] e quinhentos provérbios; O segundo, que assume no título a grafia do como se diz, *Missosso*, está repleto de peças de diversos assuntos e categorias como passatempos infantis, brincadeiras, adivinhas, desdêns, bebidas e culinária, além de canções. O volume terceiro traz em sua composição canções que são entendidas como “poesia negra angolana”; adivinhas, súplicas e exorcismos, prantos por morte, instantâneos da vida negra (que para Ribas funciona como um complemento psicológico do negro) e um elucidário, composto por vocábulos da língua *kimbundu* traduzidos para o português.

Dos três volumes e formas destacadas por Ribas, o primeiro volume (1979), e nele, o conto, a estória, ou melhor, o *mussosso* é sobre a qual trabalharemos mais detidamente, por ser este elemento ou forma dialogadora, influenciadora, ou modificadora, da forma que hoje se conhece do conto angolano escrito e, principalmente, por ser, aquela da qual “bebe” assumidamente Luandino nesse percurso de diálogo resgatador da memória e tradição oral angolanas que realiza em seus textos impressos, vale realçar, naquele gênero de que é representante a obra de José Luandino Vieira e sua postura criativa, o conto.

Será também de valioso contributo no processo de apresentação, compreensão e caracterização do citado gênero oral, tarefas a serem realizadas na seção seguinte, as recolhidas, interpretações e notas de Héli Chatelain (1964), missionário suíço, filólogo e lingüista, que viveu em Luanda nas últimas décadas do século XIX. Ocasão em que recolheu também da tradição *kimbundu*, cinquenta contos na língua de origem, com tradução para o português que reuniu em sua mais destacada obra, que tem por título, em versão em língua portuguesa, *Contos Populares de Angola*.

Desse tipo de narrativa oral, observa-se claramente a influência nos textos luandinos os quais o autor prefere dar o nome de *estórias*, tornando-se estas suas mais freqüentes composições. A influência se dá tanto em aspectos assumidos pela forma como pelo conteúdo selecionados pelo autor. Para o ficcionista, os *missosso* ou *estórias* são narrativas tipicamente angolanas maiores que o conto e menores do que a novela e podem incorporar eventos — criados pelo narrador ou contador —, e personagens em forma de animais ou

²⁸ Em língua quimbundo, o uso para o singular é *mussosso*, e o plural é *missosso*. A forma será caracterizada na seção seguinte ainda neste capítulo deste estudo.

peçoas, mas não podem ser equiparadas ao que conhecemos como fábula na tradição ocidental²⁹. Adentrando a próxima seção, se discutirão tais características e relações do gênero explorado pelo autor com sua obra escrita tomando por base os estudos e recolhas de Ribas (1979) e Chatelain (1974), já referidos, como os que dispõem de vasta experiência no assunto.

²⁹ Esta informação é do próprio autor, em entrevista que nos foi concedida em novembro de 2007, no III Encontro de Professores de Literaturas Africanas, no campus da UFRJ. A entrevista completa está publicada na Revista Investigações da UFPE. Referência completa na seção Bibliografia.

1.2.1 MUSSOSSO

Analisar em que medida está a contribuição da obra de José Luandino Vieira para o desenvolvimento do conto angolano, obviamente, pede uma observação do resultado do projeto literário do autor que aparece materializado em seus textos. Desde seus escritos iniciais, como aqueles presentes em *A Cidade e a Infância*, fica notória a relação de suas composições com as questões populares que envolviam a capital angolana, Luanda, nas primeiras décadas da segunda metade do século XX. No volume citado, publicado primeiramente em 1960³⁰, está a dedicatória “Para ti Luanda”, “Para vocês companheiros de infância.” Esse movimento de voltar a um tempo, “o do antigamente”, que é manifestado nesta sua antologia (este é seu primeiro livro publicado), imprime a marca que se faria presente em toda a sua obra. No prefácio à primeira edição, os comentários emocionados do crítico, poeta e amigo, Costa Andrade, deixam transparecer o saudosismo que também percorre toda a obra.

[...] São quentes as tuas palavras. São horas que viveste, palavras que vêm do mais profundo de ti sem que as tenha ditado o sonho. Oferece-nos o testemunho de uma época não muito distante no tempo, mas grandemente afastada na sucessão das imagens da nossa cidade. Os acontecimentos são mais velozes que o tempo. Não pára o filme da vida.

Assim, não são flagrantes já esses painéis que expões. Os teus contos são do tempo ‘de batusques defronte da loja do Silva Camato’, ‘de quando não havia fronteira de asfalto.’ A tua ‘primeira homenagem a um poeta... que nunca chegou a florir’.

Novas imposições quebraram o ritmo e a multiplicidade dos ‘grandes desafios’ de então. Eram outras as canções de roda em noites de luar no morro, como escreveu o Poeta, outras ‘as brincadeiras do antigamente’. Havia mãos pretas e mãos brancas segurando os ramos das mesmas gajajeiras, pés iguais, pisando o mesmo chão das Ingombotas. ‘As casas de pau-a-pique e zinco foram substituídas por prédios de ferro e cimento, a areia vermelha coberta de asfalto negro e a rua deixou de ser a Rua do Lima. [...] O teu livro, um pouco de todos nós e da terra imensa, é uma época que as crianças de agora não vivem e muitos não entendem [...]’. (ANDRADE, 2007, p.133-134).

A Literatura de Luandino Vieira, seu projeto literário, investe força para “pensar essa passagem” de tempo, “pensar a mudança”, buscando como fonte de energia a memória das experiências vividas, o que passa a ser uma das matrizes fundadoras da voz de seus narradores. Explica Laura Padilha (2007, p.169), em diálogo com o pensamento de Gramsci, que a ideia de projeto para a ficção angolana pós 1950 tem sua força motriz na “energia nacional”

³⁰ No capítulo quatro, é feita uma análise detalhada deste primeiro momento ou fase de sua escrita e da polêmica que envolveu a destruição da primeira edição que sairia a público ainda em 1957. A análise que ora se apresenta não está submetida à idéia de demonstrar o laço que estabelece com a tradição oral angolana apenas. Como tentativa de encontrar elementos de uma configuração de uma estética da angolanidade e mapear o primeiro momento da constituição da ficção luandina, retornar-se-á ao volume e a seus posteriores no capítulo indicado.

reverberando-a em sua faceta estética e em sua feição ideológica. Essa volta ao “antigamente” está a serviço deste efeito pretendido: o de valorizar elementos da terra, do cenário, do homem angolano. No momento de fundação desse “discurso angolano”, propriamente dito, ou melhor, na busca dessa dicção angolana, Luandino, enquanto desabrocha também como escritor, leva em consideração a ideia de projeto nacional literário impresso nos manifestos dos movimentos da época, sobretudo de Mensagem.³¹ Nas palavras de Padilha (2007), deixando de lado a “fala literária do colonizador”, e seus padrões exotizantes do universo local, os textos do período vão buscar um olhar crítico mergulhado na consciência da necessidade do resgate de uma “nova fala” que trabalhe, sobretudo, em prol da libertação nacional. Para tanto,

Ideologicamente os textos ficcionais procuram tecer a manhã da libertação nacional e, [...] vão pouco a pouco construindo um espaço imaginário onde Angola emerge não como uma terra idílica à qual metaforicamente o sujeito poético deseja retornar [...], mas como um espaço dilacerado, à espera de uma reconstrução. Para que se viabilize tal processo reconstrutor, o primeiro passo é a revitalização de práticas culturais autóctones, sempre marginalizadas, quando não esmagadas, pelo colonizador. (PADILHA, 2007, p.169.)

José Luandino Vieira, seguindo instrução de seus mais velhos, principalmente António Jacinto, como revela em depoimento concedido a Manuel Ferreira e que ele publica, na íntegra, no Prefácio a segunda edição de *A Cidade e a Infância*, de 1997, “[...] ia subtilmente [se] orientando e enquadrando, via literatura, para a ‘outra coisa’ [...]”: a difusão da consciência revolucionária e da literatura como espaço para a discussão das tensões sociais que o rodeavam. Essa marca em sua obra será consagrada em outros momentos de sua escritura. *Vidas Novas*, seu terceiro volume de narrativas publicado em livro, que carrega, abaixo do título, o termo “estórias”, caminha na direção também apontada por Padilha (2007): “[...] a [da] revitalização de práticas culturais autóctones.”

A estória intitulada “Cardoso Kamukolo, Sapateiro” presente no citado volume, revitaliza, como no dizer de Padilha, uma prática autóctone atribuída a comunidades orais como foi a *kimbundu*, nos primórdios do período colonial: o exercício de “pôr uma estória”. Valendo-se de uma estrutura do tipo *frame*, o conto de Luandino dá voz a um narrador que conta uma estória sobre contar estórias e de como este ato carrega e compartilha experiências.

Se não matarem todos os monandengues da nossa terra, eles contarão mesmo para seus filhos e netos dos tempos bons que vêm aí. Contarão, porque os olhos ainda pequenos e burros guardaram essas confusões e conversas, os tiros das noites ficaram sempre nos corações, o pai que não apareceu mais em casa, morto no areal, o irmão

³¹ Os movimentos serão estudados no capítulo três no intuito de mapear aspectos e traços no percurso de busca desta estética da angolanidade e sua relação com o conto.

mais velho que lhe vieram buscar no jipe com porrada logo ali mesmo e insultos e asneiras e cubatas incendiadas brilhando no escuro.

Então, nessas noites calmas dos tempos novos em que as pessoas ouvem mesmo o dormir de gato dos motores eléctricos das fábricas a chegar no vento, enchendo os jardins de suas casas com a música nova, [...], o algodão de flores branquinhas e aquele vermelho-cereja do café pondo talvez lembranças do antigamente, mas com a mata a guardar para sempre o cheiro bom, o cheiro maluco dessas florzinhas brancas, que já foram vermelhas de sangue ou negras, queimadas nas bombas ou torcidas no fogo, eles vão contar. (VIEIRA, 2007, p.71-72)

O narrador que primeiro aparece, observa, e se projeta para um futuro em que o grande evento noturno na casa da família angolana continuará acontecendo: uma reunião em que “monandengues”, meninos e meninas, pedem ao “Vavô”, o mais velho, para pôr “uma estória dos tempos do antigamente!” e em que as crianças, “[...] gritarão, sem paciência para esperar, xingando esses livros da escola com um sorriso, aproveitando para ouvir mas é uma estória. E querem uma estória que não vem nos livros.” Na voz do narrador, há a suspeita de que as crianças estejam mentindo a respeito dessa vontade de ouvir a estória antiga. Há uma espécie de “jogo” inicial entre a vontade do ouvinte, ou necessidade, e a manifestação do “contador” que também ganha destaque na narração deste momento “moldura” da narrativa.

Vavô já sabe o truque, mas os monas também lhe conhecem. Vai acender primeiro o cachimbo dele devagarinho como gosta, para lhes fazer ainda ficarem curiosos. Depois, nessa voz dele cheia vida, nos olhos que viram os maus tempos e nas mãos que ajudaram a fazer a vida boa desses dias, os monas vão ver como vavô ou papá pode mesmo saber contar essas coisas que lhes põem ou medo ou tristeza ou alegria ou coragem, mas que fazem ainda perguntar muitas perguntas [...]. (VIEIRA, 2007, p.72.)

Assumindo sua função, vavô rende-se ao costume e ao desejo dos ouvintes: “— Bem! Então ponho a estória do leão e do coelho!” A proposta de Vavô é a de contar um *mussosso* da literatura tradicional angolana. A que os meninos respondem: “— Queremos uma estória de pessoas!” “— Essas estórias dos animais que falam, não queremos mais. Vavô sempre conta essas...” Ao que responde o Vavô não deixando passar a oportunidade para um ensinamento: “— Meus filhos! Essas estórias são estórias do nosso povo! Essas estórias mesmo são estórias antigas de todos os homens do mundo...”

E no que parece o fim, mas é um começo, ainda na voz do narrador que conta a situação que funciona de pretexto para que a outra narrativa, a de Vavô, se inicie, sabe-se que a audiência, rendida pela “voz madura” de Vavô, se prepara para ouvir a estória:

E no fim mesmo, calados, com atenção, sentados por ali na bela esteira fabricada com boas fibras da nossa terra ou nos joelhos de vavô, ouvirão a voz madura do velho ou

do homem começar a se encher na alegria e tristeza, talvez mesmo uma dor há-de lhe apertar no coração, mas vai fugir depois no brilho dos olhos dos monandengues, limpos parece é água nas barragens dos nossos rios, quando ele adiantar falar assim: — Então, vou pôr a estória de Cardoso Kamukolo, sapateiro! (VIEIRA, 2007, p.73)

A partir de então, o narrador passa a ser Vavô e segue-se a estória do sapateiro “grosso como boa cana dos lados do Kuanza [...] nascido nessas terras bonitas da Kisama [...] [e cujo] riso parecia era água do grande rio que atravessava e punha verdes.” A prosa curta de Luandino Vieira tem muito assinalada uma relação com a forma de ficção popular originária da literatura tradicional angolana, como se pôde perceber: o *mussosso*.

Entre os pesquisadores e etnógrafos do período colonial houve pouco interesse por essas narrativas orais, e as primeiras recolhidas das quais se tem notícia são de meados do século XIX. A dificuldade do analista para este tipo de trabalho se dá pela falta de conhecimento da língua na qual ocorrem as narrativas. Um dos principais nomes responsáveis pela ampliação do conhecimento do gênero *mussosso*, e pela mais vasta recolha até agora efetuada, é o suíço Héli Chatelain, que, se dedicando vinte e dois anos ao estudo aprofundado do português e do *Kimbundu*, nos dá sua obra *Folk-Tales of Angola* (1894), na qual vêm a lume cinquenta contos populares, do folclore *Kimbundu*, em edição bilíngüe Inglês/*Kimbundu*. Como explica Moutinho,

Os interesses colonialistas portugueses não estavam particularmente devotados ao setor de cultura dos povos oprimidos, daí que apenas em 1964, três anos depois do início da rebelião armada para a independência de Angola, numa tentativa de salvar as aparências, a ex-Agência Geral de Ultramar promoveu a [re]edição bilíngüe (desta vez *Kimbundu*-português) da obra de Chatelain. (MOUTINHO, 2006, p.5.)

O crítico angolano Carlos Ervedosa, em seu *Roteiro da Literatura Angolana*, define o *mussosso* como sendo “todas as histórias tradicionais de ficção. [...] Fruto das faculdades imaginativas e especulativas, [...]. Essas histórias devem conter algo de maravilhoso, de extraordinário e de sobrenatural.” (ERVEDOSA, 1979, p.9.) Do mesmo país, outro autor a estudar o gênero é Óscar Ribas. A valiosa bibliografia escrita pelo intelectual das letras, neste caso, realçando sua face de etnógrafo, a respeito da Literatura oral africana da região de Luanda é de grande valia para este estudo. O principal acervo de suas recolhidas é *Missosso* – obra reunida em três volumes já citada em seção anterior. Em breves palavras, o autor justifica a construção de sua trilogia:

Dada a vivacidade da civilização, nada favorável à manutenção de velharias, urge, salvaguarda dessas tradições milenárias, que os cultores de tal ciência não retardem as suas pesquisas. Mas que cada obreiro, em sua tarefa, se revista de paciência, isenção

e amor. É que o folclore, segundo os Mestres, representa o esteio, a estrutura, a fonte da história de um povo. (RIBAS, 1964, p.31.)

Nas comunidades tradicionais quimbundo, o *mussosso* é uma forma narrativa utilizada para entreter e também para instruir os interlocutores. Os contadores de histórias [re]transmitem as narrativas que são repassadas de geração em geração ao longo dos anos, ouvidas de seus mais-velhos, líderes, ou *griots*. É em baixo de uma árvore, ou à volta da fogueira que os laços com os ancestrais são mantidos por meio da escuta e enunciação dessas *estórias*.

Para que seja pensado o conto que se desenha da pena de Vieira, é preciso não ser esquecido o fato de que

[...] de facto, só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer a constante. Esses arquétipos, provenientes de outros tantos ‘gestos literários’, codificam as formas de uso dessa linguagem [...] que é a Literatura. Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é em grande parte essa relação que a define. (JENNY, 1979, p.5.)

Ancorados no pensamento de Jenny (1979), mas principalmente na direção apontada pelo texto de José Luandino Vieira, podemos dizer que o “gesto literário” arquetípico de que provém elementos com os quais o autor revitaliza a forma narrativa do conto, realizando, transformando e transgredindo suas feições, é aquele advindo da tradição mussossoana. Antes de voltarmos à análise de mais indícios presentes na obra, contemos com o que diz Óscar Ribas a respeito da forma narrativa tradicional de ficção dos Quimbundo.

No primeiro volume da já referida trilogia *Missosso*, esclarece o autor alguns aspectos importantes da recolha das narrativas. Esta fora realizada com a ajuda de informantes as quais o autor não hesita em nomear algumas como principais: Adelina João Rodrigues, Maria da Conceição Bento Faria (mãe do autor), Virgínia Francisco dos Santos, Rita Manuel e Maria Cândida Camacho, às quais atribui “absoluta idoneidade, tanto pela idade, como, especialmente, pela sua condição de familiares”. (RIBAS, 1979, p.19.) É preciso realçar, nesse caso, a relação que se estabelece dentro daquilo que denominar-se-á um tipo de “nepotismo científico”, para além das relações muito próximas do estudioso com entidades da administração colonial, o que, no caso das narrativas estudadas, acredita-se, não macula a validade de seu trabalho. O mencionado primeiro volume consta de vinte e seis contos, além de quinhentos provérbios. Antes de apresentar os vinte e seis *missosso*, o autor dispõe uma seção de Introdução para a instrução prévia do estudioso dessas narrativas. Alguns outros cuidados

couberam ao pesquisador na tentativa de solucionar problemas decorridos da vontade de “conhecer um pouco melhor a literatura oral angolana”. (p.19.) Ele mesmo explica que

Quando nos foi possível, mormente nos contos, vertemos o quimbundo no seu típico modo de ser. Quer dizer: a versão circunscreveu-se exclusivamente, tal como exprime o próprio termo, à fidelidade da reprodução. E aos vocábulos que nos mereceram uma certa reserva, mencionámos, em nota, o original. Deste modo o entendido poderá dar o seu real sentido, caso o tenhamos interpretado diferentemente.

No final do volume, segue um elucidário, onde o leitor encontrará a definição dos termos estranhos. À semelhança de outras obras nossas, foi ele extraído do Dicionário de Regionalismos Angolanos, igualmente de nossa autoria.

[A edição] [...] foi ela bastante corrigida [...]. Mesmo a escrita do quimbundo obedeceu a um critério mais rigoroso. Mas como as línguas angolanas ainda não se acham convenientemente estudadas, impossível se nos tornou apresentar uma escrita modelar. Contudo, com as suas falhas ou imperfeições, em melhor forma reproduzimos as palavras, as expressões, a essência do pensamento. (RIBAS, 1979, p.19.)

Uma questão importante, a da língua, é resolvida optando-se pela exposição das narrativas em língua portuguesa, mas mantendo expressões do *kimbundu* na língua de origem quando outra expressão equivalente no português não seja possível. Seguindo o “espírito de renovação cultural nacional”, que pairava a época, segundo o próprio, nos citados casos, o autor opta como dito, pela “sua natural forma de escrita vernacular.” Explica Ribas que a “vestimenta portuguesa” empregada em alguns regionalismos não é problema, pois frequentemente já estariam sendo empregados em português por ser a língua corrente. Mas os dois processos seriam por ele empregados: o da língua portuguesa e o das línguas nacionais, incorrendo-se, muitas vezes, conforme termo do próprio, num “vandalismo gráfico”. (p.20) Sua posição com relação ao uso de regionalismos fica clara na reflexão que acaba impressa em tom exaltado também neste volume.

Ora atentemos: qual a nossa língua oficial? Embora em Angola se fale diversas, não foi a portuguesa a estabelecida? Qual, pois, a relutância em se aplicarem as suas leis gramaticais aos ditos vocábulos? Se já se integraram no linguajar comum, devem subordinar-se às suas estruturas fundamentais.

[...]

Pois o português falado em Angola também terá a sua característica especial, como, aliás, já a tem, com a inclusão dos regionalismos e neologismos. Mas a sua escrita — pensamos nós — jamais poderá apresentar-se com duas feições! Em grafia sónica, só em pura linguagem vernacular! Portanto, para cada gênero de escrita, a sua forma peculiar, sem a intromissão de exotismos. (RIBAS, 1979, p.20.)

O texto de Ribas (1979), tendo sua primeira edição publicada em 1961, guarda muitas dúvidas a respeito do uso da escrita para representar as línguas nacionais quando, no caso do quimbundo, já existia o estudo de Chatelain, que discutiremos mais adiante, mas que

para este momento vale dizer que já havia dado um grande passo nos estudos da língua e tradições do referido grupo étnico. O estudo parece ser desconhecido por Ribas, pelo menos é o que se pode afirmar até a primeira publicação do volume estudado de *Missosso*, tendo em vista o que nele se exprime.

A questão das línguas nacionais, ainda em nossa contemporaneidade, é assunto preñado de discussões e posições controversas, mas no plano do literário essa questão fora resolvida das mais criativas formas, uma delas já referida no caso luandino, a “kimbundização do português” e em outros casos o “aportuguesamento do *kimbundu*”, as duas posturas incluem neologismos, aglutinações, e outras formas de comunhão de ambas as vertentes linguísticas. Com uma formação e experiência mais amplas, reunindo as de filólogo, professor de idiomas, intérprete, tradutor, missionário, viajante, entre outras, acreditamos que Chatelain deu melhor solução para o caso, e isso já em 1894, ano da publicação original de seus estudos dos *Contos Populares de Angola*, como se verá adiante, mas voltemos ainda ao estudo de Ribas (1979).

No intuito de revelar a “beleza imaginativa” do conto angolano tradicional e para a melhor “apreensão da sua inventiva” Ribas diz apresentar aquilo que recolheu, sem rejeitar todos os elementos resgatados, por meio de suas informantes. Segundo o mesmo, isso se deu na preocupação de recuperar “a essência da [sua] profundidade.” Delineando características ou constantes dessas narrativas, o pesquisador explica que “nas fábulas, os animais procedem como gente, igualmente vestidos de personalidade própria. [Alguns] possuem um tratamento especial. Por vezes, obedecendo a uma hierarquia — a da corpulência.” (RIBAS, 1979, p.27.) Ainda nas fábulas, tem-se essas personagens associadas a membros familiares e recebendo títulos de tratamento de acordo com a posição hierárquica que assumem e não apenas se baseando na noção de força entendida no termo “corpulência”, mas também na sabedoria e respeito que guardariam no imaginário popular. De acordo com Óscar Ribas,

Assim: avô, como o elefante, a pacassa; tio, como a onça, o veado; o amigo, como o macaco, a tartaruga. O título de senhor ou de respeitável estende-se a todos, sem exceção. Entre eles, também se consideram com idênticas dignidades. Quer dizer: no seu trato, existe respeito e afecto.

Quanto a astúcia, salientamos o macaco, a tartaruga, o coelho, a sexa. E pelas suas partidas, esta verdade se impõe: o ardil sobreleva a força. (RIBAS, 1979, p.27.)

Para o caso da fábula, como entendida por Ribas, e como narrativa integrante do volume *Misoso I*, recuperamos a estória que tem por título “O Coelho e o Macaco”:

Amigo Macaco procurou amigo Coelho e disse-lhe:

— Vavó Leoa teve filhos! Como ela só está bem a matar, vamo-nos oferecer para lhe criar os filhos. Depois matamo-los à fome, e ela também.

Amigo Coelho achou bem. Mas quando se apresentaram, avó Leoa quis matá-los.

— Aiii, vavó, não nos comas só, somos crianças, a nossa carne não chega para te acabar a fome! Se queres, vamos-te buscar os nossos maiores, como vavô Pacassa, tio Javali e outros... — Suplicaram ambos.

Avó Leoa aquiesceu.

— É vavó, para eles virem, tens que te fingir morta, envolvida em capim. — Alvitrou amigo Macaco.

Os dois, colocando-se à porta de casa, começaram a tocar uma goma, cantando:

Morreu vavó Leoa,

Livres ficamos!

Morreu vavó Leoa,

Livres ficamos!

A bicharada, ouvindo tal cantiga, tão satisfeita ficou, que até se pôs a dançar dentro do quarto. Hela! Vavó Leoa morta! Até parecia mentira! E todos, em redor do monte de capim, dançavam, dançavam, dançavam.

Amigo Coelho e amigo Macaco, já quando a batucada ia rija, saem e fecham a porta. Avó Leoa salta do capim, e — nhão-nhão-nhão — mata aqui, mata ali, mata a todos eles. Não-satisfeita com o morticínio, vai ter com amigo Coelho e amigo Macaco, igualmente os quer matar.

— Ai, vavó, não nos mates só, a gente vai-te buscar lenha para assar esta carne toda! Aiii, não queres? — Propõe amigo Macaco.

Avó Leoa concordou. E os dois foram ao mato. Mas avô Quitassele quis comê-los.

Ai, vavó, não nos mates só, espera que te trazemos um grandalhão como tu. Somos crianças, não temos carne para ti. — Rogou amigo macaco.

A serpente anuiu.

— É vavó, é estávamos para ser comidos por vavô Quitassele. O melhor é ires conosco. — Informa amigo Macaco.

Avó Leoa foi. Ao chegarem, amigo Macaco avisa avô Quitassele:

— O grandalhão como tu já está cá.

Avô Quitassele sai do esconderijo e mata avó Leoa.

— É vavó, em casa tem muita carne. Vamos prepará-la. — Convida amigo Macaco.

Os três vão para casa. Mas amigo Coelho e amigo Macaco carretam lenha.

— É vavó, agora é preciso fogo. Vamos nas lavras. — Aviltra amigo Macaco.

Foram. As pessoas, vendo a cobra, deitaram a fugir:

— Cobra! Cobra!

Aproveitando a fuga, amigo Macaco aconselha:

— É vavó, acenda já.

A serpente, que trazia capim na cauda e cabeça, virou primeiro uma parte, depois a outra. E avô Quitassele morreu queimado.

(Narradora: Virgínia Francisco dos Santos, sexagenária do Ndondo). (RIBAS, 1979, p.89-90)

Desnecessário dizer da relação “de esperteza” destacada nos animais de menor porte no conto representados. Os amigos Coelho e Macaco enganam aos avós representados pela Leoa e por outro “grandalhão” não explicitado pelo narrador. As peripécias nas quais se envolvem, nesse caso, são grandes responsáveis por prender a atenção de quem ouve. A ênfase nos diálogos é latente, o que atribui grande expressividade às ações, se pensarmos na sua execução narrativa oral.

Vale observar que em Angola, o que se verifica no estudo de Óscar Ribas e *a posteriori*, nesta seção, o de Héli Chatelain, é, por meio da escrita, a tentativa de fixar os textos orais no intuito de buscar outras formas de registro para a memória local, mas não se pode deixar de lado aquilo que estudiosos como Ribas (1979, p.28) configuram como regra: “a variante”. Como consequência fatal da ausência de escrita, ou mesmo como opção do registro oral em sociedades em que a escrita é apenas uma das modalidades empregadas, as narrativas acabam sendo incorporadas em versões variadas, ou diferentes, quando se tem a mudança também de narradores: “o fundo é o mesmo. Só as peripécias variam.” (RIBAS, 1979, p. 28.) No volume de *missosso* estudado, como indício deste aspecto caracterizador da literatura tipicamente oral, são dispostas três versões para a fábula recuperada acima. Isso revela também o tratamento dado à noção de autoria que está intimamente ligado às diferenças entre as literaturas oral e escrita. Em *O mito, o ritual e o oral*, dentro do pensamento antropológico de Jack Goody (2012), entende-se que são tidas como óbvias algumas destas diferenças.

Nas culturas orais a memória da autoria, embora nunca totalmente ausente, é de pouca importância geral [...]. Isso não quer dizer que esses gêneros não passem a ser objetos de direitos de propriedade intelectual. Canções podem ser associadas com clãs específicos, recitações com associações específicas (tais como o Bagre dos LoDagaa). Mas normalmente o autor individual não é pesquisado. Essa ausência, no entanto, não implica a existência de um processo de composição coletiva. Cada recitador irá introduzir variações próprias, algumas das quais serão adotadas por oradores subsequentes para quem a versão anterior terá servido de modelo ou de um modelo. (GOODY, 2012, p.47.)

Conclui-se, portanto, que as variações são nada mais, nada menos que o resultado de um processo de composição e deslocamento espacial das narrativas que não poderia sair de outra forma quando se teria a memória humana como única forma de registro e o indivíduo como figura responsável por sua transmissão. Dessa forma, como pensa Goody, há de se concordar que “mudanças vão sendo introduzidas constantemente por uma cadeia de indivíduos, mas de maneira autônoma, sem que olhem para trás para algum original estabelecido.” Volta-se à função importante do etnógrafo: a de, a partir do cotejo, registrar a partir de uma outra modalidade, a da escrita, ou seja, com “a fala visível”, esses textos orais. “[...] A escrita, [portanto], introduz uma nova dimensão à memória verbal e parcialmente porque é sempre possível referir-se a uma versão ‘correta’”.³² (2012, p.47)

No outro grupo de narrativas, também pertencentes ao campo dos *missosso*, a que o autor dá o nome de “contos de fantasia”, cabem os mais “variados [tipos de] figurantes:

³² Esta relação de influência entre escrito e oral será explorada no capítulo dois desta investigação.

homens, animais, sereias e monstros.” (p.27) Ainda no tocante ao tipo de personagens que povoam essas narrativas e mais especialmente no caso dos monstros, explica o estudioso que

Monstros de só metade do corpo, isto é, só com um olho, uma orelha, um braço, uma perna, etc. — camucala. Monstros de enorme cabeça, a qual, por decepamento, logo se reproduz, embora restritamente — diquíxi. Monstros com corpo de fera e pés humanos — quinzári. Os dois últimos, antropófagos. Também seres metamorfoseados ou encantados, mas estes assinalados com jimbambas na testa e fontes. Para maior colorido do ambiente, junte-se a varinha de condão — o calubungo.

Em termos de representação, pode-se afirmar, de acordo com as descrições do etnógrafo, que os narradores desses tipos de composições se utilizam de uma forma de criação livre de amarras, amparada por um lastro mínimo de “realidade”. Daí a existência e presença de variados tipos ou formas de vida para atuar no papel de personagens. Ainda se percebe, no texto da fábula oral representado na escrita, a presença de um “momento cantado” da narrativa que é visivelmente destacado. Ribas (1979) esclarece que esse é um dos momentos em que a platéia ouvinte se manifesta:

No conto angolano, a assistência participa da narrativa, o que redobra o interesse da escuta. E como participa ela? Nas cantorias. É que, ordinariamente, o canto entra nessas narrações. Em certos passos, pergunta-se cantando, responde-se cantando. A poesia ocupa lugar importante.
[...] Em determinados contos, até se dança. Até se dança — repetimos. Dança o contador, dança o ouvinte.

A questão observada é também posta em análise por Laura Padilha. A autora, mesmo colocando a figura do narrador como elemento fundamental, a ponto de associar à contação do *missosso* a idéia de “teatro de uma só voz” (PADILHA, 2007, p.53), não perde de vista a relação grupal, social, que implica o ato e sua repercussão. Entendendo-o como uma forma de representação do pensamento angolano, que implicaria numa “teia simbólica”, a autora resgata a noção de jogo: “a teia simbólica [...] se arma a partir de um jogo articulador que se dá entre o indivíduo, de um lado, e o grupo, de outro, ou, em outras palavras, entre o desejo do indivíduo de atingir o seu “si-mesmo” — e, assim, realizar-se plenamente — e a ordem estabelecida que se tenta impor.” (2007, p.44.)

Como desdobramento, vale pensarmos ainda o caráter didático dos textos em questão. Numa sociedade em que os discursos de filosofia, história, e as reflexões sobre temas variados não estão guardados em livros, cabe a este compartilhamento oral o momento de troca de saberes por meio da escuta das experiências vividas pelas personagens. O *missosso*, nesse sentido, pode ser compreendido como uma forma de “narrativa exemplar”. O que, portanto,

servirá também de reforço para a construção de uma cultura local dentre aqueles participantes que teriam reforçados, então, os laços de vínculo com a comunidade a que pertencem, o que mais tarde, resgatado, como defendemos, será útil na construção do edifício da noção de cultura nacional. Nas palavras de Padilha (2007), reflexos da ancoragem no pensamento de Mohamadou K. Kane (1982) a respeito da ficção africana e sua relação com a tradição, tem-se que

Como qualquer forma de manifestação da tradição oral, o[s] *missosso* tem uma dupla orientação [...], ou seja, é didático e lúdico. A intenção edificante é uma de suas marcas mais evidentes, pois na tentativa de difundir o patrimônio do grupo, o produtor textual procura salvaguardar os valores, normas e ideais comunitários, disseminando-os por meio de suas narrativas que se tornam exemplares, em seu mais amplo sentido, pois significam claros reforços da ideologia. (PADILHA, 2007, p.62.)

A mesma analista ajuda-nos a pensar como as atividades sociais representadas nos *missosso*, ou seja, o universo neles representado traz à baila personagens como artesãos, caçadores, sobas, mulheres, jovens, velhos, crianças das aldeias, entre outros, que dizem respeito a um mundo absolutamente aproximável ao dos ouvintes. Personagens que profundamente arraigados às coisas de sua terra, exercem papéis cotidianos em nada comparáveis à imagem, perpetuada nas fábulas ocidentais de deuses, heróis, ou super-homens. E com relação aos víveres ou divindades sobrenaturais, ou monstros, o mesmo tipo de personalidade ou tratamento lhes são dados. O clã familiar é, como observa a estudiosa, o espaço primordial para a ambientação do narrado, sobressaindo, portanto, as relações de parentesco. (2007, p.63).

Voltando à citada narrativa de autoria de Luandino Vieira, “Cardoso Kamukolo, Sapateiro”, e relacionando-a aos *missosso* presentes no volume I, antologizado por Ribas (1979), tem-se um recurso que é recorrente na obra de Luandino, e que soa característico de seu modo de narrar e de fazer literatura: a metalinguagem. Numa estória que tem outra encaixada e que se inicia discutindo o que se vai contar, em que o narrador descreve como o velho contador conta, como os ouvintes se preparam para ouvir a estória e que encerra com uma volta ao momento-ambiente em que começou, a casa da família angolana que se reuniu à noite para ouvir a estória, se quer, sem dúvida, destacar o efeito reflexivo que uma narrativa pode exercer. E como diz o narrador que encerra o texto:

Ninguém que tinha mexido na esteira e quando vavô acabou ninguém que teve logo coragem de falar. Mamã estava na porta, o prato e o pano da louça sempre na mão, e toda a gente tinha posto cara séria. Vavô adiantou tossi para berrida nesses cazumbis

dos tempos do antigamente, fez festas nas cabeças sérias dos miúdos ainda respeitando a estória e falou a sabedoria dele:

— Pois é, meus netos! Como Cardoso Kamukolo, muitos irmãos morreram para não deixar matar os manadengues e fazer essa vida feliz que é a nossa...Aprendam as estórias bonitas dos animais da nossa terra, mas não esqueçam, no vosso coração esse nome de Cardoso Kamukolo!

E fingiu para todos que a água que saía nos olhos dele era ainda do fumo do cachimbo. Quem sabe mesmo se aquele mona que lhe salvaram não era vavô? (VIEIRA, 2006, p.81)

A narrativa escrita ainda em 1962, como sinaliza a inscrição que segue abaixo do texto, revela um Luandino Vieira sintonizando, ou melhor, buscando um adequado manejo da(s) voz(es) narradora(s). Os *monandengues* [as crianças], a audiência, que escutam a narrativa, ganham mais em “subentendidos” e “entrelinhas” do que nós, receptores, que a lemos.

Nos *missosso* recolhidos por Ribas (1979) encontram-se narrativas com referências metalinguísticas. Em “Hebu”, a menina que dá título à narrativa depois de vivenciar todos os infortúnios contados pelo narrador, ao voltar para a casa dos pais e “narra[r] a sua odisséia à família”, descobre que seu pai, o senhor Kinyoka Kia Tumba a Ndala, já sabia de tudo, pois afirma encerrando a narrativa “— Fui eu quem te fez passar por esses maus bocados, quis-te mostrar que posso mais do que tu. [...]” (RIBAS, 1979, p.116.) Personagens várias que vivem as experiências narradas em dado momento da história narram para outros o que viveram como em “A Vingança do Cão” em que o animal vendo morto o seu dono e perseguindo o assassino até matá-lo, e pondo-se a perambular encontra “um homem que passava, [e que] quis saber a razão do seu pranto. O cão narrou-lhe a ingratidão do caçador.” (RIBAS, 1979, p.95.) Em “O Caçador”, pai e filho vão a caça, mas o filho volta só, tendo o pai sido devorado por uma tartaruga. “Choroso, o filho volta para casa. Relata o episódio. Ninguém o acredita.” (p.118.) Em “Kimalaezu” (p.29-43.), no sobado dos estéreis, para resolver o conflito entre Lau, o filho do soba nascido da magia da “velha que faz ter filhos”, e a paixão incestuosa de sua madrastra, diante da árvore das sessões, vários sobas e respectivos secretários preparados para a audiência seguem o costume. E diante do silêncio de Lau diante das acusações da madrastra de ter sido agredida por ele, no dizer do narrador, “na identidade do silêncio, o silêncio se prolonga.” Mas “a uma ordem soam os gomas.” (RIBAS, 1979, p.34.) Na tentativa de fazer vir à tona o depoimento de Lau ou mesmo a verdade através de sua reação, impressionantes são os recursos utilizados: “um grupo de dançarinos, cada qual com uma machadinha, irrompe num bailado simbólico. A medida que passam pelo incriminado, simulam vibrar-lhe um golpe na cabeça.” A partir da intercessão de um de seus irmãos espirituais, tem uma outra participação. Este, sob resposta positiva dos grandes senhores, Mais velhos, responsáveis pelo julgamento e do

auditório, propõe uma parábola sobre o ciúme e segue-se na estória esta outra narrativa encaixada além daquela também já introduzida pela dança. Tendo durado vários dias, ao longo destes seguem-se estórias encaixadas que tentam explicar as ações da primeira estória, e do conflito nela envolvido, numa cadeia em que outras personagens da audiência tornam-se por momentos narradoras, movimento que parece não ter fim na tentativa de solucionar o caso. Seguem-se manifestações narrativas como dança, parábolas, estórias, e conversas para a sua defesa e acusação. Lau, resolvendo finalmente falar, certamente “tocado” pelas narrativas, põe fim ao caso:

— A senhora “agitação de folha de palmeira” disse que eu lhe tinha posto facas. Mas eu não cometi este crime. Quem lhe pôs facas, foi ela mesma. Ela — desculpai-me senhores — queria-me... Mas como era mulher de meu pai, não, o meu coração não dava para isso!

Essas conversas, começaram ainda eu estava em Luanda. Três cartas me mandou a senhora “Agitação de folha de palmeira”. Não respondi a nenhuma!

Quando cheguei aqui, a senhora “Agitação de folha de palmeira”, contra as quiijilas da nossa terra, mandou matar alguns animais para a festa que me fizeram. Às escondidas, pedi os corações e os fígados, que assei para guardar.

Um dia, a senhora “Agitação de folha de palmeira”, que só queria estar ao pé de mim, provocou um febrão. Minha mulher foi fomentá-la com um remédio que eu trouxe de Luanda. Mas a senhora “Agitação de folha de palmeira” correu com ela, só queria que eu a fomentasse. Eu não quis. Meus irmãos espirituais insistiram comigo, e eu acabei por ir. De raiva, a senhora “Agitação de folha de palmeira” começou a se pôr facas, gritando:

“Estão me pôr facas! Estão me pôr facas!” E depois disse que fui eu quem lhe fez isso!

Comprovando o depoimento, Lau ia Kimalaezu exhibe as missivas, que lê, bem como as vísceras. Os irmãos espirituais, por sua vez, confirmam alguns episódios.

E a pena de morte recaiu sobre a senhora “Agitação de folha de palmeira”, e Lau ia Kimalaezu seguiu novamente para Luanda.

(Narradora: Serafina António, ou familiarmente, Ndasala, nonagenária do Kakuaku).

Como encerramento da narrativa, pelo que pôde ser demonstrado, tem-se a estória totalmente recontada (pois já o fora pelo narrador que dá início à narrativa) em poucas linhas por Lau ia Kimalaezu. Tantas formas narrativas encaixadas e ainda a extensão dessa narrativa (que toma quinze páginas impressas no volume) põe em destaque a capacidade do narrador e os recursos narrativos de que dispõe naquilo que mais parece uma teia, narrativa de tamanha complexidade em diálogos, descrições, digressões, alegorias e imagens e períodos de variadas extensões. O que chama bastante atenção quando contrapomos a um *mussosso* como “O Caçador” (p. 119.), também citado anteriormente, estória curta, de frases sucintas e repetitivas e de enredo linear com desfecho e solução simples que dispomos por inteiro abaixo:

Pai e filho foram à caça.

— Papá, está ali um bâmbi. — Diz o filho.

— Não é a caça que quero.
 Continuam andando.
 — Papá, está ali uma sexa.
 — Não é a caça que eu quero.
 Continuam andando.
 — Papá, está ali um javali.
 — Não é a caça que quero.
 Após várias escusas, o filho inquire:
 — Então que caça quer?
 — Eu é que sei!
 Continuam andando. Agora, é uma tartaruga. O pai dispara. E a tartaruga comeu-o mais a espingarda.
 Chorososo, o filho volta para casa. Relata o episódio. Ninguém o acredita. Mas pretendem ir ao local. Como o rapaz não sabe ao certo, desistem da pesquisa.

(Narradora: Virgínia Francisco dos Santos, sexagenária do Ndondo). (RIBAS, 1979, p.119)

Elementos de suma importância no *mussosso* são ainda as fórmulas que se apresentam em momentos determinados. Essas fórmulas determinam a abertura e o fim da narração, implicando entre os participantes, narrador e audiência, o pacto ficcional que se estabelece abrindo o portal de entrada para o mundo do contado que passa a ser experimentado por todos. Óscar Ribas (1979) explica que

O início e o fecho não se fazem abruptamente. Existem frases pragmáticas. Assim, na abertura: “dêem-na” [...] [bénudiu, é o termo original em *kimbundu*, que explicitamente seria: “digam o nome da história, como o autor descreve em nota]. E a assembleia determina: “venha ela” [...] [diize]. No encerramento, diz-se: “já expus [...] [ngateletele] a minha historiazinha. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem.” Quando a história é pequena, finaliza-se: “uma criança não põe uma história comprida, senão nasce-lhe um rabo!” (RIBAS, 1979, p.28.)

Tem-se, portanto, uma explicação lógica para a variação tão frequente no tocante ao tamanho das narrativas. As narrativas mais curtas seriam para crianças. Ainda sobre este ponto, observação importante é a que faz o antropólogo Jack Goody (2012, p.49.) alertando para o fato de que grande parte dos contos populares, de um modo geral, é voltada para o público infantil, mas muitos antropólogos, por ele criticados colecionam essas narrativas e acabam utilizando-as muitas vezes como “evidência dos pensamentos típicos das sociedades primitivas. [...] Os contos infantis são para públicos de uma idade específica e circulam amplamente em todas as culturas, hoje como no passado; [...]” O autor critica aqueles que acabam vendo essas sociedades com uma abordagem cultural totalmente holística que acaba entendendo cada elemento como representativo dos valores de uma forma uniformizante, “um conjunto cultural indiscriminado de formas artísticas. Fica claro, como explica o teórico, e como se pôde notar

na caracterização dos contos em questão, que a aproximação dessas histórias com aspectos variados dessa mesma cultura será, portanto, algo repleto de especificidades.

Deter-nos-emos por ora no volume de recolhas de Héli Chatelain. O estudo de sua autoria, publicado primeiramente em 1894, em edição bilíngüe inglês – *kimbundu*, como dito anteriormente, traz a lume cinquenta contos do folclore tradicional *kimbundu*, além de estudos, interpretações e observações não apenas sobre as narrativas, mas sobre aspectos da sociedade angolana do final do século XIX mais urbana e da sociedade tradicional *kimbundu*, tomando forma em seções que recebem dentro do tópico da Introdução os títulos de “Descrição de Angola”, em que disserta a respeito de seus limites geográficos, condições climáticas, seus produtos comercializados e recursos, sobre comércio e navegação, sobre sua divisão política e etnográfica, a respeito da chamada Nação Angola e seus dialetos, expõe algumas nótulas sobre política e relações sociais nas comunidades nativas, sobre religião, artes industriais e comércio e a última seção deste tópico um a que ele denomina “Dados psicológicos”; no ponto dois, intitulado “Folclore Angolano”, o estudioso, deixando transparecer sua paixão pela pesquisa e o cuidado que reserva para aquela dedicada às culturas africanas, critica estudos que se apóiam em informações infundadas, afirmando que [...] “a este hábito de generalização injustificada devem ser largamente atribuídas a afluente inexactidão e as afirmações contraditórias de que estão cheios os livros e artigos sobre tópicos africanos”. (CHATELAIN, 1964, p.95.) No ponto de número três, o pesquisador oferece dados bibliográficos a respeito de estudos que podem servir de base ao pesquisador da cultura *kimbundu* e aos quais ele mesmo teve acesso para a sua pesquisa acrescentando a estes dados outros referentes a volumes outros de sua autoria que diz suprir a deficiência das obras até então existentes. Vale destacar que neste mesmo volume de *Contos Populares de Angola*, Héli Chatelain (1964) disponibiliza na seção quatro um estudo detalhado de sua autoria sobre a “Pronúncia do quimbundo” no qual tem em vista a leitura e apreciação do estudioso interessado nessas narrativas do texto na língua original que vai em paralelo à sua versão em português página a página. Eis a solução melhor dada pelo investigador citado em comparação à posição assumida por Ribas com relação à questão do uso ou não de línguas nacionais — referindo-se obviamente ao quimbundo — no tratamento dos textos. Como dissemos na ocasião desse comentário, há algumas páginas atrás, o estudo de Chatelain antecede o de Ribas em algumas décadas e o mesmo, sendo uma obra de imperiosa referência, é desconhecido pelo etnógrafo angolano. Chatelain é personagem importante não só pela recolha dos contos, mas pelo estudo minucioso que realiza da língua quimbundo. É curioso observar que os portugueses estiveram por quatro séculos no território e não registraram, em suas “publicações ultramarinas”, um único exemplar de literatura oral angolana até a presença

do missionário suíço revelar toda a plenitude da força deste rico material. O próprio foi acometido de ingênuas especulações ao observar tal fato. Em suas palavras:

Terem europeus inteligentes vivido, durante quatrocentos anos, com a população nativa e nunca terem registado um único exemplo de literatura oral nativa não será isso prova bastante da inexistência desta? Assim parece. No entanto, logo que inteligente e persistentemente a procuramos, essa literatura revela-se-nos de uma forma exuberante. Um dos mais incultos rapazes nativos foi capaz de nos ditar, sem auxílio, do livro de sua memória, mais de sessenta contos e fábulas, [...]. (CHATELAIN, 1964, p.98.)

Chegando em Angola em 1885, como pioneiro e lingüista das Missões independentes em África do Bispo William Taylor, competia ao missionário estudar e aprender as línguas ensinadas aos missionários e também elaborar e preparar textos como gramáticas, vocabulários, traduções e demais livros elementares que pudessem amparar os religiosos em seu trabalho. Neste posto, Chatelain, para complementar seu sustento, passa a lecionar português, além de estudar a língua nativa, o *kimbundu*. E nesse percurso percebe

(1) Que os livros até aí publicados da linguagem nativa eram, além de maus, inúteis, sendo francamente enganadores; (2) Que não [...] podia fiar nas informações dos portugueses e dos nativos educados; (3) Que a forma de linguagem no uso diário entre os nativos de Luanda, misturada com elementos portugueses, oferece pouco material para o estudo genuíno quimbundo; (4) que este último, e não o ambundo, bunda, n'bundo, ou outro qualquer dos vocábulos correntes, é o único nome próprio e satisfatório da língua nativa.

Ainda no primeiro ano de seus estudos de *kimbundu*, Chatelain havia coligido cerca de três mil palavras, segundo suas indicações no volume que estudamos. Ele havia ainda descoberto ou entendido as principais regras da fonologia, morfologia e sintaxe do quimbundo, e havia chegado a outras conclusões importantes:

(1) Os dialectos falados em Luanda e entre Luanda e Malanje são mutuamente inteligíveis, enquanto que os de Kisama, Lubolo, Songo, Ndonge e Mbondo o são só depois de alguma prática; que, concordantemente, todos esses dialectos formam uma linguagem, e que livros impressos nos dialectos de Luanda e Mbaka seriam úteis para essas tribos; (2) Que a importância política e comercial do distrito de Luanda, onde o quimbundo é vernáculo, o número e a civilização parcial dos habitantes, o vasto uso extraterritorial da linguagem — na faixa costeira onde estiveram os comerciantes portugueses, tropas ou autoridades, e para leste até Lualaba, até onde o ubíquo “Ambaquista” (nativo de Mbaka) penetrou — garantiam completamente a instituição de uma literatura quimbunda; (3) Que, por esse tempo, eu era a única pessoa que desejava e podia ocupar-me desse laborioso trabalho. (CHATELAIN, p.64-65)

Ainda em 1888, o pesquisador escreve e publica uma cartilha, um evangelho, a primeira “gramática séria” e um dicionário de quimbundo. E como primeiros exemplos do

“folclore quimbundo” trazidos a público, inseridos na referida gramática, iriam provérbios, adivinhas, e dois contos. (p.65) É “em 1889, [...] na América, [que acompanhando] [...] como filologista a expedição científica dos Estudos Unidos à África Ocidental [...] até Luanda [...] [entrega] a recolha de [mais contos] [...]” Suas várias recolhas, reflexões, estudos e o apoio de seu “antigo pupilo e amigo de Malanje”, Jeremias, a quem diz dever a maior parte dos contos, fizeram possível a publicação de *Contos Populares de Angola*.

O estudo é de surpreender pelos detalhes e pelo cuidado na caracterização da forma narrativa além de designar por traços outras manifestações da literatura tradicional. Destacado o *mussosso* com a posição de primeira classe, Chatelain (1964) explica que, segundo suas observações, este gênero

[...] inclui todas as histórias tradicionais de ficção, ou melhor, aquelas que impressionam o cérebro dos nativos como sendo fictícias. São fruto das faculdades imaginativas e especulativas, e o seu objectivo é mais o de entreter do que o de instruir dando assim satisfação às aspirações de evasão do espaço, tempo e leis da natureza. Essas histórias devem conter algo de maravilhoso, de extraordinário e de sobrenatural. Quando personificamos animais, as fábulas pertencem a esta classe, sendo estas histórias, no falar nativo, geralmente chamadas mi-soso. Começam e findam sempre por uma fórmula especial. (p.101-102)

A exemplo do que foi dito a respeito do estudo anteriormente apresentado de autoria de Ribas, Chatelain fala em fórmulas e discrimina “*Eme ngateletele*” como a expressão por excelência de abertura e iniciação do *mussosso*. Ela aparece dando início a muitas das estórias de que dispõe no volume de *Contos Populares de Angola* nas versões em *kimbundu*, em suas versões traduzidas para a língua portuguesa transparecem expressões que buscam seu equivalente como “vou contar uma história”, “vou falar de...”, “havia...”, “era uma vez”. A seção de notas e informações extras a respeito dos contos acrescenta

Eme ngateletele. Cada mu-soso, ou conto de ficção, começa por esta palavra. O infinito do verbo é ku-ta. A duplicação indica repetição do acto e o significado é o mesmo que o da habitual *ngene muta*, ou *ngeniota* Ex.: Eu desejo falar, eu estou no hábito de contar, eu muitas vezes falo. Assim, também, de *ku-ba* dar, ngabelebele, muitas vezes dei ou dou. [...]. (CHATELAIN, 1964, p.474.)

As fórmulas funcionam não apenas como abertura do conto, mas ainda como o momento em que o narrador dá informações essenciais a respeito do que se trata e onde se passa a narrativa como orientação aos ouvintes. Isso pode ser percebido em “A Lebre e o Leopardo”, fábula inserida no volume de Chatelain. O *mussosso* começa da seguinte forma: “Era uma vez uma lebre que, acompanhada do seu cesto, foi colher abóboras no campo.” (CHATELAIN, 1964, p. 375) Ou em “O Leopardo e o Antílope”, com a preparação do narrador que diz “vou

contar a história do leopardo que convidou o antílope a acompanhá-lo até a casa dos sogros.” (p.346) A respeito das expressões indicadas por Ribas como iniciadoras do *mussosso*, Chatelain (1964, p.538.) explica em nota “*aba-diu* usa-se para nos dirigirmos a uma pessoa, *abenu-diu* quando nos dirigimos a muitas. Estas palavras são ditas pela pessoa que vai contar um musoso. Se os ouvintes concordam em ouvi-lo, dizem *dize*. Não é claro a qual substantivo o prefixo *di-* se refere.” (1964, p.538.) A estória já citada “O Leopardo e o Antílope”, em sua versão em *kimbundu*, está expressa da seguinte forma em suas primeiras linhas: “‘Aba-diu.’ ‘Abenu-diu.’ ‘Dize.’ Eme ngateletele musoso ua na Ngo ni na Ngulungu.” (p.339) A partir dessas observações, e em comparação com aquelas já apresentadas na perspectiva do etnógrafo angolano, pode-se fazer uma ponte direta com a reflexão daquele já assinalada, a respeito da falta de uniformidade na escrita da língua ao tempo em que se cotejavam as narrativas, e não hesitamos em reiterar que o fato de ele não ter dialogado com o estudo de Chatelain, que antecedeu o de sua autoria, é item que acentua tal desconformidade.

Luandino Vieira, em suas estórias, incorpora os usos das citadas fórmulas tanto para abertura como para o fecho. Ainda sobre esta última expressão, vejamos o que afirma Chatelain:

Mahezu. Qual o significado original desta palavra ninguém até hoje me soube explicar. No entanto o seu uso percebe-se facilmente. É como o nosso “amem” depois de uma reza, ou seja, como indicativo de que o orador chegou ao fim daquilo que esteve a dizer. [...] A palavra *mahezu* é provavelmente importada de um dialeto ou linguagem muito do interior. (CHATELAIN, 1964, p.506.)

Na antologia de Chatelain, por vezes, o fecho aparece traduzido simplesmente como “e assim terminou o conto” (p. 423) a exemplo do acontecido em “Nianga dia Ngenga e os Seus Cães” traduzindo a expressão “*mahezu enu!*” que a encerra. Outra expressão que é correntemente presente como fecho dos contos do volume é “ngateletele o kamusoso kami. Se kauaba inga kaiiba, ngazuba.” (p. 125) Que é traduzida por “contei uma pequena história. Boa ou má acabou.” (p.136) Que é exatamente como aparece na estória “Ngana Fenda Maria” que abre o volume de contos de colhidos por Chatelain.

Voltando ao uso que faz das fórmulas Luandino Vieira, um exemplo emblemático pode ser encontrado em “Estória da Galinha e do Ovo”, narrativa de sua autoria e integrante do seu segundo volume de estórias, *Luuanda*, já referido em outra ocasião e que será retomado em análise no capítulo quatro. O narrador da referida estória a inicia da seguinte forma: “A estória da galinha e do ovo. Estes casos passaram no musseque Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda.” (VIEIRA, 1982, p. 99) e a encerra dizendo: “Minha estória. Se é bonita, se é feia,

você é que sabem. Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda.” (p.123).

Depois desta apresentação e caracterização do *mussosso*, como ficção angolana, gênero narrativo inserido no campo de sua literatura tradicional oral e estabelecidos alguns pontos de ligação, ou indícios de sua relação com a produção literária de José Luandino Vieira, dar-se-á prosseguimento a uma problematização teórica que procura pensar os vínculos entre oralidade e escrita no capítulo dois.³³

³³ Vale realçar que mesmo sendo este um aspecto marcante da produção de Vieira, como já anunciado na introdução, este não será o único traço de sua obra a ser abordado nesta pesquisa. Desdobramentos das análises e teorias discutidas até o momento serão experienciados ao longo das seções do capítulo quatro que busca realizar uma análise da ficção curta de Vieira em conjunto, pretendendo investigar as metamorfoses por que passa e suas influências para o desenvolvimento, ou para as mudanças ocorridas no gênero conto no contexto literário em questão.

1 DA ORALIDADE À ESCRITA?

Um ponto importante chama a atenção no ensaio de D. P. Pattanayak (1995) inserido no volume de estudos que tem por título *Cultura Escrita e Oralidade*, organizado por David R. Olson e Nancy Torrance, em que se reflete a respeito do caráter opressor da cultura escrita: o fato de que a relação entre as duas esferas propostas no título deste capítulo precisa ser (re)dinamizada. Abundam ensaios em que se dá ênfase à “teorização a respeito das vantagens da cultura escrita. Essa teorização que proclama a superioridade da cultura escrita sobre a oralidade, e não as diferenças entre elas, produz um efeito nefasto [...]” (p.117) é o que diz a ensaísta em questão. Decepcionada, sua reflexão crítica conclui que ainda predomina a idéia de submissão da segunda em relação a primeira. O mesmo pode ser verificado no contexto dos estudos literários nos quais as produções orais assumem feições de “primitivismo” ou mesmo de “simplicidade”, e muitas vezes são referidas como “objeto da antropologia” ou de “folcloristas”. Os detentores de discursos nesses campos que poderiam ser tidos como aqueles com vasta intimidade no estudo das formas orais e suas funções parecem não ter a mão soluções para o tratamento adequado às suas variadas formas de manifestação. Alan Dundes (1996), voz autorizada por seu profundo conhecimento do escopo, também detecta entre os folcloristas desacordos no tocante às terminologias, necessidade de definições e distinções a respeito de tradições orais específicas e suas unidades, o que, para ele, os fazem incorrer em generalismos vários. (p.48-49)

Jack Goody (2012), em seu *O Mito, o Ritual e o Oral*, discutindo problemas gerais sobre a definição de “formas orais padronizadas”, ou o que é chamado de “literatura oral”, examina formas diversas e aponta para o cuidado que se deve ter na lida com formas narrativas, a exemplo dos mitos. Os mitos, que são também um tipo narrativo típico, ou representativo das culturais orais, é um gênero que, como muitos outros, é transformado com o surgimento da escrita (GOODY, 2012, p.43).³⁴ Criticando e questionando interpretações estruturalista e funcionalista da mencionada “literatura oral”, o teórico prefere dar ênfase aos aspectos de variação, imaginação e criatividade, além de problemas que dizem respeito à metodologia e análise. Quanto a certas narrativas africanas — de contexto diverso daquele privilegiado neste estudo³⁵ — o autor argumenta que:

³⁴ Exemplo disso é sua presença e circulação na literatura escrita, como é frequente em inúmeros romances e contos espalhados pelo acervo mundial.

³⁵ O material a que o antropólogo se refere foi coletado entre os Lo Dagaa e em outras partes de Gana.

Colocando todas as coisas em uma só pilha, antropólogos e outros cientistas sociais deram o mesmo peso aos contos populares e aos mitos, não percebendo que os primeiros são muitas vezes especificamente literatura ‘infantil’ e, portanto, não podem ser considerados como representativas do pensamento adulto.

Outra observação se faz necessária: as narrativas orais com que lidamos, e dou como exemplo o caso específico do *musso*, mesmo sendo representativas de manifestações literárias orais, nos chegam pelo crivo da escrita, a partir de registros, cotejos que, passando por este processo de “tradução”, transição de planos, podem perder, e perdem, em muito, as suas marcas de elemento advindo de uma esfera oral. Nisto está implicada também a não realização da performance do “narrador-griot” — como constituidora da forma —, e que é elemento também característico do conto oral (ZUMTHOR, 2007, p. 30), servindo como dispositivo para imprimir o efeito pretendido na audiência. Neste caso, estudiosos como Ribas e Chatelain tentam suprir sua lacuna com descrições dos momentos de dança, com inserção de figuras como a onomatopéia, e com recursos como a repetição, na busca de dar “o tom narrativo” do oral, para além de suas formas de expressão registradas na “fala visível” do texto. A influência da escrita nos registros orais sem dúvida ainda será melhor observada.

Ainda com Paul Zumthor (2010), pode-se pensar na quantidade de poemas e contos que caminharam na direção inversa, servindo-se de uma tradição popular.

[...] Davenson estudou o percurso de várias canções francesas, que ia do literário ao popular, depois, mais uma vez, ao literário. A tradição dos *Natais*, tão rica em toda a Europa do século XV ao XIX, comprova a imbricação indestrinçável do “literário” e do “não literário”, misturada com o oral e o escrito. As primeiras coleções de canções “populares” foram, nos séculos XV e XVI, constituídas por amadores letrados, sendo lícito supor que eles impuseram a esse material alguma marca literária, recuperada mais tarde pela tradição provinciana. Daí as teorias extremistas que, após o alemão J. Meier, reinaram no ensino universitário durante os primeiros 30 anos do século XX: toda a arte popular não passa de “cultura naufragada”. (p.23-24).

Os contos de José Luandino Vieira provocam um desconcerto diante das fronteiras entre oral e escrito. Será que, como pensa Pattanayak (1995), vale centrar naquilo que afasta essas esferas, ou seja, nas diferenças, em suas peculiaridades? Ou é legítimo, diante do objeto que se tem em mãos, focalizar aquilo que ele representa, ou seja, uma aproximação, ou melhor, uma junção, e mesmo aquilo que se entender como “um borrar de fronteiras?” Acredita-se neste percurso investigativo que o melhor caminho é aquele a ser indicado pelo próprio objeto com que se lida. E este, sem dúvidas, põe em questão as duas esferas, as resignificando. Dialogando o que pensa Pattanayak (1995) com o que pensa Zumthor (2010), pode-se afirmar com o último

que é inútil pensar uma perspectiva negativa da oralidade, ou seja, realçar suas características em contraste com as da escrita, pois que

Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem. Daí ser freqüente, nos autores que estudam as formas orais da poesia, a idéia subjacente — mas gratuita — de que elas veiculam estereótipos “primitivos”. (ZUMTHOR, 2010, p.24-25).

O estudo de André Jolles (1976) no tratamento de formas orais em oposição às escritas, tidas como artísticas, pensa uma suposta origem para o gênero conto tendo, para tanto, em sua raiz ressuscitada a velha questão. Vale pensarmos sua perspectiva.

No capítulo dedicado ao conto de seu já aludido estudo das *Formas simples* (1976), o autor reconstitui o debate entre conceitos pertinentes à linguagem e à poesia e tenta aplicá-lo em uma nova formulação, que, se valendo da morfologia, transfere a noção opositória entre “poesia natural e poesia artificial” para a de “formas simples e formas artísticas” utilizando-a como solução para entender suas formas de manifestação. (p.187) As implicações de tal raciocínio para o estudo do teórico são as seguintes:

Foi a partir de tal oposição, essencial para o Romantismo, que definimos as relações entre língua e poesia; semelhante definição é o lugar a que nos conduz, necessariamente toda e qualquer oposição do mesmo gênero da que existia entre Grimm e Arnim. O conto é, precisamente, a Forma que requer um estudo prévio, que introduz um debate de princípios básicos sobre a língua e a poesia, e que propicia, simultaneamente, a conclusão e a introdução a todas as Formas Simples. (JOLLES, 1976, p.183.)

A discussão que existia entre Jacob Grimm e Achim Von Arnim revelada em cartas e resgatada por Jolles, no tocante à classificação fronteira entre “poesia de natureza” e “poesia artística”, é útil para pensar sobre: o valor que pode adquirir uma obra quando sai do anonimato, ou seja, de sua manifestação oral, quando recebe registros formais de sua autoria; o estatuto que assume perante as rodas letradas, e investigadores, permitindo sua circulação por outros âmbitos; os traços individuais da autoria registrados então de forma rígida por um registro material; a manutenção de memórias que mantidas no registro oral e sem a cultura deste poderiam estar perdidas. Entre essas questões — além do ranço romântico que a discussão carrega — e outras que se possa considerar sobre os dois conceitos ao redor das quais gravitam está o valor do oral e do escrito e aquela noção já aludida, de “evolução” a que constantemente

o submetem. Arnim, diferentemente de Grimm, entende o significado do conto, do conto antigo, como um “incentivo à invenção”. Como interpretada por Jolles, a posição de Arnim era claramente a de que

[...] o valor das coisas antigas consistiria, essencialmente, em incitar e fazer progredir as coisas novas. [...] O poeta moderno dá continuidade, fora do tempo, à obra iniciada pelo poeta antigo. [...] As coisas novas existem, são o essencial, é necessário empregar todos os meios para animá-las e aperfeiçoá-las — sobretudo por meio da tradição, das coisas antigas, do fundo popular. Não é por amor às coisas antigas que as reunimos, mas apenas com essa finalidade exclusiva. (p. 186.)

No caso de Luandino Vieira e de suas “estórias”, parece haver uma junção daquilo que pensa dicotomicamente Arnim. Eis uma explicação: na perspectiva do escritor angolano, o amor às coisas antigas e sua prática faz com que, nelas, e delas se servindo, seja encontrado esse “incentivo à invenção”, e claro, vale destacar, pairando nessa perspectiva, mais uma vez, a sombra romântica, sobretudo no tocante à idéia de que essa volta às coisas antigas faz com que se equalize um novo sentido para o que pudesse ser o homem angolano. Seu sema mais ancestral seria elemento primordial para a sua identificação atualizada de si mesmo. Portanto, não se pode pensar, no caso em questão, na “exclusividade” de que fala Arnim. A memória entra aí como elemento facilitador desse processo. E no contexto africano, esse termo ganha conotações bastante especiais.

No ensaio “A Tradição Viva”, o escritor malinês e mestre da tradição africana, Amadou Hampaté Bâ (2011, p.209) coloca como principal depositório da memória africana a tradição oral e suas modalidades de registro, também a História devendo-lhe consideração como fonte suprema de conhecimento de seus povos. Em suas palavras:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África. (HAMPATÉ BÂ, 2011, p.167).

O pensador africano, não perdendo de vista a precedência existente, nas intituladas nações modernas, da escrita sobre a oralidade, justifica o julgamento que tais nações possam fazer de povos sem escrita. Entretanto, explica, como conhecedor das sociedades africanas, que, nessas sociedades orais, “não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está

ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é.” (p.168.) Deve-se observar, na perspectiva de aversão a generalizações, que o autor faz referência a tradições africanas que dizem respeito a toda a região da savana do sul do Saara, entretanto, apesar de ser espaço geográfico diferente daquele de que se trata, este guarda traços de semelhança com a tradição oral em questão, nos quais, portanto, nos apoiaremos.

Um traço identificável, pensando a África como tratada por Hampaté Bâ (2011) e a palavra oral, é sua forma de valorização. É atribuído à palavra, nesse cenário, um valor fundamental moral que assume caráter “sagrado vinculado à origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de ‘forças etéreas’ [...]” (p.169) Claramente, esse traço não está limitado à esfera das lendas e histórias, ou outras formas de relatos mitológicos ou mesmo históricos, como o ensaísta mesmo destaca, não sendo, pois, apenas os *griots* seus guardiões e transmissores, e havendo, portanto, outros responsáveis por tal tarefa, os chamados “tradicionalistas”.³⁶

A. Hampaté Bâ (2011, p.169) destaca ainda a fundação da tradição oral e o culto a ela como sendo atividades disseminadas, nas sociedades africanas, por sistemas ou etapas de “iniciação” e sua prática exercida na “experiência”, ambas com variações de acordo com o entendimento das castas ou grupos distintos. Neste contexto peculiar, a tradição oral é entendida, por essas sociedades, no dizer do mesmo ensaísta, como “a grande escala da vida.” É dela que advêm todos os aspectos que esta guarda, promovendo de tal forma também a união entre o espiritual e o material. É desse modo que conseguiria, segundo a explicação do citado historiador, colocar-se — na passagem do esotérico para o exotérico — ao alcance dos homens e a eles revelar-se. Por tal visão, para o “povo africano” seria a tradição oral, por conseguinte, sua memória, como “ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial.” (p.169) Como pensa Amadou Hampaté Bâ,

Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular

³⁶ Como representante desta classe, informa o escritor: “em bambara, chamam-nos de *Doma* ou *Soma*, os ‘Conhecedores’, ou *Donikeba*, ‘fazedores de conhecimento’; em fulani, segundo a região, de *Silatigui*, *Gando* ou *Tchiorinke*, palavras que possuem o mesmo sentido de ‘Conhecedor’. Podem ser Mestres iniciados (e iniciadores) de um ramo tradicional específico (iniciadores do ferreiro, do tecelão, do caçador, do pescador, etc.) ou possuir o conhecimento total da tradição em todos os seus aspectos. Assim, existem *Domas* que conhecem a ciência dos ferreiros, dos pastores, dos tecelões, assim como das grandes escolas de iniciação da savana — por exemplo, no Mali, o Komo, o Kore, o Nama, o Do, o Diarrawara, o Nya, o Nyaworole, etc.” (HAMPATÉ-BÂ, 2011, p.175).

no mundo — um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem.

A tradição oral baseia-se em uma certa concepção do homem, do seu lugar e do seu papel no seio do universo. Para situá-la melhor no contexto global, antes de estudá-la em seus vários aspectos devemos, portanto, retomar ao próprio mistério da criação do homem e da instauração primordial da Palavra: o mistério tal como ela o revela e do qual emana. (HAMPATÉ BÂ, 2011, p.169-170).

Nessas sociedades africanas, portanto, a palavra oral tem o poder de harmonizar o homem com sua natureza e com a natureza da criação. A palavra tem o poder de instaurar uns mundos e desestruturar outros. Com o tratamento dado pelos artistas literários modernos, a exemplo de Luandino, à palavra oral, fica notório o tratamento não excludente: de recusa do percurso “da oralidade à escrita”. Na perspectiva de Eric Havelock (1995), visão amplificada das duas instâncias,

É claro que constitui erro polarizá-las, vendo-as como mutuamente exclusivas. A relação entre elas tem o caráter de uma tensão mútua e criativa, contendo uma dimensão histórica — afinal, as sociedades com cultura escrita surgiram a partir de grupos sociais com cultura oral — e outra contemporânea — à medida que buscamos um entendimento mais profundo do que a cultura escrita pode significar para nós é superposta a uma oralidade em que nascemos e que governa, dessa forma as atividades normais da vida cotidiana. Essa tensão pode, por vezes, manifestar-se como tendência em favor de uma oralidade resgatada e, em outras ocasiões e contrariamente, como tendência em favor de sua total substituição por uma sofisticada cultura escrita. (HAVELOCK, 1995, p.18.)

Com os objetos que temos em mãos, somos impelidos a relativizar, na tentativa de fugir dos extremos. Como pensou também Paul Zumthor (2010), o que se enxerga é a exigência tanto de uma série de respostas a indagações teóricas quanto à necessidade de ultrapassar de algum modo clivagens culturais. Talvez tenha chegado o momento de fazer com que esses textos escapem das armadilhas conceituais que teimam em mantê-los sob um “olhar guetizante” e revelar ao mundo literário a que vieram, quais as suas contribuições, de que recursos se valem, enfim, como pensa o mundo seu autor por meio de seu “fazer literário.”

2.1 ESTÓRIA: FORMA NÃO TÃO BREVE ASSIM

Indagado a respeito de sua preferência pelo uso do termo “estórias” em aplicação às suas produções narrativas mais curtas — em comparativo a narrativas como as do romance, as quais também tem se dedicado — e aparentadas com aquilo que se entende por conto, José Luandino Vieira declarou em entrevista:

A minha preferência por essa denominação baseia-se no fato 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 novela³⁷ 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 Lopes que era cronista na Idade Média da literatura portuguesa e que 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. Eu legitimei-me no uso de estórias com Fernão Lopes e João Guimarães, mas também porque as minhas estórias, por exemplo, *Luuanda* são na língua *Kimbunda*, que é a minha segunda língua, e que é a língua da zona cultural de Luanda, o que denomina por *mussosso*. *Mussosso* é uma estória em que podem entrar seres, animais que falam com as pessoas, mas não são fábulas. O

³⁷ Vale realçar que, mesmo com o autor em entrevista tendo mencionando a novela como parâmetro para fazer uma distinção entre o conto, a estória e outros gêneros, este tipo de narrativa não será referência para esta pesquisa, durante a investigação que se propõe, por apresentar características até o presente ainda nebulosas e não passíveis de consenso por teóricos e críticos. Esta investigação é concordante com a ideia de que não há mesmo como apreender de forma clara diferenças essenciais entre o conto e a novela como gêneros narrativos. A extensão, e a intensidade, elementos em geral constantemente apontados como distintivos das duas categorias não oferecem parâmetros seguros para a sua identificação, uma vez que a extensão, por exemplo, não é estritamente definida nem para um nem para o outro gênero citados. Prefere-se afirmar que a novela e o conto são pois gêneros paralelos bastante próximos que se utilizam de artifícios bastante semelhantes em suas composições narrativas. A propósito da confusão existente no tocante à distinção entre as terminologias conto e novela, e, portanto, do exemplo da imprecisão na comparação dos termos, destacam-se as palavras de Mariano Baquero Goyanes (1949, p.112-113), para quem “todo lo que digamos del cuento, de sus conexiones con la poesia, puede aplicarse, por tanto a la novela corta, salvadas las diferencias de extensión con las naturales consecuencias de ellas nacidas: más descripción, más diálogo y más detenimiento en la pintura de caracteres. Cuando el autor abusa de estas consecuencias entra ya el terreno de la novela. La novela corta há de actuar em la sensibilidad del lector com la misma única fuerza de vibración que el cuento posee. [...] La novela corta es como um sinfónico conjunto de vibraciones, cuyo efecto total no percibimos hasta la última há sido emitida. El cuento es una sola vibración emocional. La novela corta, uma vibración más larga, más sostenida. [...] La novela corta no es, por conseguinte, un cuento dilatado; es un cuento largo, cosa muy distinta, ya que el primer término se refiere a um aumento arbitrário — com ‘cosas accesorias’ —, y el segundo alude a un asunto para cuyo desarrollo no son necesarias digressiones, pero sí más palabras, más páginas”. [“tudo o que dissermos do conto, de suas ligações com a poesia, pode ser aplicado, portanto, à novela, resguardadas as diferenças de extensão com as naturais consequências delas nascidas: mais descrição, mais diálogo e mais tempo dedicado à caracterização das personagens. Quando o autor abusa dessas consequências já entra no terreno da novela. A novela atua na sensibilidade do leitor com a mesma única força de vibração que o conto possui. [...] A novela é como um conjunto sinfônico de vibrações, cujo efeito total não percebemos até que a última tenha sido emitida. O conto é única vibração emocional. A novela, uma vibração maior, sustentada por maior tempo. [...] A novela não é, por conseguinte, um conto dilatado; é um conto longo, coisa muito diferente, já que o primeiro termo se refere a um aumento arbitrário — ‘elementos acessórios’ —, e o segundo alude a um assunto cujo desenvolvimento não necessita de digressões, mas sim mais palavras, mais páginas”.] (GOYANES, 1949, p.112-113. Tradução nossa) A referência completa está na seção Bibliografia deste estudo.

plural é *missosso*. São estórias tradicionais que envolvem o cotidiano e factos reais que passaram. Mas aí não deixa de entrar o elemento mágico, nem maravilhoso, mas algum elemento que não é realista. E, por exemplo, na “Estória da Galinha e do Ovo”, os animais falam com as crianças as crianças falam com os animais, daí eu o ter utilizado. E mesmo a abertura da estória é a abertura que se usa na estória tradicional mussossoana, que diz “tenho aqui uma estória”, “vou contar uma estória”. Nisso, quando procurei a tradução para *mussosso*, *missosso*, dizia “este conto é um conto tradicional...” eu disse por que não estória? Encontrei no antropólogo angolano, o Lopes Cardoso, que a propósito que já não lembro o quê, também numa nota de pé de página de um livro dele, ele propõe a tradução de estória para *mussosso*. Eu disse “ótimo! Estou legitimado pelas autoridades, é isso.” (Apud SANTOS, 2008, p.280.)

O que teria o mencionado gênero — estória — em diálogo com o modelo tradicional ou corrente do conto? Poderia ser este considerado uma espécie de subgênero do conto que se conhece? Como já afirmado em outros momentos oportunos, é seguindo as pistas oferecidas pelo próprio objeto desta pesquisa que será tomado o caminho mais adequado pretendendo chegar a resultados condizentes com esta mesma realidade. Esta seção pretende pensar a respeito do que se entende por conto e do que se poderia entender por “estória” no universo da produção de José Luandino Vieira.

José Luandino Vieira é contista que começa suas produções na cidade de Luanda, ainda na década de 1950, tendo, portanto, como herança, tendências da geração de *Mensagem*, como já dito em outro momento, em que se reforçam as propostas do realismo, com inegáveis pitadas de romantismo, repercutindo na proliferação do conto como resultado de uma expansão editorial, jornalística, que funcionou como amortecedora do nível de qualidade de expressão do gênero em Angola.³⁸ O que transforma Luandino Vieira, no dizer de críticos como Manuel Ferreira, no pioneiro da ficção angolana, é o fato de ter sido ele o primeiro ficcionista com livro publicado na fase da “autêntica literatura angolana”.³⁹

A antologia *A Cidade e a infância*, que reúne dez narrativas curtas, marca esse início, e em seu interior, bem designado está o tipo de narrativas que a compõe e com que se realiza a estréia do escritor na vida literária: “contos”. Observa-se que, em comparativo com a categoria de “estórias” que o autor mesmo propõe a partir de seu segundo livro de narrativas, *Luuanda*, muitos aspectos, tanto no tratamento da linguagem, como na construção e recorrência a um cenário que interfere no desenvolvimento corporal da narrativa, dentre outros elementos que ainda serão apontados, denotam um amadurecimento do escritor em busca de uma marca

³⁸ *Mensagem* e sua Geração terão seção especial para que se discuta seu projeto estético: no capítulo três, como já anunciado.

³⁹ A afirmação de Manuel Ferreira faz referência à obra *A Cidade e a Infância*, primeiramente publicada em 1957.

literária própria, e resultam, na perspectiva deste estudo, naquilo que pode ser pensado como um tipo muito próprio de “revolução da forma”.⁴⁰

Num primeiro olhar, a “estória”, como composta à maneira de Luandino, já no momento em que se coloca *Luuanda*, chama a atenção por sua extensão que pode ser percebida como ampliada em relação a ideia de conto, como geralmente se configura — e como se apresenta em *A Cidade e a Infância*, aquela sua primeira coletânea de narrativas. Para entendermos a relação de ampliação que aí se estabelece alguns questionamentos com relação ao conto precisam ser feitos.

Indaga-se com Nádya Battella Gotlib (2006) “[...]: afinal, o que é o conto? Qual é a sua situação enquanto narrativa [...]? E mais: até que ponto [...] [o] caráter de extensão [tão recorrentemente utilizado como critério] é válido para determinar sua especificidade?” (p.5) A partir de algumas teorias sobre este tipo de narrativa mais curta, é propósito desta seção pensar também como pode ser entendida a “estória”, no sentido de gênero literário do campo da narrativa, e que repercussões este, utilizado por Luandino, provoca no modo como se constitui a tradição do conto. Pretende-se, para tanto, a partir deste ponto, buscar nas proposições de teóricos que pensaram o conto e sua composição, as origens das reflexões teóricas que acabaram por oferecer traços que serão utilizados na caracterização do gênero em questão.

Sendo verdade que o conto é objeto anterior em existência em relação a tudo que se diz a seu respeito, podemos especular que o conto sempre teve um papel: o de reunir duas ou mais pessoas em torno de um acontecimento que se quis compartilhado por quem o contasse. Talvez mesmo, como também pensa Gotlib (2006, p.6), o início do “contar estória” seja impossível de ser demarcado no tempo e fique apenas como hipótese sinalizando para uma época de ausência de uma tradição escrita. Mas mesmo assim, pode-se pensar em momentos de desenvolvimento dos “modos de contar” que podem e devem mesmo ter repercutido no pensamento dos teóricos e críticos que passaram a olhar este tipo de narrativa com olhos analíticos. Supõe-se, com a crítica (2006, p.6-7), que os contos egípcios ou os chamados *Contos Mágicos* sejam os mais antigos, tendo surgido por volta de quatro mil anos antes de Cristo⁴¹.

⁴⁰ O que se vislumbra neste capítulo, a ideia de desenvolvimento e amadurecimento no processo criativo do gênero, será retomado na abordagem analítica do capítulo quatro que estabelecerá ligações com todos os aspectos referidos neste percurso investigativo como parte resultante do projeto de uma poética do conto de Luandino.

⁴¹ A respeito da literatura egípcia do Império Médio, ver a tese doutorado em História, de autoria de Telo Ferreira Canhão, defendida em Lisboa em 2010. Com o título *A Literatura Egípcia do Império Médio: espelho de uma civilização*, o trabalho realiza uma extensa e detalhada apreciação do gênero nos referidos cenário e época, tomando como uma de suas principais fontes, dentre muitas outras, o estudo sobre o gênero de autoria de Gustave Lefebvre. É com base em suas palavras que Canhão explica que “[...] os contos são textos narrativos compostos por escribas de grande talento e constituem uma das expressões mais importantes da literatura egípcia no elenco das obras literárias do antigo Egito. À partida não eram destinados ao povo mas a uma elite apreciadora da arte de composição e da língua; a sua excepcional qualidade também os tornava dignos de servirem pedagogicamente

Também exemplares da ancestralidade do gênero são as várias estórias que estão inseridas na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero, ou o *Pantchatantra* no século VI a.C e as inesquecíveis estórias de *Mil e Uma Noites* que percorrem a Pérsia no século X. Mas mesmo tendo adquirido seu registro escrito, o conto só vai afirmar sua categoria estética no século XIV, com o *Decameron* (1350), de Bocaccio. Nele é mantido o tom da narrativa oral, conserva-se o recurso das estórias de moldura, portanto contadas “por alguém a alguém”, como no exemplo inglês, também do século XIV, *The Canterbury Tales* (1386), de Geoffrey Chaucer. No século XVI, ter-se-á o *Héptameron* (1558), de Marguerite de Navarre, e só no XVII chegará a vez de Cervantes, com suas *Novelas Ejemplares* (1613). É ainda no XVII que Charles Perrault faz seus registros narrativos com os chamados *Contos de mãe Gansa*, e no XVIII, a presença do um La Fontaine parece recuperar o simples “contar estórias”.

No século XIX, ter-se-á um desenvolvimento visível do conto estimulado “pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais.” Pois, é então, e portanto, que podemos afirmar que “este é [sem dúvida] o momento de criação do conto moderno quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia seu estudo comparado”, como explica Gotlib (2006, p.7), tem-se uma outra reflexão importante que leva a atenção para a extensão do conto. Edgar Allan Poe, contista que se pôs como crítico e teórico de seu próprio “fazer literário”, e ecos de suas posições a respeito do gênero que escreve, tornam-se notórios em muitos estudos que pensaram o conto, como a fonte originária de uma reflexão que relacionou esta forma literária a sua extensão. O ensaio de sua autoria “*The Philosophy of Composition*” marca uma posição do escritor americano diante da lacuna teórica existente a respeito do conto e de uma discussão ou expressão de seus adeptos escritores a respeito dos modos como o escreviam. Poe, em meados do século, sob a luz do romantismo nas letras americanas, mas contradizendo o discurso vigente, flagra a vaidade dos contistas de então, que, não revelando as técnicas e artifícios de labor empregados na construção de suas narrativas, preferiam disseminar, segundo o ensaísta, a ideia de que compunham

[...] por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente [portanto] estremeceiam ante a idéia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de

como exercícios de leitura e caligrafia, para jovens destinados à profissão de escriba. Trata-se de obras com temáticas variadas que Gustave Lefebvre organiza em seis grupos (mitológicos, anedóticos, filosóficos, psicológicos, maravilhosos e contos-moldura) os quais, contrapondo narrativa de acontecimentos fictícios a narrativa de fundo histórico, acrescenta o grupo de romances que incluem textos cujos autores se basearam em fatos reais.” (CANHÃO, 2010, p.310). A referência completa encontra-se na seção Bibliografia.

idéias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações; numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança no cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do histrião literário. (POE, 2009, p.114-115).

Na citação da entrevista concedida por José Luandino Vieira que dá início às reflexões desta seção, revela-se um escritor em sintonia com outros sistemas literários, além daquele tradicional angolano, discutido em capítulo anterior. Já foram registrados relatos do escritor em que declara, como neste, ter sido a obra de João Guimarães Rosa uma das grandes fontes de inspiração de suas criações, com a qual manteve e mantém diálogo. Sua fala, antes resgatada, permite-nos entrever um escritor que não só pensa sua técnica, dialogando com outras, mas que tem a capacidade transmitida a ela, como contributo de seu olhar reflexivo, de plena mudança, ancorada também em discursos de outros territórios, além do literário, recuperando, por exemplo, a autoridade de Lopes Cardoso, por ele citado como fonte de pesquisa, e a produção de Fernão Lopes, por seu caráter de ousadia. Obviamente, a crítica que faz Luandino a sua obra e a dos outros por ele citados não pode ser comparada a do ficcionista e teórico americano trazido à baila em citação acima, porque além de não incorporar um gênero como o ensaio, não passando de uma fala solta sobre um tema que lhe propôs um entrevistador, não se configura como uma sistematização formal de seu pensamento enquanto “fazedor de mundos paralelos”, como se configura a “filosofia poética do conto” de Edgar Allan Poe (2009). Mas um ponto ganha destaque nas impressões do ficcionista angolano: o critério da “extensão”, como o que também — além da relação da estória com a tradição mussossoana — serviria, em sua perspectiva, como critério para distinguir a “estória” de outros tipos de narrativa literária.

Depois da postura de Poe (2009), de despertar a faculdade de auto-exame, de ter pensado sua escrita e a de outros, e, principalmente, conferir, no dizer de W. Taylor (1967, p.117)), à “crítica de livros americana uma personalidade e filosofia da literatura originais”, o contista e poeta, então transformado em teórico e crítico, pela repercussão desta nova fração de sua obra, e não é exagero afirmar, passa a influenciar todas as gerações de teóricos e “fazedores” do conto que se seguiram. Busca-se, a partir de suas concepções de literatura, e, sobretudo do conto literário, uma aproximação maior possível do modo como passa a ser entendido então o conto. Eis um dos méritos alcançados por Poe, se pensarmos na confusão terminológica que a palavra conto e não só, entrando em terreno a novela e a estória, carregavam, quando impressos aleatoriamente como subtítulos de volumes: fixar certos padrões de escrita para o gênero.

O então teórico, no citado ensaio, atribui importância máxima ao processo de composição do conto.⁴² Colocando o final, ou epílogo, como principal impulsionador do surgimento da estória, Poe acredita que o escritor de contos deveria pôr no fim toda a motivação para a criação de sua obra tendo em vista o efeito que se pretende e todo o resto, portanto, surgindo em função do alcance deste. Em suas palavras:

Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao epílogo, antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o epílogo constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção. (Poe, 2009, p.113).

Sem dúvida alguma, Poe (2009) coloca em evidência a “consideração de um efeito”. (p.114) Criticando a maneira corrente à época de se construir uma narrativa a partir de algo incidentalmente ocorrido ao longo do dia ou mesmo que o conto se originasse de uma tese que se queria defender, e só depois lhe preenchendo o miolo com descrições, comentários ou diálogos, o teórico-ficcionista diz ser de sua preferência um início em que se especule que efeito quer o escritor provocar no texto e que repercuta em algo impressionante ao leitor. Em sua posição, fica clara a relação entre a escolha do assunto adequado a este “efeito pretendido”, os incidentes que ocorridos o circundam ou a ele levam e, não menos importante, o tom, também escolhido em função do efeito.

Ora, vale ressaltar que, a exemplo do que aconteceu em Angola, com o espaço literário para “peças narrativas” sendo cedido em revistas e jornais, não se poderia ter ausente a noção de efeito como primeira ferramenta para atingir o público leitor que seria a mola motora da circulação de tais periódicos. Mas em Angola, vale ressaltar, os efeitos buscados tinham vistas, sobretudo, numa motivação de ordem ideológica⁴³ que impulsionasse a revolução, o que pode resultar, não raramente, em textos de qualidade estética duvidosa, textos antes preocupados com o dizer do que com o como dizer.

Edgar Allan Poe (2009) foi fruto de um universo editorial, jornalístico, que tinha no deleite do leitor seu principal aliado para a permanência de sua atuação. O conto era bom quando conseguia impressionar o leitor. Para ele, o gosto é algo indiscutível, importava que o conto “há um tempo agradasse ao gosto do público e da crítica”. (p.115) Não se pode esquecer

⁴² Edgar Allan Poe (2009), em vários momentos do ensaio, faz referência não apenas ao conto como também à poesia e atribui importância equivalente nos dois gêneros tanto no tocante à extensão, como a busca do efeito pretendido, a criação de expectativa no leitor, a intensidade do clímax, e o desenlace surpreendente que vai nocautear o leitor em uma única assentada.

⁴³ Estes aspectos serão explorados no capítulo três.

de que o leitor romântico da época, leigo ou não, era ávido por textos que lhe causassem algum tipo de comoção, espanto, dor, enfim, que o tocassem, que o invadissem, por completo.

No tocante às proposições de Poe (2009), não se pode desprezar o fato de que ele não está usando como objeto de teorização um conto qualquer, ou o conto em sua virtualidade, mas um conto específico dentro das várias categorias ou tipos a que pode ser submetido: o conto policial, o conto de terror, ou seja, o conto poeano. É sua perspectiva tomando como base sua poética mesma. O conto de Poe por Poe mesmo.

O fato é que essa teoria e os elementos por ele observados têm sido tomados indiscriminadamente como de aplicação passível a qualquer narrativa entendida como conto. É notório, em vários tipos de contos, dos contos modernos, a geração pós-Poe, podemos assim dizer, o efeito não ser algo primordialmente tido como movente de toda a cadeia narrativa, ou, pelo menos, não esta concepção de “efeito” com a qual lida Poe (2009). Esta sua concepção de efeito está mesmo submetida ao tipo de conto que escreve. Não concebemos imaginar um conto de terror em que, como leitor, não se sinta algum pavor, nojo, repulsa, tristeza ou comoção ao lê-lo. Mas outras concepções de efeito podem ser vislumbradas, sim, como resultantes de todo e qualquer conto, assim como de toda e qualquer forma de expressão. Quando contamos uma estória, escrevemos um diário, carta ou mensagem, pensamos no efeito pretendido como alcance de nosso interlocutor, e é, sem dúvida, por este motivo que fazemos certas escolhas lexicais, de modo, de tom, de percurso, entre outras.

Mas voltemos ao critério primordial que elege Poe (2009) para que o conto seja satisfatoriamente aproveitado por seu leitor: a extensão. Este tem e muito a dever à ideia de um leitor típico de jornal, que faz uma pausa breve para as suas leituras. Eis o que diz o ensaísta:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito intencionalmente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. Mas, visto como, *ceteris paribus*, nenhum poeta pode permitir-se dispensar qualquer coisa que possa auxiliar seu intento, resta ver se há, na extensão, qualquer vantagem que contrabalance a perda de unidade resultante. Digo logo que não há. O que denominamos um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos; isto é, de breves efeitos poéticos. É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intencionalmente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. Por essa razão, pelo menos metade do Paraíso perdido é essencialmente prosa, pois uma sucessão de emoções poéticas se intercala, *inevitavelmente*, de depressões correspondentes; e o conjunto se vê privado, por sua extrema extensão, do vastamente importante elemento artístico, a totalidade, ou unidade de efeito. (POE, 2009, p.116).

Está clara a sua concepção de leitor: o leitor romântico entregue a “emoções intensas”. Nesse trecho de seu ensaio, Poe associa a noção de brevidade àquela de efeito. A

ideia de uma extensão que esteja convenientemente a serviço do efeito pretendido, sua “unidade de efeito”, é certamente recuperada de Aristóteles, cujos preceitos artístico-literários não devem ter passado despercebidos por Poe. Em sua *Poética*, determina o estagirita como a mais importante das partes de uma obra — destacando a tragédia como sua mais elevada expressão artística — a “disposição das ações”. Ele entende a tragédia como uma imitação de ações. E para ele, a felicidade ou a desventura estariam nessas ações e a finalidade seria uma ação e não uma qualidade. Em suas palavras: “[...] as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações. Assim, as ações e a fábula⁴⁴ constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa.” (ARISTÓTELES, 2005, p.25. Grifo nosso) Outro ponto de seu discurso na *Poética* com o que se pode estabelecer contato com o discurso de Poe (2009) e sua “filosofia” é aquele que discorre a respeito do uso de fórmulas para as fábulas, observando que estas não devem render-se ao acaso com um começo ou um fim despropositado. Neste ponto parece estar a origem do pensamento de Poe (2009), tanto com relação à ideia do efeito que provoca o belo quanto sua relação, a do efeito, com a duração, que repercute no espaço físico, a proporção real que toma em linhas, por fim, em que se materializa, a narrativa que se quer contar, o conto.

Outrossim, a beleza, quer num animal, quer em qualquer coisa composta de partes, sobre ter ordenadas estas, precisa ter determinada extensão, não uma qualquer; o belo reside na extensão e na ordem, razão por que não poderia ser belo um animal de extrema pequenez (pois se confunde a visão reduzida a um momento quase imperceptível), nem de extrema grandeza (pois a vista não pode abarcar o todo, mas escapa à visão dos espectadores a unidade e o todo, como, por exemplo, se houvesse um animal de milhares de estádios). Assim que possibilite aos olhos abrangê-los inteiros, assim também é mister que as fábulas tenham uma extensão que a memória possa abranger inteira. [...] Para dar uma definição simples, a duração deve permitir aos fatos suceder-se, dentro da verossimilhança ou da necessidade, passando do infortúnio à ventura, ou da ventura ao infortúnio; esse o limite de extensão conveniente. [...] O objeto da imitação, porém, não é apenas uma ação completa, mas casos de inspirar temor e pena, e estas emoções são tanto mais fortes quando, decorrendo uns dos outros, são, não obstante, fatos inesperados, pois assim terão mais aspecto de maravilha do que se brotasse do acaso e da sorte; [...] Segue-se necessariamente que as fábulas dessa natureza são mais belas. (ARISTÓTELES, 2005, p.27-29)

Poe, para quem “a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito” (2009, p.116-117) tem em vista o belo como única província legítima do poema. E esta tem de estar em primeiro lugar na busca de um efeito que

⁴⁴ “Está na fábula a imitação da ação. Chamo fábula a reunião das ações;” (ARISTÓTELES, 2005, p.25.)

possa tornar a obra “apreciável por todos”. Em sintonia com o que prega Aristóteles, Poe acredita que

O prazer que seja ao mesmo tempo o mais intenso, o mais enlevante e o mais puro [...] [deve ser] encontrado na contemplação do belo. Quando, de fato, os homens falam de beleza, querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito; referem-se, em suma, precisamente àquela intensa e pura elevação da alma — e não da inteligência ou do coração — de que venho falando e que se experimenta em consequência da contemplação do Belo. [...] Quanto ao objetivo Verdade, ou a satisfação do intelecto, e ao objetivo Paixão, ou a excitação do coração, são eles muito mais prontamente atingíveis na prosa, embora também, até certa extensão, na poesia. [...]

Encarando, então, a Beleza como a minha província, minha questão se referia ao tom de sua mais alta manifestação, e todas as experiências têm demonstrado que esse tom é o da tristeza. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos. (POE, 2009, p.117-118)

É inegável a rigidez clássica, de berço aristotélico, empreendida na forma do conto por Poe. O teórico-ficcionista entende conteúdo e forma como partes integrantes de um todo orgânico, como pensariam também os estruturalistas.⁴⁵ Explica-se, nessa rigidez clássica, seu entendimento também de “unidade, ou totalidade de efeito”.

Não se pode esquecer de que a forma mais curta do conto, também herança do pensamento de Poe, sem dúvida alguma, é advinda de sua origem oral, sua “forma natural” — na expressão de Jacob Grimm — em que narrativas de extensão sutilmente variáveis “davam conta” da mensagem, a exemplo da tradição alemã de contos populares. Como resultado de convenção originada de séculos de prática tradicional, na versão escrita — assumindo novas feições, sobretudo pelo papel que passa a ter no mundo moderno, não podemos nos esquecer dos leitores de Poe — ganha mais “tempo de preparo”. Desse tempo extra, brotaria, sem pressa, o apuramento da técnica.

Nesse sentido, vale lembrar que esta pesquisa é avessa à ideia de que as produções orais tradicionais não dispunham de técnica e que fossem resultado bruto de uma coletividade

⁴⁵ Vale deixar claro que esta pesquisa comunga do mesmo pensamento do teórico. Sob esta perspectiva, também vale relembrar, da postura crítica de Lévi-Strauss, a clara distinção entre as escolas. Em suas palavras: “Propp divide em duas partes a literatura oral: uma forma, que constitui o aspecto essencial pois se presta ao estudo morfológico; e um conteúdo arbitrário ao qual, por esta razão, concede uma importância apenas acessória. Que nos seja permitido insistir neste ponto, que resume toda a diferença entre formalismo e estruturalismo. Para o primeiro, os dois domínios devem ser absolutamente separados, pois somente a forma é inteligível, e o conteúdo não é senão um resíduo desprovido de valor significante. Para o estruturalismo, esta oposição não existe: não há, de um lado, o abstrato e, do outro, o concreto. Forma e conteúdo são de mesma natureza, sujeitos à mesma análise. O conteúdo tira sua realidade da estrutura, e o que se chama forma é a ‘estruturação’ das estruturas locais que constituem o conteúdo.” (LÉVI-STRAUSS, 1984, p.194.)

como pensava Grimm⁴⁶: uma “forma simples” em oposição à “artística” no dizer de Jolles (1976). Eis o motivo da impressão de aspas que se imprime na expressão “natural” emitida pelo contista alemão, que em nosso entendimento pode conotar os sentidos criticados ao longo desta pesquisa quando direcionados às produções orais. No contexto africano, como já discutido, a palavra era dada ao artífice dela, o *griot*, que se valia de técnicas variadas para compor, manter a expectativa da assistência no percurso da narrativa que contasse, o que, sem dúvida, manifestava e deixava gravadas suas marcas autorais no texto expressado oralmente. E nisso não há, insistimos, simplismos, pois resulta de elaboração complexa do artista.

De volta à citação da fala de Luandino Vieira que abriu esta seção, pode-se observar outro ponto importante que o autor relaciona à produção do cronista português e da qual se pode extrair a idéia das escolhas do autor para o tratamento dado aos temas que tem em mãos. Luandino faz ligação com a vertente não-realista “no sentido correcto do termo” em suas palavras. O fato de poderem entrar na “estória” animais que falam, pessoas que falam com animais, tem sem dúvida uma boa representação na estória que ele mesmo cita, a “Estória da Galinha e do Ovo”.

A narrativa que abre com uma fórmula tradicional mussossoana, já referida em outro momento, encerra sua segunda antologia de “estórias”, aquela divisora de sua produção.⁴⁷ O narrador-contador, que começa sua estória explicando de que trata, aponta para o cenário em que tudo se passara em uma hora e meia: “estes casos passaram na musseque Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda.” (1982, p.99) Na “nossa terra de Luanda” “nessa tarde calma, começou a confusão.” O que mais parece uma crônica do trivial, do acontecido diário em que, de fato, nada de novo acontece de importante, ganha feição de importância através do pincel do artista: a briga mais comum entre duas vizinhas por um ovo que a galinha de uma delas pôs no quintal da outra. Com pitadas leves de humor, em que se colhe nas entrelinhas, uma crítica apurada à sociedade colonial luandense, a cena local ganha realce também porque, mesmo na escrita, é pintada em tons de amarelo e laranja rodeados por muitas outras cores:

Foi na hora das quatro horas.

⁴⁶ A posição de Jacob Grimm é bastante precisa nos trechos de sua correspondência a Achim von Arnim recuperada por André Jolles: “A poesia é aquilo que passa em estado de pureza e sem alterações do coração para as palavras; por conseguinte, é algo que brota incessantemente de um impulso natural e é captado por uma faculdade inata; a poesia popular sai do coração do Todo; o que entendo por poesia artística sai da alma individual. Por isso é que a poesia moderna assinala os seus autores, ao passo que a antiga não sabe nome algum; ela não é produzida por um, dois ou três, é a soma do Todo; já disse que não sei explicar como essas coisas foram arranjadas e feitas mas, para mim, não é mais misterioso do que as águas que confluem num rio para correr juntas. [...]” (*Apud* JOLLES, 1976, p.183).

⁴⁷ A obra em questão, *Luuanda*, é alvo de análise detalhada em seção do capítulo quatro, marcando viragem definitiva na escritura do autor.

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

Sô Zé da quitanda tinha visto passar nga Zefa rebocando miúdo Beto e avisando para não adiantar falar mentira, senão ia-lhe pôr mesmo jindungo na língua. Mas o monandengue refileva, repetia:

— Juro, sangue de Cristo! Vi-lhe bem, mamã, é a Cabíri!...

Falava verdade como todas as vizinhas viram bem, uma gorda galinha de pequenas penas brancas e pretas, mirando toda a gente, desconfiada, debaixo do cesto ao contrário onde estava presa. Era essa a razão dos insultos que nga Zefa tinha posto em Bina, chamando-lhe ladrona, feiticeira, queria lhe roubar ainda a galinha e mesmo que a barriga da vizinha já se via, com o mona lá dentro, adiantaram pelejar. (p.99-100).

O assunto escolhido pelo autor é o absolutamente ordinário, corriqueiro, em que o fato vira ficção, com paisagens não-realistas “no sentido correcto do termo”, como nesta, em que a galinha, fazendo pouco da estratégia de nga Zefa que colocou o ovo no ninho arranjado com jeito, querendo que a galinha pusesse mais um para contar-lhe um par, pôs sua garganta cantando e dizendo em *kimbundu*: “...ngala ngó kakela ká...ká...ká...kakela, kakela...”⁴⁸ A disputa entre as vizinhas, conhecidas no musseque, repercute em falação e bate-boca, que resultam em uma espécie de não-ação que toma todo o espaço da narrativa. Acontece que a especulação do “não-acontecido” com ares de “acontecimento” tem um efeito pretendido: o de intensificação da expectativa.

Nga Zefa, as mãos na cintura, estendia o corpo magro, cheio de ossos, os olhos brilhavam assanhados, para falar:

— Você pensa eu não te conheço, Bina? Pensas? Com essa cara assim, pareces és uma sonsa, mas a gente sabe!... Ladrona é o que você é!

A vizinha, nova e gorda, esfregava a mão larga na barriga inchada, a cara abria um sorriso, dizia, calma, nas outras:

— Ai, vejam só! Está-me disparatar ainda! Vieste na minha casa, entraste no meu quintal, quiseste pelejar mesmo! Sukuama! Não tens respeito, então, assim com barriga, nada?!

— Não vem com essas partes, Bina! Escusas! Querias me roubar a Cabíri e o ovo dela!

— Ih?! Te roubar a Cabíri e o ovo!? Ovo é meu! Zefa saltou na frente, espetou-lhe o dedo na cara:

— Ovo teu, tuji! A minha galinha é que lhe pôs!

— Pois é, mas pôs-lhe no meu quintal!

Passou um murmúrio de aprovação e desaprovação das vizinhas, toda a gente falou ao mesmo tempo, [...] (1982, p.102).

⁴⁸ A galinha afirma que “estava apenas a cacarejar”, segundo tradução em nota do autor.

Enquanto o palavrório se desenrola, os leitores ficam nele envolvidos e se mantêm suspensa a ação durante as vinte e cinco páginas as quais percorre a narrativa. Nesse tempo, uma mais velha da comunidade faz falar a sabedoria (p.102), outras moradoras e a mulher de Miguel João dão seu testemunho (p.103), Vavó interroga Bina (p.104-105); Sô Zé, porque branco e dono da quitanda, é convocado a dar opinião sobre o assunto (p.105-106); a própria galinha diz sua versão, em segredo, para os meninos Xico e Beto (p. 107-108); Azulinho, o menino esperto do *musseque* que havia freqüentado o seminário é chamado para emitir parecer (p.109-110); sô Vitalino, dono de muitas cubatas, cobrador de seus aluguéis, é visto descendo do maximbombo, e é também, como despiste daquelas que não tinham o dinheiro para pagá-lo, convidado a pôr sua opinião sobre o caso (p.111-113); velho Artur Lemos, ex-funcionário do notário, experiente tratador de macas, é enxotado pela mulher, em cena que chama a atenção das mulheres na rua que correm a lhe chamar para resolver o assunto delas (p.114-118); sem solução, as mulheres resolvem esperar seus homens voltarem do serviço para que resolvam; desistem, começa novo tumulto com direito a luta corporal, socos e insultos em que “parecia a peleja era mesmo de toda a gente” (p.118); passa a patrulha, o sargento distribui socos às costas e dois soldados se posicionam, mostrando cassetetes brancos e em seguida o sargento interroga a vavó sobre o caso, ali mesmo, junto às outras e resolve confiscar a galinha (p.119-121); os meninos Beto e Xico resolvem “resgatar” a Cabíri usando sua “técnica” de se comunicar com animais, o que permite à própria galinha agir, entendendo a comunicação, de forma que se tenha, só então, o tão aguardado desenlace (p.121-123):

Só eram mesmo cinco e meia quase, o sol ainda brilhava muito e a noite vinha longe. Ainda se estivesse fresco, mas não: o calor era pesado e gordo em cima do musseque. [...] Maior que todos os barulhos, do lado de lá da quitanda de sô Zé, vinha, novo, bonito e confiante, o cantar dum galo, desafiando a Cabíri...

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

[...] De ovo na mão, Bina sorria. O vento veio devagar e, cheio de cuidados e amizade, soprou-lhe o vestido gasto contra o corpo novo. Mergulhando no mar, o sol punha pequenas escamas vermelhas lá embaixo nas ondas mansas da Baía. Diante de toda a gente e nos olhos admirados e monandengues de miúdo Xico, a barriga redonda e rija de nga Bina, debaixo do vestido, parecia era um ovo grande, grande...

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, (1982, p.122-123).

Pensando nos fragmentos apresentados e no tocante ao tratamento dado à estória, no entender de Luandino, não se pode esquecer que há, pelo menos, três acepções da palavra conto, como explica Gotlib, através das palavras de Julio Casares. Primeiro, pode-se pensar na noção mais recorrente, que a entende como relato de algo que aconteceu; também se pensa em conto como sendo uma “narração oral ou escrita de um acontecimento falso”; e entende-se ainda o conto como “fábula que se conta às crianças para diverti-las.” (1995, p.11)

Essas são acepções comumente apreensíveis e bastante discerníveis. Elas estão relacionadas, se bem observarmos, aos usos que se faz deste tipo de texto. Nas palavras de Gotlib (1995): “todas apresentam um ponto comum [...] são modos de se contar alguma coisa e, enquanto tal, são todas narrativas.” (p.11) Etimologicamente,

O contar (do latim *computare*) uma estória, em princípio, oralmente, evolui para o registrar as estórias, por escrito. Mas o contar não é simplesmente relatar de acontecimentos ou ações. Pois relatar implica que o acontecido seja trazido outra vez, isto é: re (outra vez) mais *latum* (trazido), que vem de *fero* (trago). Por vezes é trazido outra vez por alguém que ou foi testemunha ou teve notícia do acontecido. (GOTLIB, 1995, p.12)

Esse “contar outra vez” de que trata a mencionada crítica, demanda ainda outras relações. Utilizando uma percepção diacrônica, pode-se observar que o termo conto, quando surgido na Idade Média, no século XII, como explica Yves Stalloni (2007, p.119), “designa inicialmente um relato que se inspira da realidade.” Este contaria, portanto “coisas verdadeiras”, e ainda nas palavras de Stalloni (p.119), “sendo o ato literário, por natureza, transposição do mundo, a lei de fidelidade ao real sofre múltiplas modificações, posto que a palavra passa a aplicar-se aos contos medievais em versos, aos ditados, e até mesmo às canções de gesta.” Só mesmo ao fim da renascença, a ideia de imaginário, no conto, passa a esconder seu “fundamento realista” e a partir de então “em sua acepção literária”, como esclarece o teórico (p.120), começa a assumir sua função de narrativa para o entretenimento. Eis alguns traços distintivos que passam a definir o conto de acordo com o mesmo teórico:

- Inclinação deste em direção à fábula ou ao onirismo, e portanto, renunciando de certa forma ao realismo e, por conseguinte, à verossimilhança;
- Abandono das caracterizações individuais pelas personagens, passando estas a pertencer ao domínio do simbólico;
- Fundamento popular, com inspiração “na tradição oral e coletiva ou no folclore”;
- Caracteriza-se como um relato breve;

- Narração direta, inspirada pela oralidade, podendo ter um narrador que “recita” a história;
- Como conteúdo implícito ou exposto, comporta uma “intenção moral ou didática.”

José Luandino Vieira, em sua contística, assim como o faz Tchekhov, pode-se dizer, é, por vezes, bastante objetivo, como nas narrativas de *A Cidade e a Infância* e no volume de contos *Vidas Novas*. No tocante a sua ligação ao “contador”, ou seja, aos ecos orais da literatura narrada, pode-se dizer que este está bastante aproximado dos traços distintivos sugeridos acima por Yves Stalloni (2007). Seus textos também possuem como característica um lado de humor e de leve ironia, o que talvez tenha contribuído para o aspecto mais “comentado” de alguns de seus trabalhos do que do aspecto “sugerido”, embora este último também povoe seus escritos correntemente.

Na “Estória da Galinha e do Ovo”, antes mencionada, Luandino consegue provocar uma reflexão que vem no descortinar do texto também pensar a noção de verdade. O que, como mencionado, estaria nas origens do surgimento do gênero narrativo em questão. Na busca por “quem tem razão”, as personagens Bina e nga Zefa, na estória, ouvem diferentes perspectivas de vários representantes da comunidade que tentam ajudá-las a resolver com quem deveria ficar o ovo da Cabiri. Para completar a discussão que não teve fim, o narrador afirma que “não contou mentira” valendo-se do fecho tradicional à moda mussossoana. Como já explicou Lima⁴⁹, a mentira não pode ser igualada à ficção, porque aquela se opõe a uma verdade, e a ficção, esta, não se opõe a nada. Diante da peça literária em questão, tornar-se-ia infrutífera uma discussão que tentasse colocar em dúvida seu caráter de ficção. Pois, em nosso entender, ela é invenção do escritor, desde sua primeira linha até a última, em representação de um mundo, que se apresenta num estado muito peculiar, “como figuração do imaginário” e impondo-se à necessidade de “interpretação [que] visa abolir [...] [um] abismo por sua tradução semântica”, como propõe Wolfgang Iser (2002, p.949). Em suas palavras,

Este estado de coisas se expressa por outra característica da ficção. Nela, sempre se dá a representação de algo. Ao mesmo tempo, porém por sua ficcionalidade, o que por ela se representa tem apenas a qualidade de um *como se*, que não é idêntico nem ao real, nem ao imaginário; à diferença do imaginário, ele é dotado de forma, e à diferença do real, é irreal. Deste modo, a ficção mantém uma diferença constante quanto ao imaginário e quanto ao real. Através do *como se*, põe-se entre parênteses o representado pela ficção. Este parêntese assim declara que a ficção não representa o representado, mas sim a possibilidade de relacionar o representado a outra coisa,

⁴⁹ Faz-se referência a um discurso proferido pelo teórico Luiz Costa Lima, em 2006, no auditório do Centro de Artes e Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.

diversa da que se dá a conhecer por sua formulação verbal. Assim o caráter de *como se* da ficção cria um abismo peculiar entre o que é representado e que deve ser o representado. Por conseguinte, a ficção não é idêntica com o por ela representado e desta identidade carente deriva a presença do imaginário do texto. (ISER, 2002, p.949).

Ainda voltando a Poe (2009), pode-se pensar que a tarefa de escritor dada por ele, em sua teorização, a todo aquele que se dedicar à escrita de um conto, flagra e enfatiza esse “fazer” com que o “como se” prospere durante toda a experiência leitora do conto. Entre narrativa do tipo relato não-ficcional e a narrativa de ficção, estando a narratividade como ponto que as liga, separa-as justamente o acordo fiduciário, entre escritor de literatura e leitor de literatura, que propõe a experiência do ambiente criado pelo tempo que durar a estória: o chamado contrato ficcional. Também a exemplo do que acontece em outra estória presente no mesmo volume em que está a “Estória da Galinha e do Ovo”, o realce do acordo entre narrador e narratário, aparece no fecho da “Estória do Ladrão e do Papagaio”, na qual o narrador não permite a outra parte o esquecimento do trato, reafirmando ao fim da narrativa: “e isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham passado.” (VIEIRA, 1982, p.97.)

Do que foi discutido como herança da perspectiva poeana do conto, aquela que perdura com mais força — desmontadas as lógicas rígidas do início, meio e fim que em projeto deve começar pelo fim, tendo um propósito muito bem marcado; da noção de conto de acontecimento, em que algo de extraordinário deve ser o tema e dar o tom, tendo a melancolia como o mais sublime de todos; do ideal de efeito, a serviço do qual deve ter andamento tudo e qualquer detalhe da narrativa, calculado em sua direção — sem dúvida, a noção de contenção, de unidade comprimida ao máximo que o efeito permitir é que se revela o traço mais duradouro e também se faz presente na lista de traços distintivos do conto elaborada por Stalloni (2007) e na de muitos outros teóricos e críticos que pensaram o gênero narrativo analisado.

Julio Cortázar, em meados do século XX, é exemplo dessa tendência. Em “Alguns Aspectos do Conto” e em “Do conto breve e seus arredores”, este também faz uma reflexão sobre seu “fazer literário” de contista, destacando o que sua poética por si já revela: sua preferência no conto por aquilo que é excepcional tanto no tocante aos temas ou mesmo nas formas, demonstrando sua própria maneira de entender o mundo. Mas, vale ressaltar, não é o caso de um ensaio de Cortázar sobre sua poética mesma, como o fez Poe (2009). Mesmo se valendo de uma postura crítica que entende o realismo como “demasiado ingênuo”, e afirmando preferir outra ordem: a de realizar um “verdadeiro estudo da realidade” não pelas leis, mas pela exceção das mesmas, o contista acredita que existam “certas constantes, certos valores que se

aplicam a todos os contos, [...],” (2006, p.149) mesmo admitindo ser este um “[...] gênero de [...] difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia [...].” (p.149).

Será que só se pode ter uma ideia viva do que é o conto, e, por extensão, da estória, se o pensarmos em abstrato, como também o pensa Cortázar (2006)? Colocando de lado a ideia de pessoa, nacionalidade e desvirtualizando seu conteúdo, o ensaísta entende que o conto só pode ser de fato entendido, se pensado no “plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal” (p.150) de que resulta o próprio conto. Entendendo-o como um processo de “tremor de água dentro de um cristal” ou mesmo uma “fugacidade numa permanência”, o autor em questão acredita que “só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, o que para ele explicaria também a existência de tão poucos contos verdadeiramente grandes. (p.151) Comparando o conto à fotografia e assemelhando o romance ao cinema em sua oposição, o crítico e ficcionista argentino acaba circulando a noção de extensão e efeito tão defendidas por Poe. Para Cortázar (2006), um conto seria definido pelo fato de “[...] recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que [...] atue como uma explosão que abra [...] uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende [...] o campo abrangido [pela câmera, no caso da fotografia] [...].” (p.151) Há portanto, em seu ponto de vista, a necessidade do contista de “escolher e limitar”, por tanto realizando uma espécie de síntese que leve ao clímax, um evento que seja significativo, ou seja, que “não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no [...] leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento [...] literário contido [...] no conto.” (CORTÁZAR, 2006, p.152) Dessas reflexões, capta-se a relação entre espaço e tempo no conto, como que realizado num entrelaçamento feito pela lógica da condensação, o que para Cortázar se apresentaria como o “essencial do método” narrativo que deve ser empregado no gênero, desdobrando-se daí a noção de tensão também essencial a sua elaboração. Em suas palavras: “[...] essa tensão [...] deve se manifestar desde as primeiras palavras [...] [do texto]. [...] As noções de significação, de intensidade e de tensão não de nos permitir, [...], aproximarmo-nos melhor da própria estrutura do conto.” (p.152)

Antônio Manuel dos Santos Ferreira (2000, p.96), sendo outro nome que buscou entender os lugares do conto literário, mesmo tomando por base a relação bastante problemática entre este, o romance e a novela, a qual, reiteramos, não servirá de parâmetro a este percurso

investigativo, chega à conclusão de que é a ideia de que o conto “limita” seu espaço físico impresso no papel que faz com que os olhares sobre essa narrativa correntemente se pautem pela noção de “intensidade”, também subentendida no caráter de “relato breve”, como elemento distintivo deste tipo de narrativa citado por Stalloni (2007), tão defendido por Poe, como discutido, e no aspecto realçado acima por Cortázar (2006). Nas palavras daquele estudioso (2000, p.96), “o conto concentra e limita os elementos diegéticos, cabendo inteiramente ao leitor a tarefa de concertar os indícios, de modo a activar a vontade de expansão semântica que dinamiza o texto.” Ferreira (2000, p.157) aponta o que teria provocado

[...] alguns momentos de estagnação no desenvolvimento do conto literário moderno. A sobrevalorização da brevidade, do efeito único e do controlo autoral produziu contos excessivamente formais, rígidos e tributários de uma teoria que deixou de ser uma proposta de orientação, e se tornou num espartilho de convenções.

O tratamento literário dado aos temas, a ideia de significação relacionados com as de intensidade e de tensão aparecem como principais técnicas que devem ser desenvolvidas e levadas a bom termo por um contista que se queira considerado “bom” na concepção já mencionada de Cortázar, por exemplo, mas há que se destacar o seguinte: do ângulo do contista, e este é sem dúvida um grande representante do que se entende por “conto literário moderno”, ele explica que “[...] [o que ele mesmo chama de] intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição [...]” (CORTÁZAR, 2006, p.157) Não haveria espaço, no conto, portanto, para momentos longos de descrição ou desenho de cenários mais detalhados. Mas haveria uma outra concepção de intensidade, que seguiria uma outra ordem. Mesmo nas narrativas mais demoradas e caudalosas teríamos o recurso da “intensidade” acionado pela “tensão”.

Nas primeiras estórias de José Luandino Veira, a exemplo das de *A Cidade e a Infância*, já mencionadas, o objetivismo muitas vezes escolhido como foco por seus narradores, dá lugar para a brevidade nas descrições, e à fugacidade na ação dos acontecimentos, muitas vezes com a narrativa contando o que se sucede depois do acontecimento (ao invés de contar o próprio acontecimento), a exemplo do que acontece em “Quinzinho”, o que contribui para que estas sejam bastante breves em termos de extensão, havendo nelas uma configuração do que o crítico comentado denomina “intensidade”. Nas estórias a partir de *Luuanda*, pode-se observar uma distensão narrativa em termos de ocupação de espaço-tempo literário, como entendido por Cortázar. As narrativas embebidas de um subjetivismo, nessas últimas produções, expandem os momentos descritivos valendo-se de recheios metafóricos e assumem uma dimensão poética

que constrói imagens por si só já bastante reflexivas, para além das estórias que contam, valendo-se, por isso mesmo, de uma outra ordem de intensidade, como acontece também em “Vavó Xíxi e seu Neto Zeca Santos” em que há momentos em que parece que nada acontece e mesmo não vai acontecer, transformando esta “distensão” em “intensificação”, o que provoca um efeito muito peculiar. Note-se em

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

É como se os “fatos”, ou melhor, eventos, carecessem de importância, como também acontece no excerto já analisado de a “Estória da Galinha e do Ovo”, o que, no entanto, não deixa de lado a tensão interna da narrativa (provocada por uma suspensão mesma da ação). Ainda nas palavras de Júlio Cortázar (2006, p.158), tudo estaria “nas forças que os desencadearam [os eventos], na malha sutil que os precedeu e os acompanha.” Tudo acontecendo como produto do ofício do escritor, em seu entender.

Sobre a mesma questão, chamam-nos a atenção estudos como aquele intitulado *Formas Breves*, de autoria de Ricardo Piglia (2004), ao qual dedicar-se-á algumas linhas no intuito de entender como nele se desdobra a questão da brevidade. O livro resulta de experiências de leituras do teórico e ficcionista argentino — situação de olhar em parte semelhante ao de Poe (2009), por sua lida também como contista — do qual recortamos dois momentos: “Teses sobre o conto” e “Novas teses sobre o conto”. Na sequência, a tese de número um é montada a partir de um exemplo de anedota subtraído do já referido Tchekhov, que, na leitura de Piglia (2004), significa que: “a forma clássica do conto está condensada no núcleo [do] relato futuro e não escrito.” Haveria, para o teórico, uma espécie de cisão paradoxal na intriga que, contra o previsível e o convencional, como afirma, “[...] é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto.” Sua primeira tese: “um conto sempre conta duas histórias.” (p.89)

Ora, a idéia de Piglia (2004) está, indubitavelmente, pois citado por ele próprio, ligada ao conto no estilo clássico poeano, em que se poderia dividir em dois planos explicados

pelo teórico. Em primeiro plano, a história número um, que seria o “relato do jogo”, e em segundo, a história secreta número dois, de como aconteceu o suicídio, por exemplo.⁵⁰ Para o teórico-ficcionista argentino, “a arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.” (p.89-90)

A idéia de “dois sistemas de causalidade” estampados nesta sua tese guarda uma relação íntima com a teoria do efeito em Poe (2009). A novidade é que o autor claramente descreve “duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada umas das duas histórias. Os pontos de intersecção são o fundamento da construção” (p.90), como explica.

Contando com sua primeira articulação, está a segunda tese de Piglia (2004), na qual esclarece que, no caso da primeira, não seria bem o caso de um “sentido oculto” que só sobreviveria por meio de uma interpretação, “o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático.” (p.91.) O ponto no qual se centra Piglia (2004) é a “estratégia do relato”. Para ele, esta estratégia deve estar colocada a serviço da narração cifrada, leia-se: o processo narrativo deve estar em função do efeito pretendido. Eis Poe (2009), novamente. Piglia (2004) coloca neste ponto, a morada dos problemas técnicos do conto. Sua segunda tese: “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes.” É até onde vai Poe (2009). Ricardo Piglia (2004), com ideais de finais do século XX, já teria outros repertórios de leitura que lhe ofereceriam novos olhares, além daqueles vivenciados por Poe (2009). Como ele mesmo afirma,

A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de Dublinenses, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.

A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão. (PIGLIA, 2004, p.91-92)

Qual o motivo real da briga das mulheres por um único ovo, o que parece insignificante aos nossos olhos, na “Estória da Galinha e do Ovo”? O que parece a narrativa trivial de um episódio banal entre as vizinhas, flagra um dos resultados de séculos de exploração

⁵⁰ Resgata a anedota de Tchekhov, registrada em dos cadernos de notas do contista russo: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se.” (Apud PIGLIA, 2004, p.89.)

e da história das guerras em Angola: a fome e a escassez de alimentos. A exemplo mesmo do que faz Hemingway, citado por Piglia (2004), Luandino “usa com tal maestria a arte da elipse [nesta fase de sua obra] que logra fazer com que se note a ausência do outro relato.” (p.92) Enquanto um Kafka, segundo o teórico, “conta com clareza e simplicidade a história secreta, e narra sigilosamente a história visível, até convertê-la em algo enigmático e obscuro,” fundando aquilo que se convencionou chamar de “kafkiano” (p.92), para um contista como Borges, por exemplo,

[...] A história 1 é um gênero e a história 2 é sempre a mesma. Para atenuar ou dissimular a essencial monotonia dessa história secreta, ele recorre às variantes narrativas que lhe oferecem os gêneros. Todos os contos de Borges são construídos com base nesse procedimento. [...] A variante fundamental que Borges introduziu na história do conto consistiu em fazer da construção cifrada da história 2 o tema do relato. (PIGLIA, 2004, p.93)

Sem dúvida, a estratégia de Borges pode ser vislumbrada em Vieira, logicamente, a seu modo. Fazer da construção cifrada da história número dois o tema do relato é o que pode ser constatado como seu projeto nas três narrativas do volume *Luuanda*, se bem pensarmos. Destaquemos “Vavó Xíxi e seu Neto Zeca Santos”: ambos são personagens de espíritos-corpos perambulantes e deslocados num espaço-tempo de uma Luanda que parece fugir-lhe dos pés e dos estômagos. Uma velha e um jovem, em contraste consigo mesmos e um com o outro, e, que mesmo nos momentos de bom humor, não encontram soluções para seus sofrimentos. Eis o caminho a que nos leva a construção cifrada da estória, o tema da inconstância, da transitoriedade das coisas.

Em suas duas “teses sobre o conto”, Ricardo Piglia (2004) o entende como sendo “construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta.” (p.94) Em suas “novas teses sobre o conto”, o autor, inspirado em Borges, pensa sobre o final, a conclusão, o desfecho de um conto, enxergando este como “um tratado sobre a economia da arte” (p.98). Piglia (2004) introduz em relação íntima o conto ao seu autor, confundindo um ao outro, na dificuldade da convivência em que um é responsável por dedicar seu tempo para que o outro surja. Nisso se percebem nuances da importância do processo atribuída por Poe (2009) e de sua relação com o efeito pretendido e com o que espera o leitor, em sua “Filosofia”. Tudo é resultado do labor, do árduo trabalho do artista em reflexo de sua intenção:

O final põe em primeiro plano os problemas da expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato. Não se trata de alguém externo à história [...], mas de uma figura que faz parte da trama. [...]

Há um resquício da tradição oral nesse jogo com um interlocutor implícito; a situação de enunciação persiste cifrada e é o final que revela sua existência.

Na silhueta instável de um ouvinte, perdido e deslocado na fixidez da escrita, encerra-se o mistério da forma.

Não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta. (PIGLIA, 2004, p.100-101)

A mesma tensão entre o oral e o escrito que põe em Borges, “na silhueta de um ouvinte o mistério da forma”, se põe em Luandino, no tocante à “estória”. Como ainda afirma Piglia (2004, p.101), “a presença de quem escuta o relato é espécie de estranho arcaísmo, mas o conto como forma sobreviveu porque levou em consideração essa figura que vem do passado.” Neste ponto, acreditamos que verdadeiramente estaria bem demarcado um dos traços distintivos do gênero em questão mesmo em sua versão mais moderna: sua estreita relação de dependência com este passado em que o conto servia de espaço de compartilhamento de uma experiência vivida ou de simulação de uma experiência do homem no mundo.

Mario A. Lancelotti (1965) toca nesse mesmo aspecto de forma bastante interessante. Pensando a respeito do que denomina sociologia e natureza do conto, o teórico admite as dificuldades que sobrecarregam o gênero no percurso das tentativas já realizadas por diversos teóricos no intuito de esclarecer o que lhe seria peculiar, mas entende que haveriam condições sociais que impulsionariam a renovação do conto desde Poe (2009). Para ele,

O progresso da ciência e o começo da era industrial, com o conseqüente desenvolvimento dos centros urbanos, bastaram para confinar o escritor no centro de um assombro que pode identificado, na verdade, com sua solidão em meio a um mundo que começa a ser populoso. A reflexão, dessa forma estimulada, a respeito do homem e de seu destino, que, sob o governo da cidade definida por suas fábricas, encontra em Dickens um expositor histórico que, revigorado pelos contrastes do Novo Mundo, acha em Poe e em Hawthorne porta-vozes incríveis, e se enriquece particularmente, do reconhecimento da cidade: o conto, que é uma estrutura fechada, nasce desse isolamento especial que, fora o barulho surdo da multidão, proporciona-lhe, em seu meio, a cidade.⁵¹ (LACELOTTI, 1965, p.14-15. Tradução nossa.)

Em sua proposta para uma teoria do conto, o teórico compreende este em sua estrutura hermética, fechada, como o receptáculo ideal para expressar o mistério ou os segredos

⁵¹ “El progreso de la ciencia y el comienzo de la era industrial, con el conseqüente desarrollo de los centros urbanos, bastaban para confinar al escritor en el centro de un assombro no distinto, en el fondo, de su soledad en médio de un mundo que comienza a ser populoso. La especulación, así estimulada, sobre el hombre y su destino, que, bajo el império de la ciudad definida por sus aledaños fabriles, halla en Dickens a um expositor histórico y que, vigorizada por los contrastes del Nuevo Mundo, encuentra en Poe y en Hawthorne a sus voceros alucinantes, se enriquece en el particular recogimento de la urbe: el cuento, que es una estructura aislada, nace de este particular encierro que, apagados los ruidos y ensordecida la muchedumbre, le proporciona, en médio de ellos, la ciudad.”

das gentes, das ruas, dos prédios, e das novas formas que surgem com a ideia de cidade, a partir do desenvolvimento do homem neste novo cenário social. Daí compreende que em sua feição moderna o conto escolhe a transformação da circunstância ou do momento, situação, ou evento em algo extraordinário. Transformando o conto numa espécie de máquina indagadora da verdade que circunda o homem moderno, o autor acentua ainda o papel do tempo colocando o “passado virtual” como sendo “[...] da essência do conto e a missão do narrador que consistiria em expor sua operância atual ou em indagar seu autêntico suceder.⁵²” (LANCELOTTI, 1965, p.16. Tradução nossa.) Para o teórico, a característica fundamental do conto, e que por isso mesmo o distinguiria de qualquer outro gênero narrativo, seria o fato de este ser como uma máquina, um mecanismo perfeito de absolutização do tempo. No conto, se supõe um passado absoluto, enquanto suas primeiras linhas introduzem uma ação já definitivamente ocorrida. (LANCELOTTI, 1965, p.16-17) Sobre a ideia de conto como uma estrutura “limitada”, vale esclarecer que o mesmo teórico entende que esta

[...] não apenas admite os conteúdos da mais patética humanidade, mas os aumenta na proporção da intensidade de seu fluxo narrativo. Por sua forma e temporalidade o conto é o lugar ideal da situação, essa condição trágica do homem que, antecipada em Kierkegaard, chegaria a ter na filosofia existencial o alcance de uma tese. A inclinação para as ciências ocultas, a paixão e o encanto dos números não impedem, em Poe, *O homem da multidão*, onde geme uma condição humana que prenuncia o Wakefield de Hawthorne, o Markheim de Stevenson, o Bartleby de Melville. No nosso século, e a partir de A metamorfose, não se pode duvidar de que a situação integra o conto com um tema eterno em que a vida e a sua forma acontecem como uma citação austera e viril, reveladora da problemática radical da existência e avança para uma maior gravidade do conto, apontado em meados do século passado pela admirável história de Hawthorne, prova que a indicada transição do mistério ao absurdo esconde, no fundo, a passagem do extraordinário à situação.⁵³(LANCELOTTI, 1965, p.17-18. Grifos do autor. Tradução nossa.)

Seria a “natureza conjectural”, capacidade inata do conto, como no entender do teórico, uma capacidade deste para a admissão do extraordinário? Ou, acrescentamos, seria um seu traço peculiar a elevação ou potencialização do nada em algo, ou seja, a transformação

⁵² “[...] de la esencia del cuento y que la misión del narrador consiste en exponer su operancia atual o en indagar su autêntico acaecer.”

⁵³ “[...] no solo admite los contenidos de la más patética humanidade, sino que los eleva en proporción de su intenso flujo narrativo. Por su forma y temporalidade el cuento es el asiento ideal de la situación, esa condición trágica del hombre que, anticipada en Kierkegaard, llegaría a tener em la filosofía existencial el alcance de una tesis. La inclinación por las ciências ocultas, la pasión y el encanto de los números no impiden, em Poe, *El hombre de muchedumbre*, donde gime una condición humana que prefigura el Wakefield de Hawthorne, el Markheim de Stevenson, el Bartleby de Melville. Ya en nuestro siglo, y a partir de La metamorfoses, no cabe dudar de que la situación integra el cuento com um tema eterno em el que vida y forma se dan uma cita austera y viril, demostradora de la problematicidad radical de la existência y progreso hacia uma mayor gravedad del cuento, señalado a mediados del siglo passado por el admirable relato de Hawthorne, prueba que la indicada transición del mistério a lo absurdo encubre, en el fondo, el paso de lo extraordinário a la situación.”

mesma de qualquer situação em algo extraordinário. O conto teria a capacidade de recorrer ao estímulo do meio, ou receber, portanto influências de um panorama social de forma singular. Em Luandino Vieira, pode-se afirmar que as personagens são colocadas diante de um mundo em desarmonia e em vários momentos parecem inebriadas por um toque de esperança ou ilusão irônicos que as empurra para frente, como no caso de Zeca Santos. Em suas estórias, tem-se mesmo a impressão de que o homem estaria reduzido a sua condição social ou circunstância da vida por este vivida. Na singularização do acontecimento e na presença de um tempo absoluto no conto estariam explicadas não apenas, na visão de Lancelotti (p.35), a natureza insular do conto, como também sua forma fechada, atuando numa seleção de temas que realiza uma espécie de pausa na marcha continua do cotidiano, funcionando como um corte transversal que retira aquilo que seria o receptáculo temático do conto. Para o autor, este “olhar microscópico” do conto estaria relacionado à ideia de forma breve que o gênero carrega, pois que “o caso” a ser contado, como “fatia de vida” seria já um condutor da forma. Subentende-se, de seu raciocínio, um trajeto que nos leva ainda ao pressuposto poeano de submissão ao prólogo. Mas voltando à verdadeira natureza do conto, pode-se mesmo concluir que sua raiz tética, problemática, seu caráter filosófico, já mencionados, colocam às claras a luta eterna entre o homem e a sua circunstância como sendo resolvida na situação, como pensa Lancelotti (p.41). As estórias de Luandino Vieira são, sem dúvida alguma, um convite à reflexão sobre a resistência frente aos conflitos, preocupações e angústias humanas de primeira ordem, como: fome, desemprego, seca, morte, amor, adultério e culpa.

Ainda sobre a recorrência à tradição oral narrativa do *mussosso*, como uma das fontes de elementos a serem requisitados para compor uma nova feição daquilo que se entendia por conto e que na obra Vieira, este passa a dar o nome de “estória”, pode-se afirmar que esta revela um escritor hábil no emprego de técnicas e preceitos de criatividade na elaboração de suas narrativas, e no seu “ofício de escritor” em diálogo com outras vertentes. Como explica Paul Zumthor (2001, p.136), “a voz como tal, em sua existência fisiológica, está situada no coração de uma poética”.

Comparando as estórias do ficcionista angolano com as de João Guimarães Rosa, no tocante à ligação mais profunda que exercem entre voz e letra, a crítica Maria Aparecida Santilli também acredita que em Luandino Vieira,

[...] a narrativa promove uma regressão pelo caminho da busca de nascentes imaginárias num ponto longínquo [...]. Tudo para desentranhar o mais antigo nas fontes atávicas, verbalizar em português o quase indizível nessa língua segunda, na linguagem das gentes fora do [seu] universo [...]. Entende-se a razão pela qual o

contador da história encrava vozes em letras [...], para sugerir, pelo menos, o audível de uma experiência que, também por isso, chega ao plausível pelo oralizante. (SANTILLI, 2007, p. 230.)

A partir do que propõe Luandino em sua estética do conto, percebe-se que o escritor considera como fundamental a ideia de continuidade entre as tradições orais e a literatura angolana em sua vertente escrita, como também propunham as intervenções de Leopold Sédar Senghor, como tendo sido um dos primeiros africanos a exprimir tal ideia.⁵⁴ A presença de elementos da oralidade na escrita, no sentido neste estudo abordado, e como empregada nas estórias de José Luandino Vieira tem um caráter inovador. O diálogo que estabelece com elementos das narrativas orais mussossoanas, como é o caso dos fechos e aberturas tradicionais, já amplamente discutidos na primeira parte deste capítulo, dentre os outros aspectos também já estudados, oferecem tal caráter, retirando suas narrativas dos circuitos de leituras comuns e promovendo a construção de um horizonte plurissignificativo que provoca uma rasura no gênero em Angola, se pensarmos nas feições iniciais do gênero no acervo de suas produções no referido cenário literário.⁵⁵

Voltando a Jorge Luis Borges (1993), observando-o como ensaísta, e apesar da leitura que dele faz Piglia (2004) parecer associá-lo aos pressupostos de Poe (2009), sabe-se que Borges, sendo bom conhecedor dos escritos do americano, tece comentários que o afastam completamente das concepções do contista. Borges (1993) demonstra claramente entender o conto como originado de uma espécie de matéria movente, ou seja, que vai se definindo de um modo que não estaria submetido, em termos de pré-elaboração, em nível algum, à intenção do autor, como pensava e pregava Poe (2009). Enquanto que a já discutida teoria da unicidade, o efeito de Poe, está submetida inteiramente à intenção e vontade daquele, o ficcionista argentino propõe uma espécie de releitura ou contemporaneização daquela antiga ideia de musa na concepção classicista. Em suas palavras:

[...] não acredito que, ao contrário da teoria de Edgar Allan Poe, a arte, a operação de escrever, seja uma operação intelectual. Eu defendo que o escritor deve intervir o menos possível em sua obra. Isso poder parecer assombroso; no entanto, não é: em todo caso se trata, curiosamente, da doutrina clássica. Observamos na primeira linha — eu não sei grego — da *Ilíada* de Homero. [...] Significa que Homero, ou os gregos aos quais chamamos Homero, sabia, sabiam, que o poeta não é o cantor, que o poeta (o prosador, do mesmo modo) é simplesmente o amanuense de algo que ignora e que em sua mitologia se denominava Musa. Em contrapartida, os hebreus preferiram falar do espírito, e nossa psicologia contemporânea, que não desfruta de excessiva beleza,

⁵⁴ A este respeito, o estudo intitulado *Oralidades e Escritas Pós-coloniais*, da estudiosa Ana Mafalda Leite, é bastante elucidador. A referência completa encontra-se na seção Bibliografia deste estudo.

⁵⁵ O trabalho de diferentes contistas angolanos, representantes do caráter iniciador da presença do gênero em questão em Angola, será discutido no capítulo três, e inserido em seus respectivos contextos e propostas estéticas.

da subconsciência, o inconsciente coletivo, ou algo assim.⁵⁶ (BORGES, 1993, p.439-440. Grifos do autor. Tradução nossa.)

As produções de Vieira também podem ser aproximadas das de Borges no sentido de adoção em alguma medida dessa “liberdade criativa” mais inspirada do que mecanizada como queria Poe (2009).⁵⁷ Suas histórias estão repletas de narradores inebriados de reminiscências e luminescências que parecem carregá-los numa espécie de frenesi de saudade para os caminhos mais imprevisíveis do contar, penetrados na poesia, no derramamento da linguagem, na pintura leve ou por vezes dolorida das cenas. O ficcionista angolano, com a “estória”: tece uma trama que nos leva ao moderno com o tradicional; prima pela subjetividade de seus narradores, que têm na memória uma de suas matrizes narrativas, em detrimento do objetivismo que parece ter dado início ao gênero; retira a dependência do elemento surpresa vinculado àquela concepção de efeito proposta por Poe; com o uso da modalidade narrativa da “estória” em substituição a de “conto”, ele acaba dispensando o compromisso com a ideia de extensão, que mais parece uma camisa de força quando se pensa o gênero com Poe; e como acréscimo a isso, renuncia a submissão ao epílogo, ou seja, aos aspectos de causalidade e consequência que levariam ao fim da narrativa. Na “estória”, se espera o inesperado.

⁵⁶ “[...] no creo, contrariamente a la teoría de Edgar Allan Poe, que el arte, la operación de escribir, sea una operación intelectual. Yo creo que es mejor que el escritor intervenga lo menos posible en su obra. Esto puede parecer asombroso; sin embargo, no lo es: en todo caso se trata, curiosamente, de la doctrina clásica. Lo vemos en la primera línea — yo no sé griego — de *La Ilíada* de Homero. [...] Es decir Homero, o los gregos que llamamos Homero, sabía, sabían, que el poeta no es el cantor, que el poeta (el prosista, da lo mismo) es simplemente ele amanuense de algo que ignora y que en sua mitología se llamava Musa. En cambio, los hebreus prefirieron hablar del espíritu, y nuestra psicología contemporánea, que no adelece de excessiva beleza, de la subconsciência, el inconsciente colectivo, o algo así.”

⁵⁷ Sabemos que é impossível qualquer tentativa de postura neutra de um escritor em relação a seu texto. A proposta de Borges (1993) não deixa de ser uma forma de projeto do autor em relação a suas composições. A escolha de palavras por que começar, o tema e etc. tudo recebe influência de uma operação intelectual do autor, na medida em que uma narrativa surge no mundo.

2 DO CONTO ANGOLANO E SUAS FACES

Depois da discussão empreendida no primeiro capítulo a respeito da literatura tradicional angolana e de seu papel para o entendimento do caminho percorrido por esse modo de expressão, além da passagem pelas principais teorias e pressupostos a respeito do que se entende por conto como narrativa literária, realizada no capítulo dois, no intuito de perceber como Luandino faz uma reconfiguração do gênero em suas narrativas, neste capítulo, que ora se introduz, propõe-se um olhar historicista e crítico sobre o conto literário no mesmo cenário. Já tendo sido discutida a relação embrionária da narrativa com a tradição mussossoana, faz-se necessária uma investigação de suas manifestações escritas em Angola associadas aos movimentos considerados como fundadores da noção de literatura angolana. Para tanto, é preciso pensar no sintagma “literatura angolana”, tendo em vista a chamada estética da angolanidade⁵⁸ nele forjada e que serviu como sua base principal, sendo entendida naquele momento histórico fundacional como algo absoluto (PADILHA, 2007). Não se pode deixar de realçar que tanto uma como a outra — a literatura angolana e a estética da angolanidade — foram forjadas num horizonte histórico peculiar: aquele em que se lutava por um espaço social livre da exploração colonial e no qual se tinha em mente um propósito muito bem demarcado: o de atribuir uma identidade àquele povo e às suas manifestações culturais que contribuísse de forma positiva para a afirmação de seu lugar ou modo de ser/estar no espaço/tempo buscando, portanto, uma autonomia de sua voz.

Com o roteiro de percurso que propõe o objeto de análise que se tem em mãos, não é permitido o furto de uma discussão que leve em conta algumas considerações críticas a respeito do que se pode entender por sistema literário e seus desdobramentos em termos de tradição e/ ou cânone, e da sua formação no citado cenário como desdobramento da ideia de literatura nacional, que é tecida nos movimentos que analisaremos num contexto tão peculiar, como o da então Angola nascente de meados do século XX, já que se pretende vislumbrar o lugar de José Luandino Vieira na tradição do conto angolano.

A noção de sistema a ser empregada é aquela mesma com que trabalha Pierre Macherey (1971), em *Para uma Teoria da Produção Literária*, da qual se pode desdobrar e entender que cada conto, ou “a coisa” que nele contém, e que o singulariza, surge de um emaranhado, ou seja, não nasce isoladamente, mas como parte de uma rede de imbricamentos e ligações ou, como nas palavras de Macherey, surge como “indício doutra coisa – o indicativo

⁵⁸ Este projeto ou concepção estética para a literatura angolana é discutido mais à frente.

dum novo e próximo movimento, e [que] a prolonga incessantemente noutra.” (1971, p.60) Partindo desse olhar, defende-se que o conto é um tipo narrativo que se singulariza a cada materialização individual que realiza cada autor, na medida em que o comprime, estende ou derrama em gestos literários mutáveis por sua característica específica e é por esta característica que se julga primordial que este não pode caber no sintagma "narrativa dura", ou ser entendido como texto fechado. Como Macherey (1971), acredita-se que o texto literário não teria, num viés, realidade autônoma, pois as marcas do mundo estariam para sempre nele registradas, “a imagem [de um evento ou mistério do homem, recortado num conto] cativa na palavra pode ser por si mesma obcecante, mas só se torna significativa, eficaz, quando inserida, encadeada nas malhas do texto a que pertence.” (p.59). Mas a partir do momento em que passa a se constituir enquanto malha, ou seja, “realidade textual”, deixa de lado sua dependência em termos de ancoragem com o mundo e assume caráter autônomo que permitirá leituras e interpretações dentro daquilo que suas próprias fronteiras textuais, pistas, e hiatos permitirem. Existe uma ordem, portanto, que determina a não preexistência de qualquer objeto, personagem, ou elemento literário ao texto. A Luanda presente nas narrativas de Luandino, por exemplo, — ainda estabelecendo diálogo com Macherey (1971), que pensa a Paris de Balzac, — não é uma expressão pura e simples da Luanda real, como uma simples generalidade concreta, mas sim

[...] o resultado duma atividade de fabricação, adaptada às exigências [...] [de cada] obra (e não da realidade): não *reflecte* uma realidade nem uma experiência [estranque, pura e simples] reflecte um artifício. Este artifício surge pela instituição dum sistema complexo de relações que determina que um elemento particular (uma imagem) só tenha significado quando colocada no lugar que lhe compete na sequência [...] e não deslocada para outra posição.

O movimento da exposição narrativa é, afinal, a exploração dessa ordem que desdobra e insere cada imagem, dando-lhe lugar próprio em relação a outras e a si mesma. É este retomar constante que produz o texto: manifesta-se, por exemplo, da maneira mais simples, na relação que se centra [...] [um texto, um conto] em torno do seu título. [...] (MACHEREY, 1971, p.59. Grifos do autor).

O conto literário funciona, como a literatura, como um espaço de agenciamento de sinais de uma realidade que se deseja problematizar, como no caso das produções de expressão nacional, num contexto determinado, ou que buscam uma identificação com um cenário que expressivamente se pretende como próprio. Ainda dando eco às ideias de Macherey (1971), podemos entender “a obra literária [...] [como sendo] simultaneamente uma forma análoga dum conhecimento e uma caricatura da ideologia corrente.” (p.62)

O tema aludido aparece no conto dos escritores da década 1950, a geração entendida como responsável por dar vida ao termo “literatura angolana” e vinculá-lo a uma forma de expressão literária que se materializou (em sua modalidade escrita no período) por meio da

poesia, e, destacamos, também através do conto. Então é possível dar forma (dar força?) e caracterizar um povo e um país a partir da materialização de uma forma ou projeto literário? Ou será o contrário?

Em *Literatura e Identidade Nacional*, a professora Zilá Bernd (2011) analisa esta e outras questões e traz à baila o debate sobre as relações que os elementos que compõem o título de sua obra carregam. Esse debate pode ser caracterizado como antigo se pensarmos, por exemplo, na literatura brasileira — produção ligada a um contexto que podemos aproximar do angolano, em alguma medida — e em situações que a própria crítica resgata, tendo em mente sujeitos como Machado e Alencar, no Brasil da segunda metade do XIX, e as reflexões do primeiro sobre a “fisionomia própria do pensamento nacional” que, para ele, só seria alcançada plenamente quando um autor despertasse para uma espécie de “sentimento íntimo”. Sentimento esse que o ligaria também intimamente a seu tempo e a seu país. Machado, já a esta época, defendia, uma ideia de identidade dissolvida que descarrega no conceito não estanque de “literatura nacional”, a não inscrição do superficialismo das “cores do país” apenas, mas, e, sobretudo, o desenho e endosso de uma “fisionomia literária, sem deixar de incorporar os problemas universais que permitem que qualquer ser humano neles se reconheça.” (BERND, 2011, p.13)

Trazendo ecos do pensamento de Pierre Ouellet e seu *L'esprit Migrateur* (2006), para tal discussão, Bernd (2011) nos faz pensar ainda em uma outra problemática que envolve a ideia de caracterização de uma literatura como de autoria angolana, se levarmos em consideração a quantidade de escritores que se deslocaram a partir do período pósindependência, que tomaram iniciativas próprias de distanciamento de Angola diante da desilusão sentida frente à nação que então surgia em contraste com a utopia que os havia levado ao enfrentamento das mais difíceis situações no período da guerra colonial, como perseguições e prisões, e, posteriormente, a guerra civil que se seguiu entre os partidos locais. Este é o caso de Luandino Vieira, que, ausentando-se de Luanda, vive em Portugal desde então. Em entrevista concedida a nós em 2010, Luandino se justifica afirmando que não mora mais em Luanda e nem nunca mais poderia morar lá, porque o lugar onde morou já não existe mais. Como afirma Zilá Bernd, tratar uma literatura pela “pertença a uma única nação tornou-se não apenas complicado [...]” (BERND, 2011, p.145), mas quase impossível, no contexto maior de produções em língua portuguesa, se pensarmos nos deslocamentos intensificados com o pósindependência angolano, para citarmos apenas este escopo como exemplo. Está nessa afirmação da autora, em nossa leitura, uma crítica ao desgaste sofrido pelo conceito de “literatura nacional” e o alerta para a necessidade de flexibilização de terminologias tão

disseminadas nos estudos de produções dos diversos países africanos como: “identidade”, “literatura nacional” e “literatura transnacional”, pois estas foram uma espécie de resposta histórico-social fundada ou forjada ainda nos séculos XIX e meados do XX, como já mencionado no caso angolano, e dos quais podem saltar aos olhos a insuficiência para as discussões a partir das produções do início do século XXI.

Como pode ser verificado em vários contextos sociais em transformação, nos quais a literatura é utilizada como espaço de embate ideológico acentuado por questões de dominação política, toda e qualquer (re)construção identitária nacional⁵⁹ surge nos momentos de grande efervescência ou disputas de uma sociedade, como: guerras civis, ou lutas coloniais, ou outras formas de atrito ou disputas sociais, sendo como resultado a perda ou vitória de um grupo, funcionam eventos como estes, na verdade, como ensejos, e seu resultado como situação que (re)ordena a união da comunidade e o desenvolvimento de projetos comuns que possam levar tal povo adiante. (BERND, p.145) A arte que se forja a partir de então se propõe como nova, tendo em vista o alcance de um outro tipo de mundo social e perceptivo também, como no dizer de Raymond Williams (2011, p.30): “a vanguarda, agressiva desde o início, via-se [vê-se] como a desbravadora do futuro: seus membros não eram [não são] os portadores do progresso já repetidamente definido, mas os militantes de uma criatividade que reviveria e libertaria a humanidade [como no caso angolano].”

No olhar investigativo de ancoragem histórico-social das duas gerações em que se gestaram os ideais de caracterização de uma literatura que pudesse ser chamada de angolana, nas seções que seguem, temos o propósito de investigar as etapas de transformação por que passa o conto, transitando entre os citados movimentos que a partir de suas propostas e estilos iam dando novas feições às formas de narrar; para então voltarmos ao ponto alto de sua transgressão que localizamos na obra de José Luandino Vieira, como mencionado em outro momento, que será, portanto, entendido como ponto chave de ruptura e mudança estética sofridas pelo gênero no citado cenário de produção. Buscaremos observar, desse modo, como, numa via de mão de dupla, podemos entender que tendências de *Mensagem* e de *Cultura* se reverberam na obra de José Luandino Vieira a ser analisada mais extensivamente no capítulo quatro, e ainda, como já anunciado, pensar como o autor consegue repercutir e reformular tais aspectos disseminando-os ou deles contaminando-os[se]. Vieira (e toda a sua produção), eleito

⁵⁹ Para o entendimento do caso angolano também servem os apontamentos de Eric J. Hobsbawm que entende que: “[...] o nacionalismo vem antes das nações. As nações não formam os Estados e os nacionalismos, mas sim o oposto.” (HOBBSAWM, 2011, p.20). E ainda com base em suas palavras, não se pode negar que, portanto, o nacionalismo, acrescentemos, o nacionalismo angolano, como outros, acaba por tomar culturas como preexistentes (ou mesmo as inventa) para transformá-las em nações.

pela crítica como o que levou ao extremo as propostas dos citados movimentos, será apontado, neste percurso que nos levará às análises empreendidas no último capítulo, como paradigma para o entendimento do que viria a se tornar projeto para o conto angolano.

Estamos diante de um olhar sobre a tradição que a entende como “dinâmica cultural” (DURHAM, 2004), ou seja, que se movimenta de uma forma bem distante daquela proposta pelos manuais de ensino de literatura que promovem um olhar sobre esta como objeto em desenvolvimento em uma sequência linear, ou numa cadeia evolutiva, como se fora artefato tecnológico. A ideia de uma “tradição oral literária” que se liga a uma “tradição escrita literária”, formando uma tradição complexa e multifacetada, e, portanto, dinâmica, porque se alimenta de elementos variados sustentados por práticas criativas de seus compositores ou autores, não cabe num esquema linear de feições engessadas, e está nesta nossa concepção o motivo de nos utilizarmos da expressão “via de mão dupla” [ou melhor, “via de mão múltipla”] para falarmos da questão das múltiplas influências que as obras podem exercer sobre si próprias, ou umas sobre as outras, numa cadeia também múltipla de sentidos e direções, ou seja, pluralizante.

No tocante à questão da influência e do dinamismo da tradição, no volume intitulado *Cânones Literários e Educação: os casos angolano e moçambicano*, a crítica Ana Maria Mão-de-ferro Martinho (2001) faz uma afirmação no mínimo intrigante e da qual discordamos, como fica claro diante da postura assumida neste percurso investigativo. Em suas palavras:

[...] O problema da tradição literária em África não se afasta muito do que possamos considerar para a realidade europeia. Há uma vertente oral, de definição de mundos particulares, de algum modo resistente aos universos urbanos, e uma outra, grafada, objectivamente independente da primeira mesmo quando a reclama, evoca ou influencia (pelo efeito assimilacionista para que tende). Por um lado, as diferentes “oraturas” dão resposta a mundos situados etnicamente, por outro são elas próprias já resultado de múltiplas intersecções de conteúdo e de graus diversos de aculturação em que é facilmente identificável a permeabilidade de mundos narrativos. (MARTINHO, 2001, p.240)

No estudo em questão, Martinho (2001) acredita que haja, no caso angolano, um espaço de “encontro e intersecção”, que, pelo por ela afirmado, anularia a importância das narrativas orais e de suas características próprias como influenciadoras da tradição literária angolana, em detrimento de uma sua transcrição ou uso das versões orais para uma aplicação literária escrita. Percebe-se o grande equívoco da crítica ao voltarmos o olhar para as narrativas de José Luandino Vieira já analisadas em investigação do aspecto apontado. Sob nosso olhar, é a própria “permeabilidade de mundos narrativos” que proporciona o vínculo indissolúvel entre

aquelas narrativas orais e as escritas que delas se nutrem, fazendo com que o gesto literário ancestral seja parte dependente e formadora do gesto literário que o segue, seja ele na linguagem escrita ou em outras quaisquer, justamente realçando a complexa veia dinâmica da tradição.

A partir de reflexões como a acima apontada, Ana Maria Mão-de ferro Martinho (2001) tenta entender aquilo que seria elemento definidor de nacionalidade literária em oposição àquilo que seria de natureza circunstancial. Considerando que a literatura produzida em Angola tem como resultado da década de 1950 seus ideais nacionais, a crítica se vale de dois critérios que para ela seriam fundamentais para fermentar uma “nacionalização literária” (MARTINHO, 2011, p.244): primeiro, “[...] uma temática consentânea com a opção anti-colonialista; [segundo,] escritores motivados a elegerem sujeitos de enunciação não contraditórios em relação a uma escolha de base colectiva, africana por via do empenhamento e do compromisso.” Estaria nisso uma dependência clara, em seu ponto de vista, de:

[...] uma estética africana de uma ética de intervenção [o que] implicará então que a escrita criativa se situe em níveis facilmente identificáveis pela referencialidade, admitindo-se portanto que a criação pode ser mais discursiva e menos poética sem prejuízo do seu valor dentro do sistema. (2011, p.244)

O que para a crítica seria a “imposição de um cânone de aferição ideológica” ou até uma “literatura de sobrevalorização exótica” (MARTINHO, 2011, p.244), em comparação aproximadora, a seu ver, daquela que surge e predomina em finais do século XIX, como a distingue Manuel Ferreira (1977), para um crítico como Salvato Trigo, a quem a crítica também recorre, esta deve ser distinguida necessariamente de uma arte que buscava ser “efetivamente africana” em comparação contrastiva a uma outra, movida pelo mero “turismo intelectual colonial”. Não é possível concordarmos com a ideia de “literatura de sobrevalorização exótica”, como quer a crítica, em se tratando da literatura angolana em seu momento de afirmação identitária, porque vinda “de dentro”, e, portanto, nutrida de um “cariz endógeno”, (mesmo com todos os problemas de essencialismos que a escolha deste cariz pode proporcionar) que a assinala, portanto, como “própria”, ou seja, reveladora do “sentimento íntimo”, como naquele dizer de Machado, momentos antes mencionado. E vale ainda realçar, indo de encontro ao que propõe Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho (2001), que, no caso angolano, no contexto das produções africanas em língua portuguesa, foram encontrados modos muito próprios de dialogar com as “tradições”. (LEITE, 2004, p.19). Um exemplo disso é a produção literária de José Luandino Vieira alvo desta investigação. Como veremos durante as análises no capítulo quatro, basta observarmos como

A enunciação dos legados culturais outros faz-se através do enunciado [de um texto], que cumula e concentra, numa geologia estratificada que atinge a sintaxe, os ritmos híbridos da textualidade oral. É neste trabalho da “língua” como texto (na acepção kristeviana) que se desvelam as “tradições” traídas, e reformuladas, e se recuperam os traços genéticos de variadas “formas” ou “gêneros” orais, e outros gêneros provenientes da literatura.

As literaturas africanas de língua portuguesa encenaram, deste modo, desde muito cedo, a criação de novos campos literários, fazendo coexistir na maleabilidade da língua, a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável, que os textos literários nos deixam fruir. (LEITE, 2004, p.19.)

Parece ser a tal “imparabilidade” do tecido narrativo literário a doadora da tradição, o que, por conseguinte, deveria servir de parâmetro para qualquer ideia de cânone, mesmo que por tempo determinado por conta deste seu mesmo caráter. Nele, também enxergamos os elementos para a composição de seu status de “dinâmica cultural”. A língua, no caso, ou o que poderíamos chamar de “língua literária”, seria o primeiro instrumento de enunciação híbrida, ou de “textualização” e de intermediação, como explica a crítica Ana Mafalda Leite (2004, p.19), das culturas envolvidas no processo dinâmico de influências culturais, na composição do que se tornaria a literatura angolana. São variadas as formas de apropriação do texto literário, e do conto, como forma narrativa, e as direções que esta assume. Portanto, não se pode pensar apenas no par opositório “cultura do império” e “cultura angolana”, numa relação simplória de influência, pois ambas as esferas já carregam elementos outros, ou o que poderíamos pensar como “legados culturais variados”, em sua composição, e que vão resultar, como também pensa a crítica, em diferentes registros de enunciação textual. O conto de Luandino Vieira é entendido nesta incursão como “transgressor”, porque escolhe romper com a sequência de tendências mais ou menos padronizadas da ideia de conto que se vislumbrava até então. Sua obra, como representante de um cânone literário angolano, assume o posto de incomum, e portanto, digna de ser destacada, por buscar um trabalho com registros e diálogos diversificados a partir de recombinações, imbricações, recriações, “reinscrituras” e interseccionismos que representariam a dinâmica da ideia de tradição que promovemos nesta pesquisa. Mas voltemos à noção de cânone.

Para discutir a noção de cânone com a qual dialogamos, e que propomos ser empregada para esta análise, em nossa postura, faz-se necessário ainda retomar uma discussão infundada e recorrente no âmbito das produções africanas dos países de língua oficial portuguesa, e que tem desdobramentos vários, se pensarmos nas polêmicas também variadas, por exemplo, no uso das nomenclaturas: literaturas “africanas de expressão portuguesa”, “literatura africana”, “literaturas africanas lusófonas”, “literatura portuguesa afrodescendente”,

“literaturas afroportuguesas”, ou mesmo “lusoafricanas”, entre outras, correntemente empregadas no escopo em questão; ou mesmo repercutindo a questão das classificações de ordem cronológica, ideológica e de conotação político-social, ou “neocolonial”, ou mesmo de recorte temático, como: “literatura angolana”, “literatura préangolana”, “literatura protonacionalista”, “literatura pós-colonial”, “literatura colonial”, etc. Olhando o que está por traz dos sintagmas, aquilo que se entende por literatura angolana, é resultante de olhares multisignificadores e amparados em esferas também múltiplas e dinâmicas, como é caráter de toda e qualquer expressão cultural, e que carrega, em seu bojo, a ideia de “ruptura” como inspiração, ou seja, a noção de rompimento com toda e qualquer barreira de expressão criativa de caráter dominador ou aprisionante da voz do artista, e, neste caso, tendo em mente o contexto angolano de meados do século XX de que queremos tratar. As muitas denominações propostas no percurso de delineamento da chamada literatura angolana carregaram a vontade de autonomia vinculada às propostas de leitura de cada crítico, ou ao recorte dado por eles, sobretudo ao temário, o que muitas vezes não suporta a densidade da dinâmica que tal produção apresenta. Naquele cenário de escassez de produção e espaço de publicação, vale realçar, muitos escritores tiveram de se tornar críticos dos trabalhos de seus colegas, com o intuito maior de movimentar as discussões em torno daquilo que se produzia. Como sabemos que a aporia que circunda “as palavras” e “as coisas” estará sempre presente numa discussão como esta, nos concentremos, novamente, por ora, “nas coisas”, e em seu estado dinâmico.

O que se configura como um marco de transformação das produções artísticas literárias em Angola, para um crítico como Victor Kajibanga (2000), é o fato de que aquela “nova” literatura em Angola

[...] assume nesse período (décadas de 1940 e 1950) um papel social colossal na consciencialização política. Unidos em torno de três eixos temáticos (a busca da identidade, a procura de matrizes culturais africanas e a manifestação do real africano), os produtores do novo discurso literário [...], influenciados pela negritude e pelo neorealismo, [e acrescentamos, pelo modernismo brasileiro] denunciam o colonialismo. (KAJIBANGA, 2000, p.138)

Do olhar de Kajibanga, percebe-se que é partindo de uma reflexão apenas de ordem sociológica e entendendo a arte apenas como resultado ou produto de um contexto e sem levar em consideração o material *sui generis* com que trabalha o artista para a feitura do “tecido artístico”, que muitos recaem na armadilha que a situação colonial propõe: a de que uma literatura resultante da luta de um processo de dominação dessa natureza seria uma literatura pós-colonial, apenas, o que manteria em submissão esta expressão artística a esta esfera de

produção que se propõe contrária de “alienada”. No destaque da libertação de tal produção e de sua ênfase nos ideais de nação, preferiremos seu trato pela expressão “literatura de expressão nacional”. A literatura angolana revigorada na mencionada etapa por Kajibanga (2000) carrega em seu ventre um germe de pluralismo e de abertura, resultantes de uma conjuntura também pluralista que tentava reunir um povo também plural caracterizado por identidades multifacetadas e que buscava força na união contra o discurso dominador e controlador.

A partir do que afirmou Kajibanga (2000), e buscando relacionar os eixos por ele mencionados na citação anterior, percebe-se que algumas tentativas foram feitas na busca de uma sintonia com algo que identificasse os angolanos como um corpo popular maior que pudesse agir coletivamente contra a dominação colonial portuguesa. E até chegar a uma formulação sociológica do conceito de angolanidade, feito atribuído a Mário Pinto de Andrade, que mais adiante discutiremos, defendemos, muitos trajetos foram percorridos e, por esse motivo, também, inegavelmente, devem, fazer parte, e fazem, do todo que compôs aquilo que se passou a entender por literatura angolana. Em nosso olhar, isso deve ser dessa forma compreendido tanto naquele primeiro momento, como depois, a exemplo da vertente negritudinista, recortada dos intelectuais negros franceses, da inspiração neorrealista nos autores portugueses, além da polêmica teoria da criouldade, atribuída a Mário António, e entendida como herança de Gilberto Freyre transplantada para terreno angolano, tudo num ambiente de plena efervescência e experimentalismos calcados num propósito muito explícito: o de construção de uma “literatura genuinamente angolana”.

Uma ideia de coleção de obras literárias angolanas de valor, a serem consideradas como parte componente de um cânone (melhor, de cânones), com lugares especiais designados a cada representante de escola, proposta, gênero ou estilo de época, está submetida a todos os processos ou momentos mencionados no parágrafo anterior, os quais atribuíram valor superior às obras que a eles melhor se adequassem em seus determinados períodos de subordinação e influência maior, por tanto, instituindo posições hierárquicas. Fica de tal forma realçado o fato de que instâncias como “valor” e “sentido” das obras não são algo inerente a elas, mas construído ou atribuído por comunidades, instituições, “escolas”, ou grupos, como aqueles mencionados, dirigidos por pessoas, a que se atribui autoridade para determinar o que é bom e o que é ruim a partir de parâmetros também determinados. Nesse sentido, não seriam os sintagmas, a que nos referimos linhas antes, negativos, por funcionarem justamente como mecanismos mais de exclusão do que de inclusão? Ainda contando com as palavras da professora e crítica Ana Mafalda Leite (2004), podemos pensar como

No campo dos estudos e da instituição literários são ainda frequentes posturas (quem sabe, involuntárias?) mais ou menos paternalistas, que por vezes escondem sérios preconceitos de visão ainda subliminarmente imperial (e racial), e que condescendem no reconhecimento minoritário e periférico destas novas escritas [...]. Veja-se os casos, por exemplo, dos Prémio Camões atribuídos a escritores africanos, mostrando abertura do cânone mas, nas margens da instituição, a reticência de alguma suspeição, não da representatividade local, mas da que se gera numa relação comparativa que, eventualmente, se estabeleça com as outras literaturas lusófonas, mais “velhas” e exemplares.

A mais ou menos recente instituição curricular da área das Literaturas Africanas⁶⁰ também causa, por vezes, alguma susceptibilidade no enquadramento com disciplinas com outra antiguidade e tradição, no entanto, os diferentes lugares de onde se fala obrigam a alguma reflexão, mais séria, sobre a questão do conceito de literatura e de cânone, de valor e de sentido. (2004, p.23)

Cânone não é algo pronto. Não podemos nos deixar impedidos pelo problema da essencialização que marcou e ainda marca algumas posturas equivocadas que teimam em rotular a literatura angolana de “literatura negra”, “literatura mestiça”, ou “literatura pós-colonial”, apenas. É preciso despolarizar o olhar sobre a literatura angolana (ABRANTES, 2007). Retomemos, brevemente, os momentos discursivos na literatura angolana que promoveram uma concepção, ou que têm servido de fonte de critérios para definir o que se pode entender atualmente por literatura angolana, e por consequência, como parâmetro para selecionar os elementos compositores de seu cânone, ou pelo acervo que compõe a ideia de literatura angolana e que se desdobrará, por fim, numa concepção daquilo que se entenderá por “conto angolano”.

Num primeiro momento, a negritude, em sua nuance expressa em território angolano, declaradamente ou não, muito mais próxima do que se poderia chamar de uma expressão neorrealista⁶¹, funcionou de forma inspiradora e motora de desejos por espaço, tendo a ver com o processo de tomada de consciência, com um tipo de autodescobrimento, de realce da diferença, com uma escrita que se supunha para a comunidade e sobre a comunidade de pessoas negras, com vistas numa defesa de valores, com a expressão de uma identidade que reclamava espaço, a partir de um ideal de subjetivização. Como explica o professor Pires Laranjeira (1995, p.47),

⁶⁰ No Brasil, como se sabe, só a partir da entrada em vigor da Lei 10.639/2003, é que tais conteúdos começam a ser estudados e planejados com um olhar diferenciado para a sua disponibilização em materiais didáticos e escolares do ensino regular, em todos os níveis. As matrizes curriculares do ensino superior, por exemplo, sobretudo dos cursos de licenciatura, só a posteriori, também paulatinamente, vem tentando se adequar desde então, oferecendo disciplinas optativas, eletivas, ou mesmo que raramente, obrigatórias, com os conteúdos em questão.

⁶¹ Neste caso, fazemos alusão à discussão que levou a cabo o professor Pires Laranjeira, em sua tese de doutorado intitulada *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*, em que especula a respeito do conhecimento ou não dos escritores Negritudinistas pelos escritores angolanos no momento de formação da literatura angolana, em que surgem discursos literários vários em defesa do negro. Os negrismos que aí se fazem presentes poderiam ser entendidos como resultantes de uma “aproximação inconsciente à Negritude.” (LARANJEIRA, 1995, p.16.)

A *Négritude* surgida na França, receptáculo das mais variadas criações, usufruiu da maturação dos Negrismos caldeados nas Caraíbas, América do Norte e América do Sul.

Depois que, na conferência de Berlim (1884-85), as potências colonizadoras se obrigaram à ocupação dos territórios, tornou-se necessário o seu reconhecimento e o conhecimento dos povos e riquezas, para melhor os dominar e explorar. É durante esse período, entre 1885 e 1939, de intensa dominação e confronto, que europeus e africanos sentem necessidade de aprofundar os dados sobre a realidade circundante e a herança histórica: por um lado, para melhor dominar; por outro, para melhor se conhecer e libertar-se. [...] Surge com o (como) o ressurgimento da consciência e do orgulho de ser negro, o que dará origem a um importante surto de nacionalismos que desembocarão nas independências africanas dos anos 60. (Grifos do autor.)

A negritude e suas manifestações literárias trabalharam para a configuração de uma identificação dos sujeitos, de uma encenação (ou representação) de identidade negra, mas que acabou por esbarrar, em nosso ponto de vista, no problema da essencialização, que pede uma negociação constante do discurso de raça que acaba por não se bastar a si próprio tornando-se insuficiente.⁶²

Já o discurso da criouldade, ou “a perspectiva da criouldização”, atribuída a Mário António, em sua *Luanda – “Ilha” crioula*, patrocinada por um órgão do Estado português⁶³, como se deve saber, pregou a valorização da atuação branca lusitana em Angola, e de seus modelos de caráter e comportamento que haveriam se desdobrado por diversos terrenos, reivindicando o valor ao mulato, e não só, mas a sua superioridade. Para o autor, a “marca criadora original” do português estaria presente neste ser humano que seria “o tipo melhor acabado da amálgama bio-social que Portugueses realizaram nos trópicos.” (ANTÓNIO, 1968, p.13-14). Com o privilégio de sua localização geográfica e climática, aquela “ilha” angolana teria sido o berço do experimento magnífico entre “duas raças”. No intuito de revelar o que para ele seriam “[...] evidências do caráter crioulo da cidade que é porventura, hoje, a maior obra humana do Portugal Ultramarino e, também, um dos mais firmes marcos da expansão civilizacional portuguesa no Mundo” (p.18), Mário António também tropeçaria na questão da essencialização que, digna do pensamento de um XVII, insiste em confundir uma noção de raça a uma outra de cultura. Mesmo com uma posição “supostamente contrária às propostas de autonomia nacional reivindicadas por seus companheiros poetas angolanos” (ABRANTES, 2007, p.4) Mário António e seu pensamento, mesmo que de viés, por vezes, ambíguo, deve ser

⁶² Para uma ampliação deste olhar crítico sobre a negritude e uma crítica das relações raciais contemporâneas, sugerimos a leitura do livro resultante da pesquisa de pós-doutorado de autoria de Carlos A. Gadea, publicado em 2013, e cuja referência completa pode ser encontrada na seção de Referências Bibliográficas ao final deste trabalho.

⁶³ O volume é editado em Lisboa pela Agência-geral do Ultramar em 1968.

entendido como representante importante do fazer literário e ensaístico angolano desde então. Além da potência de penetração que inegavelmente teve sua ideia de “Luanda como Ilha crioula”, também se sabe que foi escritor de literatura significativo, a partir dos prêmios por ele recebidos nos concursos de melhor conto e melhor poesia promovidos pela Associação dos Naturais de Angola na revista *Mensagem*, cujas publicações especialmente no âmbito do gênero estudado – o conto – são alvo de análise mais à frente.

Outro nome importante na fundação de um dos discursos instauradores de uma autonomia literária para as produções angolanas é o de Mário Pinto de Andrade, já mencionado por seu grau de importância, que ficou conhecido como “o primeiro sociólogo angolano” (KAJIBANGA, 2000). Ele cultivou elementos de uma sociologia das relações raciais em Angola partindo da crítica da sociologia do lusotropicalismo à formulação também sociológica do conceito de “angolanidade”. Victor Kajibanga, estudioso da obra de Mário Pinto de Andrade, explica que

Criticando o eurocentrismo, Mário Pinto de Andrade [...], reconhece que “o próprio Lévy-Bruhl que denominava a chamada mentalidade primitiva de pré-lógica, reconheceu no fim da sua vida a existência duma única mentalidade humana”. O sociólogo nega categoricamente o carácter científico do eurocentrismo. Para ele, o eurocentrismo não passa de uma falácia científica, pois “não existe nenhuma base científica para estabelecer uma classificação de raças, ou segundo o grau de superioridade, ou de inferioridade [...].

O sociólogo angolano fala sobre o carácter histórico, social e cultural do preconceito racial. Em primeiro lugar, fornece dados sobre o preconceito racial ao longo da história da humanidade. Para Mário Pinto de Andrade, o preconceito racial data da longínqua história da humanidade. Os principais argumentos para a ilustração da origem histórica do preconceito racial são: a ideia de “povos eleitos”, a concepção bíblica (Antigo testamento) sobre a inferioridade de certos povos em relação a outros e algumas medidas de discriminação assumidas pelo faraó Sesóstris III em relação aos negros [...]. Em segundo lugar, o preconceito racial decorre de uma tradição cultural canonizada nos manuais escolares e no convívio das crianças com os mestres, os pais e a religião – é a avaliação do papel das principais agências de socialização na produção, transmissão e reprodução do preconceito racial [...]. Em terceiro lugar, ele considera que “as diferenças raciais (“raças” no sentido biológico) não são as determinantes do preconceito racial ou do racismo mais aguerrido” [...]. (KAJIBANGA, 2000, p.98-99)

Para o sociólogo angolano em questão, tanto o “racismo”, como o “preconceito”, a “discriminação” e o “discurso de raça”, além dos “estereótipos sobre grupos humanos diversos têm uma explicação social que radica na economia, na política e na psicologia social de alguns indivíduos ou colectividades.” (p.99). Mário Pinto de Andrade critica cientificamente a toda a ideologia racista pois acredita que “[...] a criação de mitos de superioridade pode servir de desculpa à exploração económica do homem pelo homem e à dominação política.” (ANDRADE *Apud* KAJIBANGA, 2000, p.99). É justamente por entender a não sustentação

científica da ideia de racismo, do preconceito racial e dos mitos raciais que Mário Pinto de Andrade propõe uma reflexão grave sobre a radicação destes elementos mantidos por uma estrutura econômico-política (para ele, o racismo e outras posturas correspondentes surgiriam de um sistema de relações sociais e coletivas e não de uma forma natural, como acreditava Mário António, por exemplo). Mário Pinto de Andrade critica ainda o lusotropicalismo de Gilberto Freyre, situando-o no plano cultural da colonização. As questões de Mário Pinto de Andrade à proposta de Freyre são as seguintes:

[...] Se se trata duma civilização e duma cultura, como Freyre no-lo afirma várias vezes [...], por que estranho motivo não existem nessas áreas, formas de expressão cultural ou produções espirituais que ilustrem duma maneira viva e dinâmica o complexo luso-tropical? [...] Entenderia a expressão luso-tropical como um movimento de integração de valores tropicais na cultura lusitana ou de circulação de produtos em áreas de influência portuguesa; nunca como uma harmonização dos valores europeus (lusos) com os africanos ou orientais. (ANDRADE *Apud* KAJIBANGA, 2000, p.104-105)

Portanto, pode-se observar que Andrade, com base em questionamentos dessa ordem, empreende uma crítica sociológica à ideologia do lusotropicalismo, ou seja, à concepção freyriana nos seguintes aspectos: “a apologia da segregação e da assimilação”, também “no postulado da chamada generosidade da cultura tropical”, e ainda “nos princípios da ideologia colonial.” Seria, em sua concepção, por fim, o lusotropicalismo considerado como “uma tentativa ideológica de renovação dos métodos de política assimilacionista do colonialismo português.” (KAJIBANGA, 2000, p.107).

A sugestão de uma proposta de “estética da angolanidade” está ancorada na formulação sociológica do conceito de angolanidade atribuído a Mário Pinto de Andrade, como construto discursivo em oposição ao lusotropicalismo e à ideia de criouldade dele originada. No prefácio escrito em 1974, e intitulado “O Canto Armado do Povo Angolano”, para o livro do poeta Costa Andrade, *Poesia com Armas*, Mário Pinto de Andrade tenta demonstrar como a poesia de Costa Andrade seria exemplo de tradução “dos traços essenciais duma identidade nacional: a angolanidade.” (ANDRADE, 2004, p.22) Para o sociólogo,

Vários poetas angolanos têm vindo, como ele [Costa Andrade], a contribuir generosamente para o enriquecimento deste conceito, por terem inscrito sua expressão, grávida dos valores humanos do futuro, no plano universal. A angolanidade requer o enraizamento cultural e totalizante das comunidades humanas, abarca e ultrapassa dialecticamente os particularismos das regiões e das etnias, em direção da nação. Ela opõe-se a todas as variantes de oportunismo (com as suas evidentes implicações políticas) que procuram estabelecer uma correspondência automática entre a dose de melanina e a dita autenticidade angolana. Ela é, pelo contrário, linguagem da historicidade de um povo. (ANDRADE, 2004, p.22)

Mário Pinto de Andrade, com tal formulação, promoveu o enfraquecimento dos binários culturais, ofereceu uma consciência multiétnica, multilinguística, um olhar de constante autoconstrução da identidade, identificação de um com o outro como comunidade dinâmica e complexa, valorizou o uso de dialetos, e a consciência da diferença, mas em comunidade. Vítor Kajibanga (2000), analista da ensaística de Mário Pinto de Andrade, explica, em volume inteiramente dedicado à obra do sociólogo, que a ideia primeira de angolanidade é originada em 1959 e afirma-se como conceito ainda nos anos de 1961 e 1962. Ela estava a serviço de uma colaboração para uma definição da “substância nacional angolana” que buscava se opor àquela de portugalidade difundida no universo colonial. Tanto a elaboração da ideia como a afirmação do conceito têm lugar no pensamento e escritos de Alfredo Margarido, estudioso português, e do poeta angolano antes mencionado, Costa Andrade. Mas uma espécie de teoria geral, como entende Kandjimbo e corrobora Kajibanga, através de formulações para fundamentos “culturoológicos e sociológicos da angolanidade, foram elaborados por Mário Pinto de Andrade. (KAJIBANGA, 2000, p.113). Para o mesmo Kajibanga, cinco pontos devem ser postos em destaque:

Em primeiro lugar, a angolanidade é conceituada como um processo socializante e socializador de aquisição de saberes e culturas, sua endogeneidade e interiorização na personalidade do homem e das comunidades angolanas. Em segundo lugar, a angolanidade é uma dimensão sociocultural macrosociológica. Ela opõe-se ao regionalismo, à etnicidade negativa, ao racismo, ao discurso de raça, à cultura e lógica de exclusão. Em terceiro lugar, a angolanidade é um processo construtor, que se projecta além de quaisquer particularismos, em “direção à nação”. Em quarto lugar, a angolanidade tem os seus sujeitos – as comunidades humanas. E, em quinto lugar, a angolanidade, enquanto fenómeno sociocultural, não é um fenómeno estático. É, pelo contrário, um processo dinâmico, isto é, um discurso de historicidade sociológica. É um processo dinâmico de enraizamento sociocultural. (p.113)

Enquanto na já referida obra de Mário António, *Luanda – “Ilha” Crioula*, é a matriz crioula que parece dar origem àquilo que torna o angolano angolano, ou o que seria uma espécie de “angolanidade”, vemos que o texto de Mário Pinto de Andrade e suas formulações longe estão de uma postura como esta. Como se pode perceber, a partir da leitura de sua obra, e da sistematização do conceito apresentada por Vítor Kajibanga (2000), acima reproduzida, a ideia de angolanidade carrega consigo o germe da pluralidade, da abertura de horizontes e não o contrário. Ela se opõe a quaisquer radicalismos de posições extremas ou polarizantes. Não se vê nela, portanto, a simples oposição negro/ branco discursivamente realçada para nenhuma das partes. A nosso ver, o crítico que melhor traz contribuições e ajuda a esclarecer o conceito de angolanidade e sua dinâmica propostos por Mário Pinto de Andrade é, sem dúvida alguma, Luís

Kandjimbo. No ensaio de sua autoria intitulado “Angolanidade: o conceito e pressuposto”⁶⁴, o crítico volta o olhar para o conceito ligando-o a todas as manifestações culturais angolanas e seu entendimento, deixando de lado toda e qualquer ideologia de dualismo cultural, como propõe o próprio Mário Pinto de Andrade. A angolanidade seria aquilo que tenta traduzir a identidade nacional de Angola naquele horizonte histórico. Em suas palavras:

[...] A angolanidade congloba não só os resultados das estratégias de enunciação literária em língua portuguesa, mas de igual modo o sistema semiótico da oralidade, onde imperam outros códigos, nomeadamente paralinguísticos, cinésicos, proxémicos, lúdicos, etc. Donde se escoram as preocupações epistemológicas em fornecer uma definição instrumental da literatura angolana. Na verdade, o conteúdo do referido conceito, inserido no contexto em que se aplica, levanta antes de mais um problema de pressuposto. Ora, no plano categorial será um conceito-chave a partir do qual cada indivíduo define o seu lugar na sociedade angolana e desencadeia os processos avaliativos dos objetos e seus atributos. Por isso, não acredito na formação como que sincrética da literatura angolana, cabendo o impulso inicial à língua ou à cultura portuguesa. (p.2-3)

O sentido histórico do conceito não é esvaziado, mas procura sim articular códigos de referência que tenham ordenado culturalmente a diversidade que se faz presente na ideia de angolanidade que propõe Mário Pinto de Andrade. Fugindo de reducionismos, Luís Kandjimbo, com quem concordamos neste ponto, como revela a postura que sustentamos nesta pesquisa, propõe a obrigatoriedade da operação de um conceito de literatura angolana que “conglome os três segmentos, nomeadamente a literatura oral angolana, literatura escrita em línguas endófonas e literatura angolana escrita em língua portuguesa.” (2001, p.5-6) A postura do crítico mencionado dialoga com a nossa no aspecto de um interesse maior numa ideia de cânone que expresse a consagração do pluralismo, ou seja, de uma abertura no modo mesmo como se constrói o seu conceito. O que se entende por cânone carrega em seu bojo a ideia de “selectividade”, o que quer dizer, ou significa a “validade relativa” das escolhas, tendo em vista, sobretudo, uma Angola com um patrimônio e acervo cultural “multi” em todos os sentidos, mesmo, como observado por Kandjimbo (2001), tendo uma base linguística maioritariamente comum como a língua portuguesa.

Para pensarmos a respeito do que é “ser angolano”, ou “o que caracterizaria a literatura angolana”, e por extensão, o que caracterizaria o conto angolano, temos que acrescentar a estas outras questões, como: “em que tempo?”, “de que lado?”, ou seja, assinalar o lugar de onde se fala e com que finalidade, com que projeto. E a literatura tem finalidade?

⁶⁴ O ensaio foi publicado no volume também de autoria do mesmo crítico intitulado *Apologia de Kalitangi* (1997), ao qual não tivemos. O ensaio foi consultado a partir do site do autor, www.nexus.ao/kandjimbo, no qual o disponibilizou em versão cujas páginas não foram enumeradas. A referência completa está na seção Bibliografia.

responderíamos pensando numa noção de desenraizamento: a linguagem (também a literária) deve ser entendida como formação social. Completemos: a História (em sua noção mais atual), perpetuamente muda o(s) cânone(s). Tudo pode ser ensinado. Mesmo a literatura supostamente sem finalidade, como aquela entendida como “arte pela arte” tem sim finalidade e assim também é a construção de sua história da literatura. Como no dizer de Antonio Candido (2006), em referência ao caso brasileiro, podemos afirmar que em Angola, tudo começa com o “espírito romântico”. Este, “no seu relativismo, individualismo e sentimento do tempo — é tributário da história [...]” (2006, p.662) Estaria nele o esforço para a elaboração de uma história literária que seria configurada a partir de um esforço conjunto para constituir um elenco de vozes que afirmasse os valores “relativos” de tal literatura a partir de panoramas, roteiros, histórias, “visando traçar rapidamente o passado literário”; depois a confecção de antologias dos textos encontrados ou disponíveis, seguindo-se à “concentração em cada autor, antes referido rapidamente no panorama”, como as chamadas biografias literárias, que acabam por compor as “galerias” ou “panteões”, que se tornariam, “repositórios de inéditos e raridades, doutra maneira inacessíveis”, como no dizer de Candido (2006). E o fomento, a partir daí, do interesse por tais e tais autores e pelos seus textos, com a publicação de coleções, edições especiais, antologias e reedições, além dos pequenos jornais ou revistas coletivas, “acompanhadas geralmente de notas explicativas e informação biográfica” (CANDIDO, 2006, p. 663) a respeito dos autores que se queriam dar conhecimento de valor. Em Angola, nesse sentido, não foi diferente o processo de formação dos repertórios literários.

Como sistema articulado, temos de perceber a produção literária angolana em sua relação interdependente do triângulo “autor-obra-público”, para então possibilitar certa continuidade à ideia de tradição. Retomando as lições de Candido (2006, p.18), é preciso realçar que

[...] a consideração dos fatores externos (legítima e, conforme o caso, indispensável) só vale quando submetida ao princípio básico de que a obra é uma entidade autônoma no que tem de especificamente seu. Esta precedência do estético, mesmo em estudos literários de orientação ou natureza histórica, leva a jamais considerar a obra como produto; mas permite analisar a sua função nos processos culturais. É um esforço (falível como os outros) para fazer justiça aos vários fatores atuantes no mundo da literatura.

É buscando analisar a expressão literária do conto manifestada diante dos processos culturais frente à articulação com os discursos antes comentados como elaborações que visavam realçar algum grau de subjetividade coletiva, e a configuração da ideia de literatura angolana que partiremos para uma apreciação da produção literária das gerações da década de 1950.

3.1 A GERAÇÃO DA *MENSAGEM*

Como mencionado na introdução a este estudo, a revista *Mensagem* e sua geração têm sua formação em continuidade àquilo que propunham os chamados Novos intelectuais de Angola, sob o lema “Vamos Descobrir Angola” no fim da década de 1940. A sociedade angolana que vinha sendo submetida ao domínio colonial português, encontra em *Mensagem* justamente um “órgão catalisador de um punhado de jovens angolanos dispostos a assumirem uma atitude de combate frontal ao sistema sociocultural vigente na época [...]” (TRIGO, p.7). Com essa revista, tem-se o estímulo para um trabalho organizado de sintonia de posturas que visava não apenas fundar um discurso crítico a respeito da situação da então colônia, mas de disseminá-lo pelo terreno do literário, terreno que, por sua linguagem, que se propunha peculiar, dificultava, em alguma escala, o acesso ao crivo da censura e buscava proporcionar uma penetração mais profunda no imaginário popular invadindo outros contextos. Para Salvato Trigo, *Mensagem*

[...] foi, sem dúvida, o maior e mais seguro passo em frente na busca de uma cultura, mergulhada em letargia de séculos, sobre a qual se arquitetaria uma literatura autêntica, uma literatura social, uma literatura participada, como é aquela que hoje possui já um lugar de destaque em cuja passarela é possível fazer desfilar nomes de real capacidade artística. De facto, a pequena Revista do Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA), ainda que tivessem permitido viver apenas um ano — entre Julho de 1951 e Outubro de 1952 —, carismaria o evoluir de uma literatura tão cheia de interesse, mas infelizmente, mal conhecida e, por vezes, mal tratada, entre nós. (TRIGO, 1979, p.7) .

Salvato Trigo (1979) é, sem dúvida alguma, referência para qualquer estudo da geração em questão, pois é o único de que se tem notícia de ter dedicado um volume inteiro a seu respeito, apesar de outros críticos também terem sobre ela se debruçado. *A Poética da “Geração da Mensagem”*, obra do mencionado autor, tenta desvendar os caminhos trilhados pela geração para a conquista de um espaço que se tornaria o “berço da angolanidade”. Os primeiros grandes escritores do conto angolano aí passaram, mas apenas os da poesia parecem ter ganhado destaque da crítica. *Mensagem* é, nas palavras de um crítico como Carlos Ervedosa (1979, p.107),

essencialmente um movimento de poetas, virados para o seu povo e utilizando nas suas produções uma simbologia que a própria terra exuberantemente oferece. O vermelho revolucionário das papoilas dos trigais europeus, encontraram-no, os poetas angolanos, nas pétalas de fogo das acácias, e a cantada singeleza das violetas, na humildade dos “beijos-de-mulata” que crescem pelos baldios ao acaso. Os seus poemas trazem o aroma variado e estonteante da selva, o colorido dos poentes

africanos, o sabor agridoce dos seus frutos e a musicalidade nostálgica da marimba. Mas vêm também palpitações de vida, com o cheiro verdadeiro dos homens que trabalham, o gosto salgado das suas lágrimas de desespero e a certeza inabalável na madrugada que sempre raia para anunciar o novo dia.

Como pode ser percebido, Carlos Ervedosa é um dos muitos críticos que, ao analisar as propostas do movimento e suas produções, apenas considera a poesia. Nossa contribuição nesta (re)leitura do que significou *Mensagem* para a formação da literatura angolana, tendo em vista o gênero em questão, o conto, está justamente no fato de pretendermos revelar os contistas que nela se fizeram presentes e suas contribuições em termos de proposta estética que, muito possivelmente, exerceram influência sobre toda a geração de contistas, e, leitores de contistas, que, posteriormente, se tornariam contistas, e que ali se formava. A geração, como defendemos, traz elementos significativos não apenas da poesia, mas do conto que nela também germinava, e que influenciarão os ideais literários de José Luandino Vieira, sobretudo se pensarmos em grandes nomes da geração como: Agostinho Neto e António Jacinto (tendo este assinado a revista sob o pseudônimo de Orlando Távora), como representantes do conto, sendo este último aquele que, segundo depoimento do próprio Luandino, por quem nutria amizade, ia “[...] subtilmente orientando e enquadrando [as produções de Luandino], via literatura para a ‘outra coisa’”; para além do poeta Viriato da Cruz, que, através de suas composições poéticas também consegue contar muitas histórias, temos também aqueles escritores premiados nos concursos de melhor contista e revelados nas páginas da *Mensagem* angolana e que, sem dúvida alguma, serviram de inspiração para os jovens que, vivendo em Angola, eram leitores da revista.

Outro ponto importante a ser destacado é que, como é sabido, a partir da datação, presente em várias estórias de autoria de Luandino Vieira, já em 1954, e, portanto, aos 19 anos de idade, o escritor assina contos que se tornaram parte integrante de jornais, revistas⁶⁵ e antologias que passaram a fazer parte do que se passou a entender por cânone (ou cânones) da literatura angolana, como é o caso de *A Cidade e a Infância*, antologia já mencionada, e que fora primeiramente publicada em Luanda, em 1957, na qual Luandino ainda assinava José Graça, e da qual, na edição de 1960, passam a fazer parte contos como: “Encontro de Acaso” (1954), “O despertar” (1955) e “A fronteira de Asfalto” (1955), entre outros que serão alvo de análise no capítulo quatro, que tem a mencionada antologia como *corpus* de estudo, entre outras de mesma autoria.⁶⁶

⁶⁵ Inclusive a *Mensagem* lisboeta.

⁶⁶ De acordo com as palavras de Manuel Ferreira para o Prefácio à 2ª edição de 1977 de *A Cidade e a Infância* (In VIEIRA, 2007, p.110): “são, no entanto, duas obras diferentes. Quatro estórias compõem a primeira, dez a segunda. E destas dez apenas uma pertence ao grupo de quatro estórias que são tantas quantas comporta a edição

Vale destacar que Luandino não tem contos publicados na *Mensagem* angolana (1951-1952), mas deve, e muito, a esta geração, na qual se forjam algumas das primeiras impressões do que seria o conto em sua feição escrita em Angola. O ficcionista tem, sem dúvida alguma, como herança primordial, o modelo desses intelectuais e de suas composições, ou seja, dos seus chamados “mais velhos”, como fonte com a qual também dialoga.⁶⁷

Trigo (1979) é também outro nome já referido da crítica que imortaliza o movimento realçando muito mais sua postura política em questionar a posição do angolano naquele contexto, do que suas qualidades estéticas ou projetos poéticos propriamente ditos. Prova disso é o fato de esquecer de sua contribuição com relação ao conto, dando a impressão de que as formas nas quais o fazer literário fora organizado não fossem de grande importância. O volume já mencionado e dedicado por Trigo à geração em questão também não analisa os contistas e as produções do gênero contidas na revista ou publicadas à época e que respiravam esse universo de gestação da “estética da angolanidade”. Defendemos que estão em *Mensagem* as primeiras manifestações do que seria o conto angolano escrito, e portanto, podem ser nestas manifestações, sobretudo nas dos mencionados António Jacinto (Orlando Távora) e Agostinho Neto, detectadas as tendências norteadoras do gênero para as gerações que seguem, além dos primeiros indícios e experimentações que proporcionaram aqueles que foram tidos como vencedores do concursos de melhores contistas do biênio 1951-1952, promovido pelo Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola. Nossa contribuição para a fortuna crítica daquilo que já se discutiu sobre o movimento em questão está exatamente em revelar o conto da geração, como já anunciado, o que nos levará à possibilidade de chamá-la não apenas de uma “geração de poetas”, como se tem feito, a exemplo de Ervedosa (1979) e outros tantos, mas também de uma “geração de contistas” em desenvolvimento, ou seja, em que se flagram as primeiras manifestações do gênero.

A poesia do movimento, não se pode esquecer, também parece o tempo inteiro querer “contar algo”, como é o caso das composições de Viriato da Cruz, já mencionado, um dos mentores do movimento, a exemplo de seus poemas “Sô Santo”, “Makezu”, e “Namoro”.

de 1957.” O caso de perseguição e destruição da primeira edição de *A Cidade e a Infância* será comentado mais detalhadamente no capítulo quatro.

⁶⁷ Em entrevista concedida a nós em 2007, e que está publicada, como anexo, em nossa dissertação de mestrado, Luandino se justifica, ao questionarmos sua participação em *Mensagem*: “[...] eu não participei do movimento anterior [em relação à Cultura] *Mensagem*, dos *Novos Intelectuais de Angola*, porque eu era muito jovem, mas estava lá. E as ideias de *Mensagem* difundiram-se aos poucos pelos pólos. E esse pólo era o pólo dos progressistas portugueses, sobretudo a sociedade cultural de Angola, e era na parte central, na parte branca da cidade. Então, nós fomos para ali fazer nossa ação. Quando digo nós, eu Henrique Guerra, e outros, quer dizer angolanos brancos, mestiços, negros, e que estávamos ali naquele pólo progressista português fazendo a nossa ação. Portanto era uma espécie de ligação, ao mesmo tempo colaborávamos com outras instituições culturais já da periferia mais nacionalistas, mais afirmadas”. (SANTOS, 2009, p.105)

A poesia do movimento é notoriamente narrativa e não poderia ser de outra forma, já que se pretendia forjar uma identidade, pois definir uma coletividade ou indivíduo, como propunha o grupo de intelectuais vinculados ao movimento, só [seria] é possível quando tal grupo narrasse a si próprio sobre si próprio (RICOEUR, 1997) e a narrativa é, acreditamos, o lugar primordial para a concretização de uma tarefa como esta. A se tratar de uma revista, outro ponto que deve ser considerado de grande importância, é que o espaço do conto pode ser entendido como o que ofereceria mais vantagens para tal feito. A produção de contos era estimulada por meio de concursos promovidos também pelo Departamento cultural da Associação dos Naturais de Angola, como mencionado, como sendo responsável por publicar os textos premiados na revista, como veremos.

Em sua breve temporada de atuação, de apenas um ano e poucos meses, como material impresso, *Mensagem* deixou marcas profundas na constituição da literatura angolana que se estendem até a contemporaneidade, talvez mesmo pelo horizonte histórico na qual esteve inserida, um período privilegiado se pensarmos numa espécie de *start* no pensamento que foi proporcionada à época pela efervescência do surgimento de cineclubes, concursos, tertúlias e afins. E o que *Mensagem* propunha era justamente um espaço que desse lugar à voz dos angolanos dispostos a repensar suas realidades. Com o subtítulo de “a voz dos naturais de Angola”, sua proposta não poderia ser outra senão a de “dizer não” às políticas de silenciamento e de afronta às línguas e a todas as outras manifestações culturais locais mais íntimas que pareciam sucumbir sob o véu da “missão civilizadora” lusitana. Nas palavras de Trigo (1979):

Afrontar o sistema colonial na língua, que o sustentava ideologicamente, representava para o colonizado, antes de mais, dar livre curso à explosão do drama linguístico e cultural que o habitava, fazendo-o compartilhar de dois universos afectivos distintos e antagónicos. Mas era também um gesto extraordinariamente válido pelo que traduzia de reivindicação de liberdade e de manifestações criativas de uma inteligência, que não lhe reconheciam, disposta a ferir de morte o maniqueísmo do sistema e a denunciar a “paz necrotérica” da vasta literatura colonial da época.

Ao assumir o estatuto dessa fala outra pelo grito altissonante do “Vamos Descobrir Angola!”, esse grupo de jovens recusou, pois, o tratamento, que lhes davam, de “mestiço” da colonização, regimentalmente “assimilados” para compreenderem tudo e todos, repartindo sua vivência pelos dois mundos em conflito, como pertencentes a ambos, mas aos quais não pertenciam de facto.

Mensagem, ao fixar na escrita essa fala dos “rebelados” contra o sistema, criou uma profunda ruptura entre a “cidade de asfalto” e essoutra de “terra batida” do universo colonial angolano dos anos 50. (TRIGO, 1979, p.8-9)

A ideia inicial do movimento era a de não apenas “descobrir Angola”, ou seja, realizar uma investigação de ordem geográfica ou antropológico cultural, mas, e, sobretudo, a de mostrar quem eram os angolanos. Façamos uma observação importante: a literatura então

seria o lugar por excelência para os embates ideológicos de toda a ordem em contextos sociais em ebulição provocada por questões de dominação política na busca de algo que servisse de elo comunitário e convocação para uma luta que seria de todos.

São notórias algumas motivações externas como impulso antecessor do desencadeamento do movimento, com as já mencionadas em outro momento. Como denota Salvato Trigo (1979, p.39), como uma espécie de “invocação do espírito do Modernismo”, percebe-se, a partir de então, por exemplo, como os brasileiros Manuel Bandeira e Ribeiro Couto foram importantes para a “consciencialização literária angolana”. Na verdade, o que propunha Viriato da Cruz, mentor do movimento, na apresentação do programa de atuação do “Vamos descobrir Angola” era justamente a

[...] contestação aos “valores culturais do Ocidente” e de nacionalização do que de “positivo e válido” se encontrasse para Angola nas “modernas correntes culturais estrangeiras”. [...] Mas Viriato da Cruz não se cingia, como se viu, a apregoar este ou aquele movimento cultural estrangeiro, em particular: solicitava o estudo e conhecimento de todas as modernas correntes culturais estrangeiras. Daí que a poesia, que procurava angolanizar, devesse ser, na sua perspectiva, enriquecida por todas as atitudes modernistas do seu tempo, sem se submeter, contudo a qualquer delas. Por isso, ele aconselhava a repensá-las, a equacioná-las em termos angolanos, verificando até que ponto elas poderiam ou não servir os objetivos do movimento. É pois, natural que nesse repensar de experiências externas a Angola os movimentos poéticos e culturais afro-americanos e afro-francófonos se tivessem também colocado no seu caminho da **descoberta da angolanidade**. (TRIGO, 1979, p.42-43. Grifos do autor)

Em julho de 1951, saía a primeira edição de *Mensagem*: a voz dos naturais de Angola, e em seu primeiro número, dedicado “aos jovens de Angola, como singela mas justa homenagem, e testemunho do muito que deles esperamos [esperavam]” (MENSAGEM, 1951, p.1) estava estampado o mencionado programa. Tendo como rubrica abaixo do texto o nome do próprio Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola, a seção intitulada “Nosso Programa”, disponível na página dois do referido volume, explica a proposta lançada por aquele grupo. A proposta é justamente a de “levar a efeito um conjunto expressivo de realizações de caráter artístico-cultural” na certeza de movimentar a “ingrata campanha que se impõe e agora inicia, de modo a não deixar dúvidas, da valorização e afirmação da Cultura Angolana.” (MENSAGEM, 1951, p.2)

Criar uma “cultura angolana” é, sem dúvida alguma, a principal tarefa a que se propõe o grupo. Na mesma seção mencionada, o autor do texto tem em mente não apenas os objetivos a serem alçados então, mas vislumbra as dificuldades e perseguições que sofreriam todos aqueles que, ainda sob o manto colonial, iniciariam aquela luta no plano da linguagem literária e que se desdobraria rapidamente em planos outros. Em suas palavras,

Urge criar e levar a Cultura de Angola além fronteiras, na voz altissonante dos nossos poetas e escritores; na paleta e no cinzel seguro dos nossos artistas plásticos; ao som dos acordes triunfais da nossa música que os nossos músicos e compositores irão buscar, aos férteis motivos que a nossa Terra, grande e maravilhosa, lhes oferece.

É necessário revelar valores ignorados, impondo-os; corrigir hábitos mentais defeituosos; definirmos posições e conceituar a verdadeira Cultura Angolana, livre de todos os agentes decadentes e dirigir a opinião pública para uma corrente sã e estruturalmente valorosa, que quer, pode e há-de impor-se.

Que nenhum angolano se exima ao dever sacrossanto de nos ajudar; que ninguém alegue razões, — que não existem —, determinantes de indiferentismo ou afastamento, sob o falso pretexto de doutrinas sectárias, de questões pessoais, de escolas preferidas ou de educação, — pois necessitamos de todos, especialmente da juventude, — que é no valor dela que acreditamos — para que todos, confiando em nós, na sinceridade da nossa decisão de nos realizarmos e nos erguermos a nós próprios, contribuam para a criação duma Cultura de Angola, nossa, essencialmente nossa, e nos ajudem a efectivar o ‘plano de trabalhos’ [...]. (MENSAGEM, 1951, p.2)

A juventude, de que trata o autor, que corresponde aos anseios do grupo, participa das atividades propostas pela Associação passando a publicar na revista e se fazer presente nas realizações propostas, a saber: exposição de artes plásticas, participação em palestras, conferências, recitais, saraus, e, sobretudo, participando dos concursos literários que acabaram por intitular os “melhores contistas” e “melhores poetas” angolanos do período. Segundo o regulamento disposto logo no primeiro volume de *Mensagem*, os concursos, que deveriam ocorrer bienalmente, eram nutridos de um intuito claro: “destinam-se ao apuramento do ‘melhor poeta’ e do melhor contista’ do biénio” (MENSAGEM, 1951, p.5), a partir de normas e critérios muito rígidos e que passam a fixar, uma ideia muito clara do que viria a dar início ao cânone literário angolano que se (trans)formava desde então, dentre as quais:

1ª - Aos CONCURSOS LITERÁRIOS do Departamento Cultural de Angola, poderão concorrer todos os poetas e contistas, de ambos os sexos, naturais de Angola, residentes em qualquer parte e os não naturais, portugueses, residentes em Angola, com produções inéditas e em língua portuguesa. 2ª - A entrega dos trabalhos será, contra recibo, na Secretaria da Associação dos Naturais de Angola, ou pelo correio, sob registo, com aviso de recepção, até o dia 30 DE JUNHO de cada biénio. 3ª - Os resultados dos CONCURSOS serão dados no Sarau Artístico que o Departamento Cultural integrará, bienalmente, na programação das Festas da Cidade, em Agosto. 4ª - Todos os trabalhos serão enviados em envelopes fechados e lacrados, em que se mencionarão, exteriormente, o género de trabalho que contenham e o pseudónimo do autor. 5ª - Só se aceitarão os originais subscritos com pseudónimo. 6ª - O pseudónimo deverá ser posto em um outro envelope, fechado e lacrado, que conterà o nome, idade, naturalidade e morada do concorrente. 7ª - Não se aceitarão pedidos para conservação de anonimato, pois interessa especialmente à realização, dar conhecer todos os valores de Angola. 8ª - As composições poéticas, de todos os gêneros e escolas, deverão ser de tema ou inspiração angolana. 9ª - Outro tanto se preceitua no que se refere ao conto. 10ª - Os originais deverão ser dactilografados, a dois espaços e de um só lado do papel. 11ª - Haverá, para cada modalidade, os prémios [em dinheiro] [...]. 12ª - Também haverá menções honrosas, tantas quantas o Juri entenda dever atribuir. 13ª - O Juri será recrutado entre os maiores vultos da intelectualidade portuguesa, de preferência residentes fora da Colónia. (MENSAGEM, 1951, p.5) (SIC)

É no volume do segundo ano, composto pelos números dois, três e quatro (de outubro de 1951 a janeiro-abril de 1952) que *Mensagem*, como revista trimestral de arte e cultura, consegue trazer sua proposta mais amadurecida, encorpada, e, pode-se afirmar, concretizada, em termos de realização de seus objetivos primordiais. Muitos jovens que participaram do primeiro número, saído em julho de 1951, afirmam seu compromisso com aquela missão e outros se juntam aos demais, para então receberem homenagem já na dedicatória do volume:

“MENSAGEM” sai hoje mais consciente de si própria.

“MENSAGEM” sai hoje, para a rua, a cumprir a sua missão, levando em si, para vós, para o Mundo, uma mão cheia de esperança; um cacho de Mocidade, sedenta de Verdade, de justiça e de Paz.

É a Mocidade de Angola, que abraça, com “MENSAGEM”, os seus irmãos do Mundo; são os jovens, generosos como a própria generosidade, confiantes da missão que cada um tem a cumprir.

São os premiados do nosso primeiro Concurso Literário, — a primeira das muitas realizações que temos para vós —, que darão o abraço fraterno da sua solidariedade de irmãos.

São os jovens; que não conhecem a descrença; que não acreditam no impossível e amam a Verdade; que lutam pela Justiça e crêm ainda na Solidariedade humana e na fraternidade universal, — são esses jovens de Angola, iguais a todos os jovens do Mundo, — são esses que “MENSAGEM”, traz até voz.

E “MENSAGEM” sente-se, hoje, mais do que nunca; amanhã mais do que hoje, segura da missão que tem a cumprir.

Esta será, para eles, para nós, para “MENSAGEM”, o melhor tributo que lhes poderemos prestar.

Este número de “MENSAGEM” nós o dedicamos aos premiados do nosso primeiro Concurso Literário [...]. (MENSAGEM, 1952, p. [?])

A correspondência dos jovens ao chamado para a missão a ser cumprida por meio de *Mensagem* foi tamanha que divulga-se no mesmo volume, composto de três números, como mencionado, que o júri do primeiro Concurso Literário Bienal, promovido pelo Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola, recebeu e apreciou vinte e oito trabalhos em prosa e outros trinta e dois em verso enviados pelos concorrentes. É notória a presença do conto, que tem quase que em equivalência, em termos de quantidade, sua participação na revista, se comparado à poesia. Os trabalhos analisados foram classificados pelo júri na medida em que revelaram “generosa inquietação espiritual, sensibilidade atenta ao serviço de valores que permitem a eclosão e o triunfo dos grandes movimentos literários, como pelas possibilidades técnicas já poderosamente afirmadas em alguns”, de acordo com o que é expresso no próprio volume. (MENSAGEM, 1952, p. [?]) O júri, composto pelos intelectuais, Dr. João de Barros, Capitão Augusto Casimiro, Julião Quintinha e Lília da Fonseca, atribui, na modalidade Conto,

o 1º Prémio à narrativa “Sonho Realizado”, assinada com o pseudónimo António de Salvaterra, correspondente ao capitão António Mendes Correia⁶⁸, ao qual passamos à análise.

“Sonho realizado” conta a história do angolano Tchicuele, rapaz negro, que trabalha como montador de motos na oficina do Sr. Krupp, o alemão seu patrão, que, não satisfeito com a habilidade e inteligência do rapaz em trabalho, “admoestava-o e maltratava-o pelo mais pequeno descuido ou quando não podia vencer qualquer dificuldade insuperável até para ele.” (MENSAGEM, 1952, p.5) O narrador em terceira pessoa se vale de representações da fala cotidiana do povo angolano e do alemão Sr. Krupp, utilizando um recurso bastante interessante que aparecerá e se estabelecerá mais adiante na escrita do conto angolano como traço característico⁶⁹ e que se empregará a serviço da construção da chamada “estética da angolanidade”, mais tarde concebida como proposta para todos os gêneros literários que aí se manifestam no intuito de forjar uma escrita literária angolana. A dicção, como expressão da língua, e como caracterizadora recorrentemente empregada de várias maneiras no conto, e que servirá, desde então, para representar as relações culturais existentes naquela Angola, aparece já, no conto em questão, como indício deste recurso, como podemos perceber na fala do sr. Krupp dirigida a Tchicuele em reclamação ao não funcionamento da moto que este acabara de montar: “— Seu malandro! Um ‘CZ’ tgabalha sempgue, sempgue, ouviu seu patife? Vá vegue como Lissimo põe moto a tgabalhague.” (p.5) E ainda na representação do português falado pelo angolano Lissimo, justificando o trabalho do colega Tchicuele: “Tchicuele é montadol, patlão...Eu só trabalha na oficina, nom pode, nom pode... [...]” A dificuldade de expressão em língua portuguesa do homem angolano que possuía sua língua mas na qual era impedido de se manifestar⁷⁰ é realçada por meio da opção da grafia ao modo da fala. (p.6) O narrador também enfatiza a relação de encantamento do homem jovem com a máquina, como elemento simbólico que desafia a ordem natural das coisas, ou de ruptura de seus laços com as tradições, o que promove uma discussão que se fazia urgente e que também vai ser recorrente em contos

⁶⁸ Como introdução ao conto “Sonho Realizado”, a revista dispõe algumas informações de cunho biográfico. Em relação a António Mendes Correia (António de Salvaterra), autor do conto em questão, é informado que: “António Mendes Correia, conta, actualmente, quarenta e cinco anos de idade e nasceu, em Salvaterra do Extremo, Castelo Branco. É oficial do Exército, incorporado no Batalhão de Caçadores nº 2, aquartelado em Nova Lisboa. Foi proclamado o melhor contista do biénio. Dele conhecemos apenas ‘Sonho Realizado’, que mereceu do Júri o primeiro prémio, mas insuficiente para que dele possamos fazer uma apreciação justa, como sempre procuramos que sejam as nossas apreciações. [...] Confessamos, que gostaríamos de conhecer mais trabalhos seus, para, com a justiça que pretendemos sempre imprimir as nossas apreciações, expendermos a nossa opinião [SIC]. (MENSAGEM, 1952, p.5)

⁶⁹ Como é sabido, o recurso também é empregado na poesia e no romance no período de formação e afirmação da literatura no país em questão e parece se manter nos escritos de alguns ficcionistas, como é o caso de Luandino, como traço distintivo de algumas de suas principais personagens e também narradores.

⁷⁰ Pois submetido ao regime de assimilação.

publicados posteriormente, como é o caso de “Quinzinho”, narrativa de autoria de Luandino Vieira a ser analisada no capítulo quatro que conta a história de uma criança que morre vitimada por uma máquina industrial, que exerce sobre ele o mesmo encanto que exercem as motos sobre Tchicuele. A personagem Tchicuele, de “Sonho Realizado”, é um jovem apaixonado por motocicletas, e, pelas motos que montava, nutria um afeto quase que paternal, mas a última que montara, a CZ-L-13.495, fizera-lhe vergonha: “[...] outras vezes [...] via partir as motos [...] como se o acabassem de separar da filha querida a que suas mãos hábeis tivessem insuflado vida, [...] até o momento expectante em que, depois de algumas pedaladas, ouvia o som ritmado das explosões do motor. Mas agora não. [...]” (p.6) É visível, mesmo que de forma esporádica, o emprego de palavras ou expressões do dicionário local, tanto por parte do narrador, como por parte de algumas personagens, a exemplo de: matete (papa ou mingau) e chitaca (pequena fazenda). Outras vezes, nota-se justamente uma espécie de “tradução” em substituição do termo ou expressão que seria empregue localmente, como é o caso do uso de “pirão de milho” (ao invés de “funji”) e “peixe seco assado”. Outro elemento que ganha destaque no realismo adotado por António de Salvaterra como modo de construção ficcional é a figura do “mestiço” como personagem detentora do poder e como elemento de prestígio e possuidora de privilégios na sociedade angolana, além da presença do estrangeiro (o alemão sr. Krupp) como “patlão”. O negro Thicuele é representante, sem dúvida alguma, de uma classe negra marginalizada em sua própria terra:

Era verdade que ele não tinha carta de condução e o sr. Krupp não queria responsabilidades pelo que viesse a acontecer. Mas tinham-no enganado decentemente. Até aí, por não ter ainda vinte anos, diziam-lhe que só lhe passariam a carta de condução, mediante caução de não sabia quantos contos; agora, que já tinha completado os vinte havia ainda outras dificuldades a vencer que não compreendia; mas decerto eram os brancos que não desejavam ver um preto em cima de uma moto. “preto só a pé ou de bicicleta; moto e automóvel só p’ra branco”. E até mulatos como o sr. Ferreira, que mal sabiam meter uma velocidade, podiam guiar uma moto, enquanto ele, que conhecia todos os segredos e as obrigava docilmente a obedecer a todos os seus caprichos em curvas apertadas e em cabriolas arriscadas, não podia conduzir uma moto fora do quintal do sr. Krupp. Era desesperador. [...] (MENSAGEM, 1952, p.6)

Como se trata de conto premiado em concurso, ou seja, o autor não tem uma obra consolidada, percebe-se a ausência de um projeto estético individual, ficando o “experimentalismo”, que parece às vezes despropositado, como realce de sua composição. Não se pode deixar de perceber que o modo realista narrativo no conto empregado (tendo sido pensado como proposta estética ou não) acaba cumprindo o papel de flagrar cenas da sociedade angolana nas quais o angolano negro é agredido injustamente, ou fisicamente ou

emocionalmente, como acontecem em várias narrativas que surgem posteriormente, a exemplo do que acontece em “O Homem e a Terra”, conto de 1957, de autoria de Luandino Vieira (que então ainda assina José Graça para publicá-lo na brasileira Revista Sul). Na narrativa, a personagem apenas intitulada “o negro” sente falta de sua terra Malanje, e depois de estada na prisão para executar trabalhos forçados como integrante da “tropa”, retorna para cuidar de sua mulher e filho, além de sua terra, e como se pode perceber, mesmo sendo vitimado por um sistema que subestima sua capacidade e o coisifica, tenta reagir:

“A terra! A tropa. Esteve dois anos na tropa, depois branco disse tem de ficar ainda algum tempo. E a terra e a família? Maria à espera, Joãozinho quase não conhecia. E sentindo a terra chama-lo com os seus braços negros e duros, os cabelos de raízes de árvores. Fugiu. Fugi mesmo! De noite fui no muceque, depois na quinta-feira fui no combóio de Malanje. Mas preto não tem sorte, uma semana só, só uma semana na lavra, na família, ensinando Joãozinho a língua dos brancos. Sô Chefe veio e me levou outra vez. Preso, outra vez no comboio, sentindo o cheiro da terra a ficar para trás, com o cheiro de Maria se dando, com o cheiro de Joãozinho brincando. O cheiro da boa terra de Malanje a afastar-se dele, cada vez mais dentro dele...”

O tenente gritou-lhe:

— Para que é que fugiste? Ouve lá oh estúpido, para que é que fugiste?

“Para que é que fugiste? Branco mesmo não percebe o preto. Não percebe”.

Olhou para o tenente nos olhos e depois disse:

— Para trabalhar!

Na sua voz rouca cheia de amor à terra as palavras desenharam-se com a grandeza dum vôo de ave e dos olhos pequenos e negros duas lágrimas caíram sobre as suas mãos honestas de homem da terra. (VIEIRA, 2005, p. 183-184)

No caso de “Sonho Realizado”, o jovem negro, e ainda solteiro, Tchicuele, pega emprestada uma das motos da oficina do sr. Krupp, mas com intuito de devolver sem que o dono perceba. A atitude é de imediato entendida como roubo e a ele não é dada a possibilidade de se explicar:

Alguns minutos depois, o Tchicuele, vendo aparecer um carro a umas centenas de metros, no alto da estrada, exultou. Olhou o sol e calculou que fossem umas onze horas apenas. Se lhe emprestassem uns litros de gasolina, poderia chegar a Nova Lisboa antes do sr. Krupp, e tudo se arranjaría. Com estes pensamentos a ondular-lhe ainda na mente, viu aproximar-se uma carrinha que parou junto de si. Da cabina saltou um guarda e o sr. Krupp; da parte de trás quatro cipaios. O sr. Krupp aproximou-se de Tchicuele, rubro de cólera:

— Lagdão! — e dizendo isto descarregou-lhe na cara um murro com quanta força tinha.

O Tchicuele, agredido assim inesperada e violentamente, cambaleou e caiu redondo no chão.

— Atem-lhe as mãos e atirem-no para cima da carrinha! — ordenou o guarda aos cipaios.

Estes lançaram-se, como aves de rapina, sobre o Tchicuele e obrigaram-no a levantar-se a murros e pontapés. Sangrando abundantemente pela boca e pelo nariz, foi atirado para a carrinha, depois de lhe terem manietado pés e mãos com uma corda tão apertada que lhe entrava na carne até quase aos ossos.

Durante o trajeto de regresso a Nova Lisboa, foi insultado e barbaramente batido pelos cipaios. Os seus gritos lancinantes ou eram abafados pelo ruído do motor, ou o guarda e o sr. Krupp, insensíveis, não lhes davam atenção. Por fim, os cipaios roubaram-lhe todos os seus haveres: um canivete, cento e vinte angolares, um pente de madeira e a carta de condução. Ameaçaram-no de que o matariam com pancadas se os acusasse. (MENSAGEM, 1952, p.8)

Assumindo a posição de melhor contista de Angola a partir deste Concurso Literário, como representante do biénio 1951-1952, António de Salvaterra tem em “Sonho Realizado” um conto “bem conduzido” e é recebido muito mais como “romancista do que contista” por “[...] se perder, por vezes, na pormenorização exagerada de certas passagens, secundárias para a compreensão da obra, [...]”, segundo explicação do próprio júri do concurso. (MENSAGEM, 1952, p.5) O que se nota, de nosso ponto de vista, como se trata de um escritor iniciante, é que a prática tanto pode ser interpretada como uma falta de familiarização com o género, como pode ser entendida como o exercício da liberdade que a capacidade criativa exige em competições desta ordem.

Armando dos Santos Leston Martins é outro contista que dá os primeiros passos para a formação de uma “estética da angolanidade” a partir do conto, publicando na revista angolana *Mensagem*. Com o pseudónimo de Jorge Buenavida, o citado escritor premia os leitores da revista com uma narrativa de título curioso. “Poesia Africana” é o conto de sua autoria que recebe do júri do Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola, responsável por *Mensagem*, o segundo lugar da categoria. A narrativa de Buenavida recupera elementos do repertório local de palavras de forma mais intensa do que faz “Sonho Realizado”, e emprega termos como: cubata (casebre), arimbo (lavra, arimo), quimbanda (curandeiro), milongo (remédio), entre outros. “Poesia Africana” conta a história de Tuidili, “[...] um preto bom que gostava da Natureza e da sua cubata e do seu arimbo.” (MENSAGEM, 1952, p.10.). O texto, que destaca os elementos do cenário natural angolano, traz sua personagem principal, o negro Tuidili, em um envolvimento fraternal com esses elementos, o que persegue, sem dúvida alguma, o intuito de *Mensagem* que pretendia ser uma declaração de amor à terra, às coisas, aos homens, penetrada do mundo animal, vegetal, mítico, mas não deixando de ter como seguimento medular da sua expressão a denúncia, a rebeldia, a consciência revolucionária (FERREIRA, 1977). Tuidili, envolto neste cenário romântico, bem à moda de Gonçalves dias (e a exemplo do que fez José da Silva Maia Ferreira em sua poesia de meados do século XIX), é um trabalhador incansável que conversa com os bichos em um “Dia africano”, ou seja, num dia em que, de acordo com o narrador observador:

[...] A natureza cantava e as bengalinas, os bicos de lacre, as zanguinhas e as cigarras ajudavam-na em coro; os macacos, os bânmbis e os coelhos saltavam; todos os animais, enfim, bailavam e gritavam vivas para o sol e este sorria vitorioso e alegremente, porque ganhara pela primeira vez ao negro Tuidili. (MENSAGEM, 1952, p.9)

Até a natureza, no conto, parece angolana (ou africana, como designado o dia). É percebida, por parte do narrador, uma tentativa de forjar uma identidade africana até para o Sol, o que fica notório a partir do registro de sua fala, como se observa em: “— Porquê Tuidili inda não acordou? Porquê Tuidili inda não foi trabaiá? Ele sempre acorda cedo e gosta tanto trabaiá...” (MENSAGEM, 1952, p.9) A fala do Sol é representada por meio de uma língua portuguesa com a dicção angolana. Há que se referir também que, no conto, o fato de o negro conversar com os bichos, e a natureza cantar, no sentido denotativo, como expresso no excerto acima, também é algo que pode ser entendido como uma pequena ligação desta com aquela atmosfera maravilhosa da narrativa mussossoana discutida no capítulo um. A presença de um quimbanda também é realçada por meio de sua fala, como personagem cingida à uma prática ancestral: “— Manhã você venha; manhã você vai fica miô.” (p.9). A profecia do quimbanda vai de encontro ao que prevê a própria natureza personificada, como indiciam alguns elementos simbólicos na narrativa: os pássaros chilream tristemente, a cegueira que assola Tuidili, o Sol que se esconde, a noite que vai descendo coberta por um véu de nuvens negras, entre outros. Cumprindo-se a previsão oferecida pela natureza:

E os dias se foram passando tristes, escuros e longos e em cada um deles, definhava um pouco mais o corpo de Tuidili.
Deus que precisara já dos seus olhos, pediu também a sua alma bondosa e levou-a para o paraíso dos clementes e puros.
Todos sofreram com a morte de Tuidili. Tudo e todos, naquele vasto sertão onde imperara a alegria, outrora, sentiram a enorme falta daquele negro bom que tinha a alma igual ao canto do passarinhos.
Foi uma alma de santo, uma alma feita de bondade que desapareceu com aquele corpo esguio e negro.

A narrativa, mais curta, se tivermos “Sonho Realizado” como parâmetro, foge ao modo realista que caracteriza também aquela outra narrativa, mas investe numa exaltação do negro que morre ao fim da narrativa que acaba se tornando uma espécie de elegia que homenageia a personagem por seu trabalho, sua luta e dedicação às coisas da terra. Nas palavras impressas no volume em questão de *Mensagem*, o jovem escritor angolano de apenas vinte anos de idade, nascido na antiga Moçâmedes, atual Namibe, como afirma a introdução que antecede o conto no impresso em questão, “transmite à obra um entusiasmo salutar e os seus versos, ressumando a confiança, são verdadeiras mensagens de esperança e de fé, — sem caridade.”

(MENSAGEM, 1952, p.9) O fim trágico do negro protagonista do conto marca, em nossa leitura, uma mudança de paradigma no tratamento da personagem, se pensarmos na literatura colonial que trazia, ou apresentava, paradoxalmente, o homem branco como grande sacrificado em terras angolanas, numa posição de elemento dinamizador da cultura. O conto, como gênero narrativo, marcaria, portanto, como também faz o romance, o novo lugar discursivo do homem angolano refletido (deformado) nas personagens que surgem a partir de então.

“Se não Fosse a Vitória” é a narrativa que recebe o terceiro prêmio da categoria Conto, e que sai publicada também no volume de 1952 de *Mensagem*. De autoria de Maria de Jesus Nunes da Silva, autora nascida na Gabela, e residente em Luanda. A altura da publicação, Maria de Jesus contava vinte e sete anos de idade e também não era escritora por profissão, e, como informa o curto apontamento disposto na página do conto, ela “emprega sua atividade no Sindicato dos Empregados do Comércio” e com “Se não Fosse a Vitória”, “revelou-se contista de notáveis possibilidades.” (MENSAGEM, 1952, p.29)

Em diálogo com o que propunha a narrativa “Poesia Africana”, já analisada, percebe-se que “Se não Fosse a Vitória” segue aquela ideia de concisão e de narrativa que se encerra com algum desdobramento de seu momento inicial, uma espécie de fecho que revele algo que surpreenda o leitor, como discutido no capítulo dois. O conto traz a história de um português degredado que passa a viver em Angola e lá faz a vida e constitui família com uma negra chamada Vitória. O interessante é que, mesmo com o nome fazendo parte do título do conto, Vitória não tem voz própria na narrativa. Suas ações, anteriores ao momento em que se desenrola a narrativa, são realçadas por quem as conta. A história se inicia a partir de um narrador que “pinta” toda a cena com detalhes descritivos que dão o tom “de real” ao texto:

Casa rés-do-chão, varanda em toda a volta, quatro degraus à entrada principal, dão acesso ao jardim. Atapetando este, dalias misturadas com rosas, malmequeres e violetas. Duas palmeiras gigantes e três acácias, dão sombra e embelezam a habitação do senhor Cunha, na região Z. de Angola.

Carrinha “DE SOTTO”, em frente à cancela do jardim. Na varanda dois homens sentados em cadeiras de palha: — um de sessenta anos bem conservados e outro não aparentando mais de trinta, veste calção curto e camisa de desporto. Conversa animada. O mais novo dos homens, gesticula, abaixa a voz, eleva-a, consoante o assunto.

— Pois é verdade, Senhor Cunha! Lá pela vila as notícias são estas:

O Gomes foi p’rá Metrópole. O café a subir...calcule! A mulher do Soares... a mesma pouca vergonha. Porém, isto aqui para nós, a culpa é do parvo do marido. Mas, a melhor cá para mim é a do Campos, o engenheiro, não conhece? Pois é verdade, o engenheiro vai casar com a mulata.

Ele há cada um! Eu já lhe disse umas coisas, mas ele ainda levou a mal e não lhe digo mais nada.

Quebrando o entusiasmo da conversa, uma negra roliça aparece com uma bandeja onde o brilho dos vidros rivaliza com o brilho dos dentes da negra, quando esta diz num português cantado: Boa tarde, Senhor!

Silenciosa como entrou, volta à sair.

— É esta a Vitória? — pergunta o visitante [SIC]. (MENSAGEM, 1952, p.29)

Depois destas primeiras linhas do conto que se assemelham bastante a uma narrativa de costumes, que se aproxima um pouco do que temos em *Nga Muturi*, a narrativa de Alfredo Troni mencionada em outro momento, em que sobressaem o cotidiano, e os diálogos sobre vidas alheias, há uma troca de turno na narração: temos, a partir de então, não o narrador inicial em terceira pessoa, e a palavra dada não apenas aos interlocutores da conversa com “[...] o café a subir [...]”, mas a um narrador que, promovido do status de personagem, conta sua própria história, a seu modo: o velho senhor Cunha, para quem “não há hoje sem ontem”. (p.29) É de se referir que a partir daí a narrativa sofre uma digressão temporal que remonta o início conturbado do século XX em Angola, para contar como surgiu o encantamento de um branco como o senhor Cunha, por uma negra como a Victória:

Cheguei aqui em 1910. Políticas, doideiras! Degredado, em suma. Fugi, como muitos e, repare, fugi de brancos... Lá em baixo, onde está hoje a fábrica, vivia a família dela. Foi lá onde a vi pela primeira. Tanga, dos quadris ao meio da coxa; missangas espalhadas pelo corpo faziam lembrar a terra negra florisser flores exóticas. Pernas finas, esguias, equilibravam o corpo todo, ao procurar encher a sanga de água no rio. Ao erguer-se, nos seios nus, perpassou um arrepio e ao ver-me, de barba crescida, roto, com todo o aspecto de ladrão de estradas, fugiu. E na fuga, deixou cair sobre mim a sanga com água que não consegui equilibrar. Assim, qual ideia estudada, me caíram na boca as primeiras gotas de água, que me dulcificaram a alma e o corpo depois de três dias a fugir de brancos.

O pai dela, — que Deus lhe fale na alma — embora desconfiado, mandou preparar comida. Dormi dois dias seguidos, depois de terem pensado as feridas, que me mortificavam o corpo.

Passaram os primeiros dias. Comecei a caçar, para matar o tempo. Com um galhito ia escrevendo na terra e assim, aos poucos, aprendi a linguagem deles. Uma noite, ao volta da caça, a Vitória veio ao meu encontro. Respiração difícil, num olhar medroso, disse:

— Brancos, Brancos, passou na libata. Vem, vem comigo. Subimos ali!

E o velho apontava uma enorme mulemba, continuando:

Ali nos abrigámos. Então quatro homens em tipoias, passaram por baixo de nós. Ouvi este diálogo: “Oh meu tenente, tenho a impressão que o negro nos mentiu, mas, afinal, para quê perseguir o homem?

Degredo, por degredo, que morra aqui!” (MENSAGEM, 1952, p.30)

A partir deste ponto da narrativa, como se percebe no fragmento, as falas do senhor Cunha perdem a marca do travessão e a personagem, que era no início interlocutora de senhor Cunha, permanece até o final da narrativa apenas como ouvinte. Este, que criticou os comportamentos de outros homens daquela sociedade por se relacionarem com mulheres angolanas, recebe uma justificativa e uma advertência que encerram o conto num tom de sentimentalismo derramado e orgulho ferido. Com uma barra, como sinal gráfico que marca nova digressão e troca de turno que leva a narrativa ao tempo inicial, em que as personagens

tomam café, temos de volta o narrador inicial e também os travessões, marcando a voz de senhor Cunha:

Como quem reza, o velho prosseguiu:
 — Aqui me nasceram os filhos. Dois rapazes. Um quer ser advogado, o outro é redactor dum jornal. São meus filhos, são o meu sangue. Ela...a negra, é a minha companheira. Quero-lhe com às meninas dos meus olhos.
 Tive duas biliosas e uma pneumonia. Foi ela a enfermeira, foi ela a médica!
 Fui à Metrópole duas vezes, p'ra tratar a vida. Já lá não volto. Receio não voltar...ou voltar, e...não a encontrar!
 Afastando a cadeira, o velho ergueu-se, e com voz velada, ainda disse:
 — Não censure o engenheiro Campos por casar com uma mulata.
 Brancos, Pretos, Mulatos...São Angola!
 E se ama Angola, aceite-a; se não a ama, vá-se embora!

Observemos que o conto em questão tem uma preocupação em disseminar uma ideologia muito específica, a de necessidade de comunhão de forças entre os povos que ali se faziam presentes, mesmo observando os recursos narrativos que emprega. Como se sabe, uma das preocupações do discurso nacionalista que é prenunciado em *Mensagem* é a noção de unidade e a reflexão sobre as tarefas que podem ajudar na construção desta unidade (SERRANO, 2008, p.152), com a tolerância sendo então entendida como uma cultura importante de convívio social. A autora, por meio de seus narradores, envia uma mensagem de necessidade de união daqueles povos de diversas origens que compunham a Angola de então para uma vida em harmonia, o que é realçado a partir de um elogio à solidariedade do povo angolano, como afirma, pela voz da personagem, no fecho do conto, “não fosse a Vitória, não havia Angola...” (p.30)

Além dos contos vencedores, a revista também premia com sua publicação no mesmo volume os contos que receberam menção honrosa do júri, por suas qualidades literárias. Destes, selecionamos três para serem analisados.

“A Conceição”, conto de autoria de Humberto da Silvan, lança a nós leitores, de imediato, aos gritos da velha Anica, personagem que circula à procura de sua filha “Cunceição”. Sem maiores preparações descritivas de cenário para a criação de qualquer forma de expectativa, damos encontro com velha Anica:

— Ó, Cunceição, ó Cunceição, Cunceição!
 E a velha Anica, arrastando a figura quadrada, levando na mão o candeeiro de petróleo, que deixava, atrás de si, um rasto de fumo negro e bafiento, batia o terreiro procurando a sua filha Cunceição.
 — Ó Cunceição, ó Cunceição, Cunceição!
 Mas a Cunceição não a ouvia, não a poderia ter ouvido de maneira nenhuma. Estava longe, lá no fundo, [...] onde a rua — se rua se podia chamar àquele areal recortado de trilhos — formava um gaveto, junto da mulemeira grande, esperando, ansiosa,

pelo Jorge; um mulatão finório, de passado duvidoso, que era compositor numa tipografia da baixa.
 Mas que trabalhava, apenas três dias por semana, pois perdia os restantes em noitadas e bebedeiras.
 Na rua deserta um cão ladra.
 E a velha Anica continua a chamar:
 Ó Cunceição, ó Cunceição, Cunceição! [SIC]. (MENSAGEM, 1952, p.11)

Observa-se que o recurso empregado, antes mencionado, dá o destaque para a “ação” que possivelmente aconteceria, mas que parece posta em suspenso, a partir do momento em que o narrador intervém para oferecer algumas “indicações cênicas”. O conto traz, a exemplo daqueles já analisados, também uma tentativa de registro gráfico da fala popular representada na voz da velha Anica. Note-se que enquanto o narrador menciona “Conceição”, a personagem da velha Anica insiste em tratá-la por “Cunceição”. Temos, ao ler a narrativa, a impressão mesmo de ser proposital o contraste proposto pelo autor na manipulação das falas do narrador e das personagens. Algo que parece pretender revelar uma condição peculiar de expressão linguística não apenas do angolano, mas do angolano marginalizado pelo contexto social de dominação.

Mais adiante na narrativa, temos a sensação de que a ação parece acontecer no mesmo momento em que se narra. Algo que lembra, e muito, uma narrativa fílmica. E para tanto, observa-se o emprego dos verbos no tempo presente, como se nota em:

Na casa em frente, um barracão de pau a pique, a Custódia surra, com alma, o filho, um negrito de olhos vivos, por lhe ter roubado uma moeda para comprar açúcar e farinha.
 Alguém põe um gramofone ronzeiro, a tocar.
 Um negro, completamente embriagado, passa lançando aos ares um torrencial de asneiras. Mas ninguém repara. A cena é vulgar; ao sábado é quase sempre assim.
 A noite está má. As estrelas não cintilam. As nuvens, baixas e espessas anunciam tempestade. Junto da mulembeira grande a Conceição continua a esperar. O vento traz dos quintais um cheiro nauseabundo. É que, aproveitando-se da escuridão, anda a fazer desejos.
 Na rua deserta o cão continua a ladrar. [SIC] (MENSAGEM, 1952, p.11)

O narrador parece pintar um quadro, mas um quadro estático e ao mesmo tempo um quadro vívido de cores e movimento que parece querer oferecer uma ideia do que seria um típico sábado naquela comunidade. Com num *flash*, passamos do dia de agitação para uma noite triste em que as estrelas não cintilam. A velocidade das “mudanças cênicas” na narrativa, também parecem remontar o ambiente cinematográfico, algo que, se bem pensarmos, parece ir de encontro ao que propõe Cortázar (2006) em sua aproximação do conto com a fotografia e consequente afastamento de uma concepção narrativa da do cinema. Temos, na narrativa em questão, não um quadro, um recorte, como na ideia narrativa cortazeariana de fotografia, mas

vários quadros, ou recortes temporais e espaciais montados para dar movimento e velocidade ao que se conta, apesar de a narrativa em questão não apresentar recheios descritivos ou metafóricos de grande extensão para transição de cenas, como também defende Cortázar (2006) ser já esta uma característica do conto.

Em “A conceição”, vale ainda destacar, temos traços de tipos sociais pouco aprofundados, ou que surgem como um esboço de representação do que seriam naquela sociedade a mulata, o comerciante, a velha, a vizinha, o menino negrinho. Do cenário, só nos damos conta de ser o “muceque”, porque citado muito rapidamente, e até, pode-se dizer, quase despercebidamente pelo narrador. As personagens da velha Anica e da jovem costureira Conceição estão postas de modo a provocar uma reflexão a respeito das transformações por que passa aquela sociedade e de como se comportam os jovens em meio às novas demandas culturais que dinamizam a Angola de então.

A velha Anica vai ao quintal ver se as galinhas estão bem abrigadas. Chove com mais força. Conceição vai, por fim, para casa.

Anica bota fala:

— Ó rap'riga onde é que tu stava? Tu anda mitida co'esse cão di mulato que ainda de há-de botar filho no berriga.

Conceição não responde. Vai para o quarto mudar de roupa.

Através do pálido e mortiço clarão do candeeiro de petróleo as formas de conceição se desenham tenuemente...

Anica continua a resmungar.

Conceição não responde. Está triste porque o Jorge não apareceu.

Ah! Aquele Jorge, aquele Jorge. Se calhar está em casa da Jôquina, uma desavergonhada que já esteve às ordens de qualquer, desde que lhe metessem nas mãos viciadas uma nota de vinte mil réis.

E chora.

A velha Anica vai para o quintal. Sentem-se-lhe os passos chapinhar sobre as poças de água.

Conceição limpa as lágrimas.

Talvez haja maneira de o fazer estar sempre ao pé de si — pensa Conceição. Sim, amanhã, quando o crepúsculo baixar e cobrir de sombras os trilhos dos caminhos desertos, ela fará o que Jorge lhe vem pedindo há dias... (MENSAGEM, 1952, p.11)

A posição dos mulatos é também representada tanto na personagem de Jorge, como na personagem feminina de uma mulata que era amante do senhor Taborda, uma moça “bonita e sensual, que foi deflorada por um qualquer.” Na narrativa em questão, é nítida a relação conflituosa que há entre mulatos e negros naquela sociedade angolana. Eles se apresentam como pessoas de carácter duvidoso, que assumem conduta desvirtuosa e desagradável aos olhos da comunidade.

Outro conto que ganha destaque nas páginas de *Mensagem*, neste caso por menção honrosa, é “Eme Ngana Eme Muene”, assinado com o pseudônimo Juvenal de Oliveira, que

corresponde à autoria de Mário Pinto de Andrade⁷¹. Aquele a quem é posteriormente atribuída a formulação do conceito de angolanidade se faz presente na revista da geração, com uma narrativa⁷² que flagra o momento em que a personagem nga Xica, uma senhora lavadeira, recebe a notícia de que seu único filho, Zuzé, está morto:

— Pum, pum, pum... pum, pum, pum...
 — É quem é? É quem é?
 — EME NGANA.⁷³
 Sabalu abriu a porta e nga Xica entrou.
 — Só agora?
 — Mavua! Mavua! — respondeu nga Xica chorando.
 — Inhi muene?
 — Zuzé...uafu.
 — Ah! ... Kiri muene?!
 — Disgracia ua ngi bokona monzo.

Como se pôde perceber, o conto se inicia com um diálogo em que são revezadas as línguas portuguesa e quimbundo, e em que ganha destaque, sem dúvida alguma, o quimbundo, no qual vem expresso o título da narrativa já mencionado “Eme Ngana, Eme Muene”, e cujo significado se fica sabendo a partir de notas explicativas em língua portuguesa que acompanham esta, e as outras expressões em quimbundo que são impressas ao longo do texto, como emitidas por personagens locais. As conversas, reproduzidas fazendo-se o uso do discurso direto desde o início e que preenchem a narrativa dão vivacidade ao flagrante realizado pelo narrador. Tendo já ficado viúva, e agora sem o filho de quem tanto se orgulhava por ser “Tipógrafo da Gráfica. Rapaz invulgar”, nga Xica teria de tomar providências para seguir adiante com sua vida, pois tudo se tornaria mais difícil:

⁷¹ A publicação em questão dispõe de uma nota introdutória a respeito do autor, mas que só aparece ao fim do volume, na seção “Corrigenda”, em página não numerada, que traz elementos que escaparam à impressão. Nela, Mário Pinto de Andrade é referido como “um contista moderno na verdadeira acepção do termo. O jovem escritor de apenas 24 anos, nascido no Golungo Alto, é descrito como: “ensaísta, crítico, contista e conferencista, [...] um estudioso dos nossos problemas e estudante de Filologia Clássica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tem-se dedicado, entusiasticamente, ao estudo do Kimbundu e das raízes, tendências e directrizes da moderna Literatura Afro-Negra. Mário de Andrade, que possui hoje uma cultura moderna, fortemente enraizada na realidade presente e toda ela expandindo-se na vastidão de novos horizontes; que soube colher do entrechoque de várias culturas a que de melhor elas tinham, sem se despersonalizar, sem deixar de ser, um momento sequer, ele próprio; que tem tido a coragem de se não deixar subverter pelo cosmopolitismo traiçoeiro de um meio que lhe era inteiramente desconhecido, mas no qual soube encontrar-se e reagir, seguindo a sua linha de rumo, — é hoje, e sê-lo-á no futuro mais vincadamente ainda, um dos cabouqueiros mais úteis e conscientes da nossa cultura incipiente mas firme.”

⁷² Mário Pinto de Andrade assina outros textos presentes em *Mensagem*, a exemplo daquele ensaio intitulado “Questões de Linguística ‘Bantu’” em que discorre a respeito da posição do *Kimbundu* nas línguas angolanas. (p.31)

⁷³ Eis os termos e suas respectivas traduções para a língua portuguesa, com base naquilo que dispõe o autor nas notas constantes no texto originalmente impresso na revista *Mensagem*, na página 27: Eme ngana (Eu, senhor (a)); Eme muene (Eu mesmo); Mavua (desgraças); Inhi muene? (Que há?); uafu (morreu); kiri muene? (é verdade?); Disgracia ua ngi bokona monzo (A desgraça bateu-nos à porta).

— Bem! que é que vamos fazê? Chorar só não adianta nada.

Sim. Chorar só não adianta nada. Sabalu, o cozinheiro do Sr. Carvalho da Silva, limpava as suas lágrimas de piedade pela morte do filho de nga Xica, a lavadeira. Ainda ela não tinha despido o luto do marido e agora morria-lhe o seu único filho, Zuzé, aquele em quem depositava todas as suas esperanças dum futuro melhor, não já para ela, mas para o próprio Zuzé.

Quando às 6,30h passava pela Maria da Fonte, era certo e sabido encontrá-lo ali postado, à espera da sua Mamã: Mais baixo que alto, magro, um fato preto, sapatos “macambira” tingidos de preto, um chapéu na mão.

— Mininu Zuzé, eh! Mininu Zuzé! Nga mu mono kiá! — falavam as outras lavadeiras. E como isto enchia a alma de nga Xica! (p.27)

É Sabalu, o cozinheiro do Sr. Carvalho da Silva, que traz a notícia e depois consola nga Xica. A narrativa também, quase que despercebidamente, recorta o espaço do “muceque” para dar movimento a suas personagens. Ao narrador, cabem passagens descritivas de rememoração como aquela citada no fragmento acima, e nas quais se revela uma personagem que, de fato, em um tempo anterior àquele em que narra, conviveu com a família de Zuzé (como quando conta das impressões a respeito de Sô Antonio), e também ouviu a seu respeito muitas histórias (como se percebe quando conta a respeito do passado de nga Xica). Sendo um “mininu”, que como narrador, reveza, portanto, a terceira e a primeira pessoas, a medida em que se aproxima e se distancia dos eventos, consegue realizar a proeza do contar:

Não sei bem porquê, aquele velhote era-me muito simpático. Todas as manhãs via-o correr para o combóio, lá no 7, casaco esfarrapado, calças remendadas, um boné... Quando passava pela minha porta, cumprimentava-me muito apressado.

— Bom dia, mininu! E explicava aos outros:

— Iuná, mina a ti Mingele, uaia mu j'istudu: rivulu bu maku, u tanga, u soneka... ai ué! Se ngexile ni kitari, mon'etu Zuzé...

E sempre esta queixa: Se ngexile ni kitari, mon'etu Zuzé... Ficava por aí.

Um dia perguntei-lhe:

— Ó sô Antonho, que é qui costuma falar aqueles senhor qui passam cum sô Antonho?

— Mininu, quer sabê?

— Sim.

— Sabe? Eu costuma falar qui cum dinhêru meu filhu ia no licê.

— Antão não trabalha nas obras?

— Ah! Dinhêru também chega sô p'rum “fungi”, vistir patroa, o filho lá s'arranja cum vncimento da Gráfica e pronto... Nas obras, nosso trabalho é mais, maji a gente nos pagam 1 conto e tal!... (p.27)

Percebe-se, mais uma vez, o recurso da grafia do “como se diz” no texto, numa espécie de exercício de transcrição da fala popular em que transparece também a vontade de sô Antonho de dar uma vida digna a seu filho Zuzé, oferecendo-lhe a possibilidade de estudar no liceu. No fragmento acima, e no conto como um todo, se percebe o realce da “experiência vivida” pelas personagens e a organização temporal é digna de nota, pois a narrativa é montada de modo inusitado. A batida inicial a porta que é realizada na primeira linha do conto imprime

o tempo presente, como que numa ação fílmica, em desencadeamento imediato vislumbrada como que por uma câmera. Após o diálogo, segue a digressão temporal e espacial realizada pela memória do narrador e que desnuda o laço de afeto entre mãe, filho e marido, e as impressões do que representava Zuzé em todos os espaços que percorria em vida. Seu pai, o velho pedreiro Sô Antonho, “muari nga Tonho”, é apresentado como um branco português (muari) trabalhador que se sente angolano, e Zuzé, seu filho, como um “mininu” que guardava segredos em papéis que só muito depois sua mãe, quando aprende a ler é que vai desvendar. Eram papéis que alertavam sobre a exploração dos angolanos pelos portugueses e eis o motivo porque provavelmente Zuzé havia sido perseguido e morto:

Seus amigos gastando saúde e narcotizando o espírito nas farras de sábado e o filho de Sá Xica (como diziam os rapazes da “turma”), magicando planos, metido em casa, feito bicho do mato. Escrevia muito. Talvez que lá no Muceque ninguém soubesse do segredo daqueles papéis sujos, senão Paizinho, filho da Ngongo. [...]

Não sei. Mas eu penso que o Zuzé, aquele tipógrafo da Gráfica devia ter escrito coisas curiosas, estas coisas tão simples que todos nós sabemos mas que esquecemos tantas vezes! [...]

— Esse rapaz era inteligente. Exorbitante — comentavam. Foi a Sá Xica que deu ao Ti Mingele alguns desses papéis. Um deles falava assim:

... “Carlota, meu amor, é preciso pensar que há milhões de costureiras como tu; é preciso aprender a razão por que você costura para a “sinhora” e ganha uma esmola. Você também é gente e ainda não compreendeu que é. Se você ler, verá que a costureira, o tipógrafo, o cozinheiro, o pedreiro e a lavadeira — nós todos temos olhos fechados, estamos ainda cegos e é preciso começar a ver, que estamos ainda dormindo e é preciso acordar. A “sinhora” é você mesmo. Se julga “infirior” porque a “sinhora” necessita de ter “infiriores”? O trabalho não serve a você, você serve aos outros. Assim não. Você não está vivendo”.

A Carlota já não costura. Abriu escola para os miúdos da vizinhança. Sá Xica compreendeu tudo o que o Zuzé deixou escrito. Agora percebe por que o Zuzé não ia à Missa e os patrões da Gráfica lhe dispensaram dos seus trabalhos, pouco antes de morrer.

Agora a vida de Sá Xica parece menos pesada; entrou também na escola da menina Carlota, aprende a ler com os miúdos, lava a roupa de todos.

— Pum, pum, pum... pum, pum, pum...

— É quem é? É quem é?

— EME MUENE.

Carlota abriu a porta e nga Xica entrou. (p.27)

A narrativa se fecha como que numa espécie de retomada que parte do mesmo elemento simbólico que a ela dá início a partir do contato com nga Xica: a porta. Agora num tempo presente, mas que já é o futuro em que se encontra nga Xica (e passado a partir do momento que assume o lugar de narrado no conto) a “cena” da batida a porta se repete, mas de modo diferente. No início do conto, ela abre a porta para receber uma notícia ruim, e ao fim, ela é que bate numa porta e é recebida em sua boa e nova vida.

Por último, trazemos “Cipaio”, narrativa assinada por Gamenes, pseudônimo de Mário António Fernandes de Oliveira, o mesmo autor da polêmica *Luanda – “Ilha” Crioula*

antes discutida. As páginas quinze e dezesseis do volume trazem a figura do policial colonial conhecido como Cipaio e tão recorrente nas produções angolanas do período e nas que o seguem. A personagem é especial por ter como característica justamente o fato de ser um angolano, que, vinculado à polícia colonial, passa a atuar como representante de tal poder empreendendo buscas, inquéritos, prisões e torturas de quaisquer “pretos” que infringissem as regras. Como informa o narrador em terceira pessoa, “já se espalhara, por todos os muceques, a notícia das primeiras rusgas.” Rusga é um tipo de operação militar que neste caso tinha por finalidade a apreensão de pessoas suspeitas ou acusadas de desrespeitar as normas do regime imposto àquela sociedade. De modo realista, o texto flagra a situação de um angolano, que, por não pagar o imposto requerido, é preso e torturado, enquanto sua companheira e filho são deixados à mingua. Nota-se, por parte do autor, uma preocupação em desenhar o universo das personagens, desde o plano da linguagem, trazendo a melodia do vocabulário típico da culinária local, presente no “junji”, no “marufo”, na “boa fuba branca de bombó” e na “quiquanga”, além da presença do português falado nos “muceques” luandenses, tendo como representante o muceque do Braga. Há uma contraposição muito clara entre a “fala das gentes dos muceques”, representados nos discursos de Manuel e de sua mulher e a “fala” daquele que conta. Mesmo assim, conto tem o mérito de provocar uma reflexão sobre aquilo que faz com que os homens sejam iguais e faz com que todo e qualquer homem queira lutar por aquilo que é seu. E é no enfrentamento de seu maior inimigo que tal sentimento se revela na pessoa de Manuel:

Pagou a conta e saiu, mergulhado na noite, enquanto que, nas trevas do seu mundo interior, um sentimento parecia tornar-se nítido, avolumar: “Não tem medo do cipaio! Eu não paga imposto!”

À medida que penetrava na área dos muceques, um grande temor ia-se apoderando de Manuel. Ele bem procurava incutir-se confiança, dizer a si mesmo — “Não tem medo do cipaio! Eu não paga imposto!” — mas esse estranho sentimento, misto de temor, ansiedade e revolta, parecia apoderar-se de si.

A influência do álcool fazia-se sentir levando-o a ver vultos nas sombras da noite, a ouvir passos atrás de si. A todo o momento voltava para trás a cabeça, à procura do cipaio, do cruel cipaio, cujos passos pareciam martelar nos seus ouvidos, cujo porrinho ele já sentira, várias vezes, na cabeça.

Ao passar por uma mandioqueira, apanhou uma moça e sentiu-se mais forte. Mas o mesmo sentimento anterior apoderava-se de todo o seu ser, parecia indicar-lhe que algo teria de se dar, fatalmente.

Aqui e além, cubatas escuras, enquanto que, para trás, se notava uma ténue claridade de cidade mal iluminada.

Ao passar pelas portas, Manuel ouvia o barulho de chapas, anunciador do jantar. De onde em onde, um cheiro a boa comida, a puxar-lhe o apetite.

A essa hora, já a mulher o esperava, naturalmente. E ele sentiu então um forte desejo de estar em casa, de falar com a companheira, de pegar no filho e esfregar-lhe a boca, o nariz, carinhosamente, por todo o corpo...

Esses pensamentos distraíam-no.

Quando ia a passar por um beco, um vulto dirigiu-se-lhe:

— Imposto?!

O seu primeiro impulso foi fugir: mas um instinto de ferocidade dominava-o. Levantou a moça; nesse momento, sentiu uma pancada surda na cabeça, a moça caiu-lhe da mão e sentiu que lhe batiam rudemente. (p. 16)

Como se percebe, o álcool é o elemento desencadeador da mencionada “ferocidade”, do escape de que Manuel tanto precisava. O homem, diante do cipaio a que tanto temia, mas bêbado, não consegue reagir e se entrega ao choro deitado no chão. Em nossa leitura, o narrador parece propor que a razão, esta sim, poderia resolver os impasses de uma melhor maneira. Mas sem dúvida alguma, para o leitor, fica a sensação de que aquela sociedade flagrada não oferecia muitas alternativas para aquele que não se adequasse ao regime. O alerta feito antes do episódio acontecido, parecia uma profecia da mulher:

— Maner, vancê tem de pagar teu imposto. Não bebe mais vinho, ouviu?

Ele não respondera, ela insistira:

— Si vancê vais no estrada, quem vai dar comida a nós?

Ele cortara, rapidamente:

— Dêxa só! Eu bebe vinho, mas não bebe também juízo. Não tem medo. Dêxa só!

Ela calara-se. Pelos seus olhos passara um clarão de compaixão e, ao mesmo tempo, de confiança no companheiro. Mas dúvidas atrozes lhe passaram, então, pela cabeça.

[...] (p.16)

O conto traz as personagens principais, Manuel e sua mulher, que não é nomeada, como angolanos explorados a partir do trabalho quase que escravo que executam para seus patrões. Manuel é operário subordinado a um “chefe branco” e a mulher lavadeira na casa de “uma senhora da baixa”. A figura do cipaio, em nossa leitura, é pouco aproveitada pelo narrador. Apesar de dar nome ao conto, só temos acesso à personagem do cipaio a partir de caracterizações vagas que ressoam da perspectiva de Manuel e da mulher. É como se o cipaio não fosse uma pessoa, não tivesse família. Ele aparece resumido aos seus atributos de “força policial”, que também por não serem descritos ficam no plano do subentendido. Quando se depara com o cipaio, Manuel, segundo o narrador, parece “[...] invocar o NGANA ZAMBI”, o “Senhor Deus”, em quimbundo. Durante o tempo que dura a narrativa, não sabemos se o polícia é forte, se é alto, etc. São pouquíssimos e sucintos os momentos em que é referido na narrativa:

(1) Dantes, quando a obra estava no começo, ainda se podia ir ver os presos e dar-lhes qualquer coisa, desde que se levasse dinheiro para os cipaio. (p.15)

(2) Depois, reviu a figura do cipaio, arrogante, cruel. E sentiu um medo estranho. [...] — Dá cá o pau do pilão. Não fica com medo do cipaio. (p.15)

(3) A influência do álcool fazia-se sentir levando-o a ver vultos nas sombras da noite, a ouvir passos atrás de si. A todo o momento voltava para trás a cabeça, à procura do cipaio, do cruel cipaio, cujos passos pareciam martelar nos seus ouvidos, [...]. (p.16)

(4) — Sô cão! Vancê queria “cavar”?!

E o cipaio, à pancada, obrigou-o a levantar-se e a juntar-se ao grupo dos outros presos. (p.16)

(5) [...] Quando chegou ao local onde os pretos trabalhavam, dirigiu-se a um cipaio e humildemente, lhe pediu que a deixasse ver o seu homem.

O cipaio ameaçou corrê-la. Ela deu-lhe uma nota de 5,00 que Nga Tonica lhe emprestara e ele deixou-a passar. (p.16)

(6) Surgiu, de repente, outro cipaio. [...] [Manuel] [...] ouviu a ordem brutal:

—Trabalha, sô mangonheiro! trabalha! trabalha! [...]

A fúria do cipaio aumentou e então todos a suportaram.

—Tunda, rapariga! tunda! tunda! (p.16)

Outra questão que chama atenção, em relação a estrutura, neste caso, é que aquela ideia de “fecho” a moda de Poe, como algum desdobramento ou revelação que, experimentalmente ou não, não ocorre na narrativa de Mário António. Ao fim da história, são colocados três pontos como que dadores da sequência de maus tratos a que é submetido Manuel que recomeça a assobiar, como que tentando ignorar aquela situação e mantendo-se de “[...] de olhos no chão cor-de-sangue.” (p.16)

Pensando nos contos vencedores do concurso e publicados em *Mensagem*, observa-se, em todos eles, elementos que apontam para o investimento na escrita do gênero, como os mencionados ao longo das análises, numa diversidade de propostas que irá percorrer a trajetória do conto em Angola, se tivermos em mente outros escritores mais experientes do conto que seguem produzindo seus textos contemporaneamente a estes dentro e fora da revista *Mensagem* e que serão entendidos nesta incursão analítica também como parte integrante da chamada geração mensageira.

Agostinho Neto⁷⁴ é um desses nomes que também escreve na revista, aliás, é um dos mentores do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, juntamente com os já mencionados Viriato da Cruz e António Jacinto, e do espírito que o ultrapassa contaminando os angolanos com o desejo esperançoso de libertação. Sua faceta de contista, ainda pouco conhecida, é também revelada nas páginas de *Mensagem* com “Náusea”.

O conto traz um narrador que recorta um momento da vida da personagem principal, velho João, para transformar em extraordinário: o momento em que a personagem vive a perplexidade da consciência das transformações vividas por sua comunidade. É dada à personagem a oportunidade de atravessar a cidade para perceber que tudo mudou. Da ilha em que vivera velho João, só o mar, kalunga, permanece.

Da sua cubata de Samba Kimôngua, velho João saiu com a família, de manhãzinha muito cedo, e edesceu a calçada, atravessou a cidade, toda a cidade mesmo, até os confins da baixa, passou pela ponte e pisou a ilha. Mas não já a mesma ilha dos tempos

⁷⁴ Como é sabido, veio a se tornar o primeiro presidente de Angola em 1975.

antigos. Pisou uma ilha sem areia, asfaltada, com casas bonitas onde não moram pescadores. Velho João ia visitar o irmão que estava doente, mas também queria escapar por algum tempo ao calor da cubata de latas de petróleo. A ilha é fresca quando se repousa à sombra dos coqueiros contemplando os pescadores a recolher peixe. (MENSAGEM, 1952, p.33)

Há no conto ainda algo que transcende consideravelmente aquela ideia de conto como uma máquina fechada de absolutização do tempo (LANCELLLOTI, 1965). O recurso empregado está em sintonia com um dos recursos estilísticos dos escritores de *Mensagem*. Valendo-nos das palavras de Carlos Ervedosa, pode-se observar que:

Na obra dos escritores do movimento encontram-se, com frequência, as evocações da infância associadas a um sentimento de profundo amor à sua terra natal. As suas criações poéticas aparecem-nos carregadas de um saudosismo pelo paraíso perdido da infância e pela sua antiga cidade, que fora o cenário desses tempos. [...] Jovens todos eles, acabados de sair duma fase de vida que se desenrolava sem os choques nem os problemas que o estado adulto lhes revelava, recorriam amiudadas vezes à evocação dos anos passados, onde, apesar da dolorosa certeza do fim dos doces e fáceis tempos da infância, encontravam um lenitivo para as agruras que começavam a enfrentar. (ERVEDOSA, p.114)

No caso de velho João, esses tempos de miúdo, “quando era apenas o filho mais novo dum pescador”, eram evocados naquele momento em que agora sabia que “preferira carregar sacos às costas por conta de brancos da baixa a morar na cubata de latas de petróleo de Samba Kimôngua”, percebia só agora que “a ilha [só] é fresca quando se repousa à sombra dos coqueiros [...]”.

O mar, kalunga⁷⁵, a morte, é um elemento alegórico de muita força de expressão e de atração com a personagem de velho João que atravessa o conto com uma carga significativa no imaginário do povo angolano:

Velho João já olhava de novo a areia e monologava intimamente Mu'alunga. O mar. A morte. Esta água! Esta água salgada é perdição. O mar vai muito longe, por aí fora. Até tocar o céu. Vai até a América. Por cima, azul, por baixo, muito fundo, negro. Com peixes, monstros que engolem homens, tubarões. O primo Xico tinha morrido sobre o mar quando a canoa se virou ali no mar grande. Morreu a engolir água. Kalunga. Depois vieram os navios, saíram navios. E o mar é sempre Kalunga. A morte. O mar tinha levado o avô para outros continentes. O trabalho escravo é Kalunga. O inimigo é o mar. Velho João lembrou-se de que umas vezes o mar estava muito furioso mas nunca ninguém se levantou contra ele. Kalunga matava e o povo ia chorar vítimas nos

⁷⁵ De acordo com os apontamentos de Óscar Ribas (1988, p.140), em seu dicionário de regionalismo angolanos, Kalunga tanto pode significar o mar ou o oceano, como o além-túmulo ou a eternidade. Como interjeição, a palavra, seguida de sinal de exclamação, pode assumir o significado de expressões como “Que horror!” e “Santo Deus!”.

batuques. Kalunga acorrentou gente nos porões e o povo apenas teve medo. Kalunga chicoteou as costas e o povo só curou as feridas. Kalunga é a fatalidade. Mas porque foi que o povo não fugiu do mar?

Kalunga é mesmo a morte. Trouxe o automóvel e o jornal, a estrada e fecho éclair, mas para ficar embora ali ao pé da praia a fazer negaças. Ninguém sabe o que está no fundo do mar. Kalunga brilha à superfície, mas no fundo, o que há? Ninguém. [...] A civilização ficou embora ao pé da praia, a viver com Kalunga. E Kalunga não conhece os homens. Não sabe que o povo sofre. Só sabe fazer sofrer. (p.33-34)

O mar é um elemento que aparece na narrativa angolana como a porta de entrada e de saída dos portugueses, como o caminho de todo o mal que afligiu Angola. Como uma espécie de estrada mítica que permitiu a entrada e a exploração do e pelo colonizador. O conto coloca em pauta esta discussão que não cabe apenas na memória de Velho João que é acometido inicialmente por lembranças dos tempos de miúdo e em seguida passa a ser atacado por outras lembranças de eventos tristes por que passou sua família. Toda a trajetória por ele vivida no plano da memória remonta episódios da luta de sobrevivência do povo angolano no cotidiano da ilha, desde o período da escravidão, a ida do avô para outros continentes, a morte do primo que estava, muito provavelmente, pescando; as mortes recorrentes na comunidade e etc.

O elemento que parece representar uma espécie de expurgação dos males que afligem o velho é posto no conto pela pena do narrador manipulado por Agostinho Neto, quando, ao fim da narrativa, um antigo inimigo de seu povo se apresenta:

Os pés do velho João arrastavam-se cada vez mais vagarosos sobre a praia. Esquecera-se agora da sua alegria da hora do almoço para pensar naquelas coisas tristes. Tão tristes como o dia em que a primeira mulher morreu após o parto, a cheirar mal.

Abaixou para apanhar uma concha colorida.

Olhou para Kalunga e sentiu-se mal. Uma coisa subia-lhe da barriga ao peito. O cheiro do mar fazia-lhe mal, agora. Enjoava. Desviou os olhos de Kalunga. Estes encontraram a linda rua asfaltada, verde e negra e lá adiante a cidade, à beira do mar. Kalunga!

Sentiu náuseas. Não podia mais. Vomitou todo o almoço.

O sobrinho amparou-o e enquanto voltavam para casa, em silêncio, ia pensando na mania que têm os velhos, de beber demais. (p.34)

O conto gera uma tensão interna na narrativa que eleva a expectativa em direção ao que acontecerá ao velho João, e o vômito é mais um elemento simbólico empregado com o um efeito pretendido de grande impacto no leitor.

Óscar Ribas é um dos escritores que publicou por sua conta livros de sua autoria também no início da década de 1950⁷⁶. Alguns de seus escritos foram alvo de análise ainda no

⁷⁶ Ribas começou a publicar ainda em 1927, com *Nuvens que passam*. E a este seguem outros títulos como *O Resgate de uma falta* (1929), *Flores e Espinhos* (1948), *Uanga* (1951), *Ilundo* (1958), *Ecos da Minha Terra* (1952); *Missosso I, II e III* (1961-64); *Usos e Costumes Angolanos* (1964); *Alimentação Regional Angolana e Izomba*

capítulo um, vale lembrar, por ter sido ele grande responsável pela recolha de contos da tradição oral quimbundo. Sendo, além de etnógrafo, também poeta e prosador, recupera-se, nesta incursão, sua veia de ficcionista pelo terreno do conto. A respeito de sua obra e sua pesquisa etnográfica da região de Luanda e arredores, é inegável que desta terra divulgou os seus valores culturais internacionalmente. Um aspecto peculiar de sua obra que vale ser realçado é aquele que afirma Mário António, em 1967, no Boletim Geral do Ultramar:

O interesse particular da sua obra surge de se situar paredes-meias entre a pesquisa etnográfica e a criação literária: a primeira informando a segunda, a segunda verificando a primeira. Tal situação tem a vantagem de corresponder à situação de contacto característico da zona de referência da obra de Óscar Ribas: a zona, em Angola, de mais intensas aculturações, com centro em Luanda. Desse solo tem sabido Óscar Ribas erguer as flores de uma obra já hoje internacionalmente sagrada.

O autor em questão, como afirma Mário António, no fragmento acima, diferentemente daqueles estreantes, vencedores do concurso de contistas de *Mensagem*, era já um escritor reconhecido internacionalmente, através, inclusive, de distinções e prêmios dos mais variados os quais conquistou dentro e fora do território angolano.⁷⁷

Seu livro de contos publicado em 1952, *Ecos da Minha Terra*, será alvo de análise como representante também das produções da geração em questão. A antologia composta por dez narrativas e seguidas do que o autor denomina “Complemento quimbundo” e de um “elucidário”, portanto, demonstra o largo uso que faz o autor de expressões e palavras da língua local ou mesmo, podemos pensar, que esta organização acaba por revelar o tipo de leitor que busca: o leitor angolano, e, ainda, o leitor “de fora”, ou estrangeiro, em terras angolanas, o que parece marcar, por seu turno, a vontade do escritor de divulgação daquela cultura.

O título da obra, *Ecos da Minha Terra*, por si, já diz muito daquilo que nela se procura discutir, mas curioso é o tratamento dado aos temas e explicado na introdução ao volume e assinada pelo próprio autor:

(1965); *Sunguilando* (1967); *Quilanduquilo* (1973); *Tudo isto Aconteceu* (1975); *Temas da Velha Angola e suas Incidências* (1987); *Cultuando as Musas* (1992).

⁷⁷ Como é sabido, Óscar Ribas recebeu prêmios e títulos como: a Medalha Gonçalves Dias, atribuída pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em agosto de 1968; a Comenda da Ordem do Infante (Grau Oficial da Ordem do Infante), atribuída pelo Governo Português, em janeiro de 1963; e a Medalha Margareth Wrong, atribuída pelo prêmio do concurso promovido pelo International Committee on Christian Literature for Africa, efetuado em Londres em 1952, e alcançado pelo conto “A Praga”, que será analisado mais a diante. Dentre outros prêmios, recebeu também do Instituto de Angola, em 1958, o Prêmio de Etnografia pelo volume *Ilundo*.

Durante [...] longo espaço de tempo⁷⁸, nossos conhecimentos, como é óbvio, valorizaram-se extraordinariamente, tanto literária como sociologicamente. Assim, sofreram estes contos numerosas correções, acrescidas, por sua vez, de várias anotações. A par, além de um complemento quimbundo, igualmente o elucidário se apresenta revigorado pela constante melhoria de nosso dicionário — fonte de extração dos termos registados.

Os contos, ou antes, dramas, que enfeixam esta obra, não reproduzem produto da imaginação, mas episódios transplantados da vida real. Portanto, além de recreativos, sobrepõem-se pela matéria folclórica que proporciona aos estudiosos.

Embora não retratando vivências, moldámos “Gente do Mar [...] em cenas naturais, desvendando práticas, sentimentos e outras manifestações ambientais. Ficcionalmente estruturados, nem por isso deixam de constituir fotografias da realidade. (RIBAS, 2004, p.11)

Óscar Ribas parece hesitar em relação a seu texto e o tratamento oferecido, tanto em relação ao carácter, vendo como paradoxo a relação entre ficção e “Fotografias da realidade”, como entre a classificação destes em conto ou drama. Vejamos como este seu projeto “hesitante” é levado a cabo a partir de duas de suas composições presentes na antologia. Seleccionamos para este olhar minucioso, a narrativa “Gente do Mar”, mencionada pelo autor.

Em uma relação comparativa, podemos afirmar que, nas duas narrativas mencionadas, o autor propõe narradores atentos à presença de elementos míticos que rodeiam o imaginário das comunidades às quais se referem, e seres que vem à tona em histórias contadas durante atividades cotidianas como a pescaria, mas que fazem referência a situações que “realmente aconteceram” com alguma outra personagem, como aquela contada pelo pescador mais velho Domingos ao amigo Sebastião e ao mais novo, Agostinho. Há uma especulação em torno da “calemba” de quem seria a culpa por tal “zanga do mar”. E em torno da conversa sobre os perigos da pesca, Domingos opina, suspendendo a “cachimbação”:

— Se a calemba assim continuar — temos que chamar o quilamba, como das outras vezes: a sereia deve estar zangada conosco. E para a sossegar, devemos homenageá-la com um festim.

— Zangada conosco, não! Nós não temos culpa nenhuma, não lhe fizemos nenhum mal. Os brancos, sim, esses é que são os culpados. Por que partiram as pedras onde ela morava?

— As pedras que ficavam atrás da fortaleza, perto da ponte? — demanda curiosamente Agostinho.

— Aí mesmo. Pois nessas pedras, o quilamba estendia-lhe a mesa: numa esteira nova, com a sua toalha nova, deitava em pratos também novos, toda a qualidade de comida — comida dos brancos e comida dos pretos. E os vinhos? Eh! Toda a qualidade também [...]. Queríamos que ela ficasse contente conosco! E ficava mesmo, até fazia assim... — E dava estalinhos com os dedos. — Ouvi eu com estes meus dois ouvidos. Se me contassem isso, eu dizia que era mentira. Mas eu ouvi, ouvi mesmo. — E batia com a mão no peito. — Como os brancos não acreditam em nada, agora estão a pagar o seu atrevimento.

⁷⁸ Sabe-se que após a primeira edição de 1952, os contos do volume foram novamente datilografados, e sofreram algumas modificações. Só pós 34 anos, o volume fora reeditado, como explica o autor na mesma mencionada seção.

[...] Olha: a minha mulher Ximinya é que pode julgar bem essas coisas, já viu a sereia com seus dois olhos. (RIBAS, 2004, p.46-47)

Tem-se aproveitados os espaços afastados do centro urbano como cenário em que acontecem as tramas. Verifica-se por parte do autor, e a partir de seus construtos, um alto domínio das técnicas narrativas, como simulação de uma voz enunciativa, de um tempo, ou de vários, pensando nas digressões empreendidas. Há trocas de turnos entre narrador e personagens, e, entre estes, os diálogos intensificam as expectativas e a tensão dramática é frequentemente utilizada como recurso, já que se constrói um universo em que o sono, permite acontecer os eventos misteriosos. Essa atmosfera de mistério é construída poeticamente em “Gente do Mar”, através de relatos de personagens nos quais se podem vislumbrar a sereia branca Nonguena e sem recursos à penumbra ou fumaça. E com a “[...] convicção, levemente impregnada de terror, um episódio saiu a comprovar a existência [...] [te tais] entes” no relato de Domingos executado durante a pescaria, para seus amigos:

Ora Ximinya não sabia nadar. Inesperadamente, a corrente começou a levá-la, a levá-la, submerge-a aqui, eleva-a mais adiante.

Aos brados das companheiras, acode gente. E pescadores — uns a nado, outros em canoas — precipitam-se num ardor de salvação. E trazem Ximinya, muda, quase inerte, mas tranquila em seu coração.

Apesar das tentativas de reanimação, Ximinya permanecia na mesma rebelde atonia. Depois, adormeceu, ficou num grande sono. E no sono apareceu-lhe Nonguena — a sereia dessa margem e mulher de Kabula ka Hombo, sereia da banda oposta.

Nonguena era branca, formosa, meã de estatura, cabelos louros ao nível dos pés. Trajava de branco. Vinha sorridente, acompanhada de duas servas pretas, também vestidas de branco. Depois de saudar, sentou-se num banco revestido de pele, todo reluzente de tachas, que uma delas lhe apresentou, e sob o qual se anichou um cãozinho.

O acontecido é contado durante uma grande jornada em busca de alimento em uma canoa e na qual os homens travam batalha pela sobrevivência em meio a agitação do mar. O encaixe da narrativa do pescador Domingos se dá em um frame maior no qual cabe também a história de amor de final trágico do jovem pescador Agostinho e de sua Teresa que se desenvolve na voz do narrador inicial do conto. Alertando-o sobre os perigos do mar, Teresa não queria o amado partisse daquela dez para estrear a sua “canoazinha!”

Então o mar, que era seu amigo, ia matá-lo sem mais nem menos? Que crime havia feito, para sofrer essa desgraça? Não, o mar gostava dele, nenhum mal lhe faria. Não se haviam conhecido por seu intermédio? Pois ele, o mar, também lhe devia dar a lembrança do noivado: com o produto da pesca, comprar-lhe-ia um par de brincos de ouro. Veria.

[...]

“— Não chores só, ouviste?” — Lá se partiu na satisfação de um capricho.

Suspira profundamente. Em largo voo, ganha certa distância do tempo. E acha-se, manhã cedo, na contra-costa. Aqui e acolá, descansavam canoas. No azul, patos grasnavam, colhendo a trechos, com grandes bicos, um peixe miúdo. Dos altos coqueiros, espaçadamente distribuídos em pequenos maciços, demarcadores de sanzalas piscatórias, rebentavam vozes ásperas de corvos. E o oceano, humilde, rojava-se num infindável endecha. Qual bando de gaivotas, várias moças mariscavam mexilhão. Figurando esgaravatar, também com os pés escavavam a areia, e depois, agilmente, colhiam o fugidio molusco. Por vezes — “Aiué, aiué! — gritavam de entusiasmo: o marisco, arrastado pela água, escapava-se-lhes veloz, obrigando-as a correr. E nesse contínuo deslocar, iam alegremente aumentando sua colheita, que elas, em seguida, apregoariam pelas ruas na grande Luanda.

Na vivacidade da faina, Teresa; pouco e pouco, desaproximou-se das companheiras. Nos meneios da tarefa, seu corpo adquiria graciosidade: ora remexia os pés, ora enterrava as mãos, acorava-se aqui, transpunha-se mais além, e cada vez que evitasse uma fuga, sorria de triunfo. Fascinava. (RIBAS, 2004, p. 44-45)

Existe uma relação dualista entre homem e mar nesta narrativa belíssima de Óscar Ribas. Diferentemente do que acontece em “Náusea”, de Agostinho, já analisada o mar não representa aquela porta de entrada mítica dos destinos sofridos do povo, mas também funciona como fonte de alimento, num momento afirma o próprio Agostinho “nada receies, o mar é meu amigo” (p.50), e, em outro, após a perda do amado naquelas águas raivosas, Teresa, cheia de mágoas parece desfazer a tal amizade, afogada em decepção:

E o amorável sonho, que o mar, todos os dias, de esperanças coloria, pelo mesmo mar de negro se coloriu, cobrindo de dor a alma de Teresa.

Ó mar inconstante, aplaca tua ira e chora teu desvario. Enquanto fores arrebatado, não cessarás de sofrer: o remorso perseguir-te-á constantemente. Por que alentas sonhos, para, depois, os afogar? Escuta: não ouves as maldições? Ah! Não te importam! Chora pois, eternamente!

E no dia seguinte, em seu humilde caixão, numa canoa transportado, o desditoso noivo vai para o cemitério enterrar. E como derradeira homenagem, uma frota congénere, volteando a almada funerária, lá vai baía fora... E o mar, talvez contrito, carpia sentidamente, juntando seu pranto ao pranto cantado do acompanhamento. (RIBAS, 2004, p.50)

Nota-se no texto, uma preocupação com o desenlace ou fecho da história, à maneira tradicional. A partir do fragmento se percebe uma relação com o mar tão pessoal que atribui a ele sentimentos e prantos de remorso, como se o ato tivesse sido por ele conscientemente cometido. As histórias que preenchem a narrativa e que recebem o título de “Gente do Mar”, diante de tal autonomia e submissão do povo ao universo mitológico e à lida com a pescaria para a sobrevivência, colocam o mar numa perspectiva de destaque a ponto de, a nosso ver, adquirir o status de personagem alegórica que pode adquirir múltiplos significados.

Em relação à hesitação do autor, no início da análise mencionada, e depois de lançado um olhar analítico, podemos afirmar que se percebe na materialidade de seu texto, um trabalho, sem dúvida alguma, que se vale de técnica para a sua construção narrativa, e que leva

em consideração, o tempo da narração, a criação de expectativa, e a elevação da tensão dramática, entre outros elementos que apontam para um trabalho de criação literária. A obra que se tem diante dos olhos é plena de sentidos cumprindo uma sua função, como no dizer de Pierre Macherey (1971, p.57): “a instituição de ilusão”, o que a partir de seu resultado é demonstrado por sua atividade de fabricação estampada no texto.

António Jacinto, ou Orlando Távora, como às vezes assina⁷⁹, tido como aquele que escreve alguns dos mais belos poemas da geração de *Mensagem*, a exemplo de “Carta de um Contratado”, como afirma Carlos Ervedosa (1979, p.107), pode ser apresentado como aquele que proporciona a “primeira experiência ficcional em que a representação da realidade angolana se faz num corte vertical com a literatura colonial.” Seu conto “Vôvô Bartolomeu”, escrito em 1946, e publicado pela primeira vez em 1952⁸⁰ com o título “Sorte”, só é posteriormente, em 1960, publicado na antologia de *Contistas Angolanos*, e sai, em edição individual, em livro, pelas Edições 70, apenas no ano de 1979, na coleção “autores angolanos”, acompanhado de dois poemas também de sua autoria. A sua narrativa é representativa da transformação por que passa o conto da geração.

Manuel Ferreira, na “Apresentação” escrita em 1978 para o mencionado “livrinho”, dedica algumas linhas à sua trajetória de escritor, numa espécie de testemunho daquilo que foi a participação de Jacinto na construção da sociedade angolana, por meio de sua literatura. Afirma Ferreira que

Não haverá movimento ou surto literário, iniciativa de caráter político de vulto em Angola, desde que lá de longe a ideia de libertação começou por germinar, onde este homem não tivesse intervindo. Na Secção Cultural da Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA), no Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, criado em 1948 sob o lema “Vamos descobrir Angola” (e, com efeito, Angola foi descoberta, foi reencontrada), nas múltiplas, nas diversificadas atividades culturais da década de 50 a presença ou a sombra envolvente do António Jacinto moveu-se pertinaz e habilmente. As gerações que andaram no heroísmo dos ideais libertadores no período que medeia entre 1948 e 1961 (data em que foi preso) sabem-no melhor do que eu. (FERREIRA, 1979, p. 9-10)

António Jacinto, tendo sido, como afirmou Manuel Ferreira (1979), um escritor que transitou pelos principais movimentos literários de resistência cultural angolana, como uma espécie de mestre mais-velho e orientador de muitos, como aconteceu com Luandino Vieira, já

⁷⁹ Este o pseudônimo por ele utilizado para assinar poemas na revista *Mensagem*, por exemplo, como é o caso de “Poema para a amada do poeta” (MENSAGEM, p.16). No mesmo exemplar da revista, sua rubrica, António Jacinto, também aparece acompanhada da expressão “poeta do ‘Movimento’” (MENSAGEM, p.45).

⁸⁰ A publicação em 1952 ocorre na revista moçambicana *Itinerário*. Consideramos António Jacinto como um escritor da geração de *Mensagem*, mesmo não tendo publicado contos na revista, publicou sob influência da geração e na mesma época em que esta circulava.

mencionado em outro momento, como aquele o ia “subtilmente orientando e enquadrando [...] para a outra coisa”, e como explica Ferreira, para uma “prática política contra o fascismo ou contra o colonial-fascismo” que implicava em um chamado para luta também no terreno do literário.

Vôvô Bartolomeu, a personagem que dá título ao conto de Jacinto, assim como o velho João do conto de Agostinho Neto já discutido⁸¹, recupera a figura do mais velho naquela Angola que se modificava rapidamente, funcionando como uma espécie de repositório da “cultura” que tanto queriam resgatar e preservar aquelas gerações de escritores pelas quais passou António Jacinto. Por meio do conto em questão, o escritor lança um olhar sobre as coisas mais simples, e as coloca como as mais necessárias para a sobrevivência humana, nesse olhar envolve as relações humanas com a natureza.

O conto se inicia com uma cantiga que é entoada pelo velho que dá título à narrativa. É o neto de Vôvô Bartolomeu que começa a narração:

Mano Santo iá kifumbe
 Eh! Eh! Eh! Eh!
 Vôvô Bartolomeu desde manhãzinha que olhava o pardacento céu, enrugando a já bem engelhada testa.
 — Vôvô, que é que você está ver no céu?
 — Estou vendo uma coisa que você vai ver só, logo no meio-dia, e que a estas horas já legou lá no sô Luca.
 — Que é que tem lá no sô Luca?
 — Diga nos homens para trabalhar com pressas, senão você vai ver só: ninguém que para com chuva.
 E vôvô Bartolomeu entrou arrastadamente na cubata, donde saía um fumo bom de fogueira quente. Ainda o ouvi cantar:
 Mano Santo iá kifumbe
 Eh! Eh! Eh! Eh!

Com a proximidade do período de chuvas, o chamado cacimbo, sendo revelada pelo Vôvô, o neto, ainda jovem, toma a providência de compartilhar o aviso com os trabalhadores que recolhiam o milho. O cenário parece acontecer em uma zona periférica da cidade ou mesmo em alguma espécie de conglomerados de casas mais afastadas, numa das chamadas sanzalas. Percebe-se uma zona meio que de transição ou mescla entre rural e urbano.

⁸¹ Existe mesmo uma correspondência curiosa entre as duas composições mencionadas. No volume de Náusea, de autoria de Agostinho Neto, publicado pela Edições 70, há um pequeno texto escrito por António Jacinto que antecede o Prefácio, e no qual faz referência a cartas que dois escritores e amigos desde a escola, haviam trocado à época em que ambos escreveram seus contos: “nessas cartas se mantinha o diálogo sobre muitas e variadas questões o trocávamos, então, as nossas produções literárias. Um dia mandei-lhe o “Vôvô Bartolomeu”, que então de chamava “Sorte de Preto”. Veio o comentário. Que não gostara do título. E foi por isso que o rebaptizei, passando até por “Anteu”. Foi nesse intercâmbio que recebi Náusea”. Lembro-me do manuscrito, a tinta preta. Li, e pronto ali tinha um retrato de uma presença então bem conhecida e quase cotidiana – a ilha e o musseque.” (JACINTO, 1980, p.9)

Começámos a ouvir barulho no céu. Nzâmbi estava com raiva. E umas pingas de água caíram. Vôvô Bartolomeu chegou à porta da cubata e, a rir, mostrando as gengivas sem dentes, perguntou:

— Já está *chovar*?

O pessoal tirou a camisa e começou a trabalhar com força. Bom pessoal. Tudo família da casa e vizinho. Ali não tinha monangamba.

As mulheres e a miudagem começaram a correr para enxotar os pintos e as galinhas. A criação parece que corria bem, mas os garotos — aía! — corriam melhor.

[...]

Ficou escuro cedo. O pessoal estava satisfeito, mesmo nunca na minha vida ficara tão contente. Se vem dia o milho ia amigar com a filha do velho Gongá. [...]

Nisto, do céu caiu um raio e caiu mesmo em cima da cubata que tinha o milho e tudo começou a queimar. Eu, o pessoal, as mulheres, a garotada e vôvô Bartolomeu viemos para fora, sem medo da chuva que chovia, para apagar o fogo. Qual nada! O milho queimou mesmo todo. (JACINTO, 1979, p.26-29)

Ao longo da narrativa, faz-se referência também ao “imposto”, como aquele mencionado alguns parágrafos antes, na narrativa “Cipaio” já analisada. Práticas da cultura tradicional como o “alembamento” (espécie de dote que se pagam aos pais de uma noiva), além das cantigas que surgem destacadas entre um parágrafo e outro são dignas de registro. Neste conto de António Jacinto, um novo projeto estético para “a fala impressa” parece surgir. Não se percebe qualquer contraposição entre a fala daquele que narra e das personagens. Não é vislumbrada qualquer sombra de exotização ou realce da expressão da fala local como erro. Há um momento importante na narrativa nesse sentido: é aquele em que se percebe um jeito diferente de se falar trazido da capital, e ele acontece dentro de uma estória contada por vôvô Bartolomeu para a “miudagem”. Este jeito de falar da capital, o português, sim, é motivo de riso:

“Quando a tia Mariquinhas foi em Luanda como lavadeira, veio para a sanzala com mania de pessoa fina e a dizer que já não sabia kimbundo.

Uma vez começou a chover e a tia Anica disse:

— Eué! Nvula uiza!

E a tia Mariquinhas repreendeu:

— Ai, dona! Não fala assim, na língua de pessoa se diz assim: está chovar!”

Primeiramente ouvi as gargalhadas de vôvô Bartolomeu e depois é que a miudagem começou a rir. (JACINTO, 1979, p.24-25)

Os “kiombos”, as “pacaças”, a “quinda”, o “arimbo”, a “muxima”, o “monangamba”, os termos em quimbundo são referidos ao longo do texto em meio “aquela terra que cheirava a chuva era toda minha [do neto de Bartolomeu].” (JACINTO, 1979, p. 30-31) com naturalidade, diferentemente a reação que se teve com a expressão “chovar”, dita com a intensão de atingir superioridade, pelo que subentende, pelo fato de a personagem em foco ter vivido em Luanda.

Apaixonado pela filha do velho Gongga, era dessa terra que o neto de vovô, o narrador, pretendia tirar o sustento para se casar com a amada que para ele, estava tal como “[...] os paus de café [...], lavados, estavam verdes, estavam bonitos, bonitos e novos [...].” (JACINTO, 1979, p.31)

A chuva, elemento de simbologia forte e recorrente na prosa angolana como sinal de renovada esperança, aparece em *Vovô Bartolomeu* identificada à “sorte de preto”, no dizer da personagem principal. “Sorte de preto”, no conto, é uma expressão que em nossa leitura soa com um tom negativo na narrativa, pois é associada ao incêndio e perda do milho que havia sido colhido e à trabalhadeira que vem com o crescimento do mato posteriormente à chuva, que parece uma alegoria de todo o mal que pudesse afligir o homem. A que o jovem corresponde com uma postura de luta que dá bem a medida da mensagem que na narrativa está presente: “[...] não, eu não ia ficar assim parado a pensar na sorte de preto que vovô falou. Não. Aquela terra tinha força. Eu também. Amanhã eu ia mesmo, com a minha força toda, limpar a lavra do café.” (JACINTO, 1979, p.31.)

Diante das análises empreendidas nos contos dispostos na revista *Mensagem* e escritos pelos prosadores da geração, pode-se afirmar que a narrativa em *Mensagem* estava à disposição do fomento das reflexões que serviriam de bases para construção da representação de uma comunidade imaginada. Bem dentro daquilo que propõe Lancelloti (1965), mencionado em outro momento, em sua teoria para o conto: o conto funcionaria como o receptáculo ideal para a expressão do mistério ou dos segredos dos povos, das gentes, das ruas, e das novas formas que surgem com a ideia de cidade (ou país) que se tinha, neste caso, aquela Luanda colonial (a Angola colonial), e a que se queria.

3.2 A GERAÇÃO DE *CULTURA*

Como propriedade e edição da Sociedade Cultural de Angola, em Luanda, vem a lume, em novembro de 1957, *Cultura*⁸² (1957-1961), um jornal mensal que propunha, na mesma senda de *Mensagem*, servir de estímulo, não só à produção literária, mas à discussão de toda ordem que envolvesse a cultura angolana e a comunhão dos desejos de transformar Angola em algo diferente. Seu primeiro volume traz na capa sugestivamente a essa missão, uma imagem, em tamanho grande, de uma máscara Luena⁸³. A diferença entre os dois veículos editoriais, *Mensagem* e *Cultura* (II), para uma crítica como Maria Aparecida Santilli (1985), estaria no fato de que: “em *Cultura* (II) levantava-se a questão cultural em suas vinculações com os problemas sócio-econômicos de Angola, de forma que se considerava a acção cultural ‘defeituosa’ enquanto tais problemas não se resolvessem.” (p.15)

Na seção “Editorial”, o veículo é introduzido de modo a revelar a que veio:

[...] em virtude de circunstâncias que não interessa agora referir, não existe em Angola qualquer órgão cultural, especificamente cultural.

No entanto, os problemas continuaram a sua marcha inexorável e os homens continuam presentes, portadores, já agora, de novas necessidades, novos anseios e novas coragens. Também maiores em número, conseqüentemente, em qualidade.

Mais conscientes, mais aptos e mais responsáveis. Características que se foram afirmando, mercê da agudização de certos problemas, cujo processo vem lá de trás.

Jornal *CULTURA*, aparece, portanto, como conseqüência e correspondendo a uma necessidade actual de debate de ideias, de estímulo à crítica e onde o modo de pensar de cada um, estando presentes, possam criar um intenso e verdadeiro plano cultural de que Angola tanto necessita.

Não nos cabe esboçar um plano. Cumpre-nos, isso sim, propiciar, como homens honestos e conscientes, fazendo parte de um mesmo aglomerado, os meios pelos quais não-de tomar forma, ganhar relevo e conteúdo, as expressões de todos aqueles que são efetivamente capazes de escrever verso ou conto, de estudar ou analisar, de criticar ou equacionar, os diferentes problemas de toda a ordem que se põem em Angola.

É na verdade, para todos estes, que jornal *CULTURA* põe à disposição as suas colunas. *CULTURA* conta com todos. Mais: sabe que sem o concurso de todos, o jornal não se fará. Porque cultura, verdadeira cultura, ‘bem supremo da humanidade’ significa cada vez mais, nos nossos dias, colaboração de todos, interesse de todos. (*CULTURA*, 1957, capa. Grifos do autor.)

Tendo como seu diretor, João Bernard da Costa Pereira, licenciado em Ciências Econômicas e Financeiras, *Cultura* assumia, desde este seu primeiro momento, uma postura

⁸² Como confirma Carlos Ervedosa (1979), o jornal *Cultura* fora fundado em sua primeira versão ainda em 1945, mas em dado momento, suspende sua publicação. Trata-se, nesta seção de *Cultura* II, ou seja de sua reaparição, ocorrida em 1957.

⁸³ Óscar Ribas, em seu *Dicionário de Regionalismos Angolanos*, explica que “[...] os luenas praticam uma escultura de formas doces, sensualizada, onde a representação das tatuagens toma particular importância. São hábeis na execução de máscaras de mulher, usadas pelos bailarinos e outros personagens mascarados. Estas máscaras apresentam os melhores modelos num tipo de máscara-cabeça, de madeira, monobloco.” (1994, p.150)

eclética e de abertura em que convocava claramente: “jovens e não jovens, letrados e não letrados, [para serem] [...] o verdadeiro apoio do jornal.” (CULTURA, 1957, p.capa) O diálogo com *Mensagem* se estabelece exatamente neste ponto. Ambas se pretendem parabólicas e angolanas. Contando com as palavras de Costa Andrade, podemos pensar como ambas “[...] vem das massas angolanas para os intelectuais e dela [s] resulta um movimento revolucionário de base e formação popular [...]” (ANDRADE, 1980, p.59)

No mesmo caminho de raciocínio, pode-se observar como é significativa a presença de um conto de autoria de Máximo Górkki, “Acompanhamento”, no mesmo volume de inauguração do jornal. O aprendiz de sapateiro, órfão, analfabeto que só aprendeu a escrever e a ler depois de adulto e durante seus percursos errantes de gênio vagabundo pela Rússia, em exercício dos mais variados ofícios e em contato direto com as classes mais baixas e todos os “ex-homens” que a posteriori retrataria com apurado realismo, servirá de inspiração para aqueles que anunciariam, como fez o “arauto da tempestade”, a revolução em uma mensagem amarga que partiria do desconforto daquilo que viam. O contista russo, como sabido, tornou-se um tipo de “patriarca da cultura revolucionária russa, figura das mais queridas pelo povo, símbolo dos homens de pensamento das novas gerações.” (CAVALHEIRO, 1958, p.10-11) Sua narrativa, publicada em *Cultura*, é finalizada com algumas linhas sintomáticas da postura que seria assumida por aqueles membros da geração literária angolana que então se formava. Em relação à história contada, explica Gorki:

Não descrevi acima uma imagem alegórica da perseguição e tortura da verdade; não, infelizmente não é uma alegoria. Isto chama-se **um acompanhamento**. Assim castigam os maridos a traição de suas mulheres. É uma cena de costumes, que eu vi, em 15 de Julho de 1891, na aldeia de Kandibovka, no distrito de Nicolaiev, governo de Kherson. (CULTURA, 1957, p.7. Grifo do autor)

Tendo como objetivo desta seção realizar uma investigação, a exemplo da já realizada na revista *Mensagem*, que discuta a produção do conto da Geração, não podemos deixar de destacar que, em sua temporada de atuação, maior do que a daquela mencionada revista, *Cultura* é composta por doze números. Diante do ecletismo já por nós apontado, com Carlos Ervedosa, é possível observar que sua “[...] colaboração [...] ia desde a científica, normalmente a cargo de intelectuais progressistas portugueses residentes em Angola, à literária, esta exclusivamente preenchida pelos escritores locais.” (ERVEDOSA, 1979, p.128)

A este grupo de escritores está vinculado o nome de José Luandino Vieira. É nas páginas de *Cultura* que desponta como poeta e ilustrador, mas sobretudo, como contista, e já no primeiro volume, seu nome aparece na lista de colaboradores do periódico — José Graça —

e vale lembrar que Luandino tinha apenas vinte e dois anos de idade. No mesmo volume, dentre outros textos de assuntos variados que são discutidos e diante da renúncia da obrigação, já referida, da elaboração de um plano, percebe-se um fomento à produção artística a serviço da ideia de resistência por meio de reflexões sobre a arte e sobre seu papel.

O ensaio de António José Saraiva intitulado “O artista Pode Escolher”, presente no volume de *Cultura*, propõe um olhar sobre a “necessidade” da arte. Comparado ao bicho-da-seda que faz seu casulo, o artista é posto numa condição de predisposto ao fazer artístico, mas, em sua perspectiva, é dado a ele o poder de escolha do grau de intervenção social e de consciência transformadora que quer oferecer a sua obra, e é isso o que acaba por distingui-lo do bicho-da-seda. Em suas palavras, o artista:

[...] pode furtar-se ou não a um esclarecimento mais amplo acerca do mundo que o rodeia. Pode querer ou não querer conhecer e experimentar. Pode confinar-se a uma posição passiva, tornando-se sem o saber intérprete de uma experiência e de uma cultura que o modelaram a tal ponto que não dá por isso; ou pode pelo contrário elevar-se a uma posição activa de revisão constante dos dados da experiência e da cultura de que a cada momento dispõe, de modo a ser consciente de seu condicionamento e portanto capaz de o superar. Pode, com base neste esclarecimento, escolher em certos momentos a própria experiência humana em que vai participar.

Não se trata apenas de adquirir novas noções, de enriquecer o seu mobiliário mental, de aderir a esta ou àquela tabuleta. Trata-se de facto de ascender a uma nova síntese mental — uma síntese dinamizadora e criadora de experiência por sua vez. Na medida em que o artista constrói a sua obra com aquilo de que ele mesmo é feito, a transformação do seu grau de consciência resulta na transformação da sua própria arte. [...] Não há em suma uma fatalidade que leve um poeta a ser sempre e necessariamente um Rimbaud, ou um pintor a ser sempre e necessariamente um Picasso de 1900. (CULTURA, 1957, p.4)

O texto de Saraiva (1957) é uma reflexão sobre o poder transformador da arte. Transformador das realidades do artista, a partir da tomada de consciência da fluidez das coisas, e da oportunidade que cada momento minimamente carrega. Parece um retorno ao “Vamos descobrir” de *Mensagem*, mas neste momento já não se trata de uma mera aventura romântica. O artista igualado, em responsabilidade, ao crítico, é convidado a participar ativamente, e a vincular seus “alicerces técnicos”, suas “florações culturais” em exercício de um “condicionamento da consciência individual”. O ensaio de Saraiva provoca afirmando que é para ir além e “[...] ver de frente as forças que o escravizam [...]” e orienta que cada escritor deve assumir a função social que lhe cabe, sem amputar “o imenso campo de experiência humana que lhe abre [...] possibilidade de decisão [...]”. (1957, p.7)

Mesmo “visado pela censura”, como revelam espaços em que a inscrição aparece impressa, o jornal *Cultura* consegue discutir questões tão caras àquela sociedade em ebulição, como aquelas que relacionam raça e sociedade, o impulso criativo e o papel do intelectual e do

artista, a realização de inquéritos à atividade cultural em Angola e suas relações com a ideia de “cultura nacional” em construção. Para aquele grupo,

Uma verdadeira cultura não se elabora, apenas com o concurso unilateral de intelectuais, muito embora o seu papel aí seja grande. É fundamental, que nos debruçemos. Todos, sobre a realidade angolana e estudemos, em conjunto, os seus problemas, os mais variados, e lhes apontemos as soluções capazes de os resolver, com vantagem para todos. [...] (CULTURA, 1957, p.6).

Os doze volumes de *Cultura* trazem em seu quadro diversas formas de expressão entre o ensaio, o artigo, a resenha e a ilustração. Realçando o plano das artes, sobressaem a valorização do cinema, aquecido pelos movimentos cineclubistas; da fotografia e da gravura, a partir da organização de exposições e divulgação de tendências modernas; da pintura, da escultura, e da literatura, através dos ensaios críticos e publicação de textos tendo como representantes a poesia e o conto. O volume dois/ três (correspondente a janeiro e março de 1958) presenteia os leitores com narrativas de Mário Guerra (Benúdia), Helder Neto e Luandino Vieira que buscam levar adiante a ideia de “cultura colectiva” que lançara como proposta inicial no número anterior.

Em “Aparício Mandou!..”, Mário Guerra (1958) traz o universo das disputas de um grupo de crianças para pensar, neste microcosmo, como um grupo precisa de liderança. Aparício, o menino de que se tem a ideia, já no título do conto, de ser aquele que “dá ordens”, sai da postura de submissão para mostrar ao grupo de que faz parte aquilo que é capaz de fazer para honrar o nome de sua escola, de seu time. O conto é iniciado com o diálogo que se estabelece após uma partida de botão entre meninos em pleno bairro do “Canaxixe”:

— Bom jogo, Aparício.
Aparício voltou-se lentamente no caixote onde estava sentado e encarou quem dizia aquilo. Era o filho do dono da loja.
— Bom jogo, Aparício — repetiu.
Aparício só respondeu entre dentes:
— É verdade. À nossa custa.
E voltou a fazer arabescos no chão com o dedo de unha suja. Os outros estavam nos morros de terra que o tractor pusera à frente da loja: sentados, de pé ou acorados.
E eis que, no capim lá adiante, no capim crescido da altura duma onça, os rapazes distinguem um vulto a movimentar-se com rapidez.
— Quem vem lá?
[...]
— Costa Pernas de Cipaio... — exclamaram os outros.
Aparício também ouvira. E de pronto se levantou, aproximou-se dos seus companheiros. Costa Pernas de Cipaio já chegara.
— É pá... — exclamou ofegante — os gajos... da Aplicação... estão ali, ao pé das casas da Bricon. Dizem que fizemos batota, e que se apanham um de nós dão-lhe a parte.
Ninguém falou, todos olharam para Aparício. (CULTURA, 1958, p. 4)

Acusados de trapacearem, os meninos da Escola 8 eram então intimidados pelos seus concorrentes no jogo, “os gajos da Aplicação”. Todos queriam de Aparício uma postura de líder que os defendesse de serem surrados. Interessante é a menção ao personagem “Zé do Telhado” em comparativo à figura de Aparício quando quer saber “— Quem vem lá?”, a que o próprio narrador comenta “não foi assim que o Zé do Telhado perguntou, naquele filme que viram no domingo?”. Mesmo com esta única menção à personagem, cabe esclarecer que Zé do Telhado é uma figura mítica angolana: um português que decide, na clandestinidade, roubar corajosamente dos portugueses para “devolver” aos angolanos. A personalidade da personagem, meio Lampião, no tocante à bravura desmedida; meio Robin Hood, no senso de justiça que lendariamente carregou, parece ser transferida, neste momento, para o menino Aparício. Ainda com o espírito de “Capitão do time”, mesmo no pós-jogo, Aparício, com razão, por não terem feito “batota”, resolve salvar a honra de “seus rapazes”:

Queriam lutar?

Aparício só disse aos seus:

— Vamos!

E o gesto acompanhou a palavra, o braço estreito mas forte descreveu meio círculo no ar.

E foram. Primeiro, avançaram os mais fortes e mais experimentados em questões de gaps, baçulas e socos. Depois, os outros, que só lutavam em último caso, e por fim, a claque: numerosa, barulhenta, miúdos raquíticos, que somente se batiam de pau ou pedra na mão, e sempre os primeiros na fuga. Já iam fazer os prognósticos da luta, já sabiam quem venceria, quem atacaria primeiro, quem caíria logo, quem lutaria até o fim.

— É pá! Vais topar o Aparício na baçula a pescador. Barra, mano!

— E o Mário Alberto nos gaps?! Tira olho, tira tudo!

— Calma... Nós vamos dar, vamos dar.

— Ninguém foge, ninguém foge. — dizia um garoto, bastante conhecido por sua antecipação e rapidez na fuga.

E os meninos lá foram, qual serpente escura pelo capim escuro. Não tardaram a chegar ao pé dos outros. Aparício foi logo perguntando, o cenho carregado:

— O que é que há?

— Vocês são uns batoteiros de marca! Isto não fica assim! O árbitro estava da vossa parte! Vocês são uns...

Não chegou a acabar a frase. Aparício, resoluto como sempre, ia a calar-lhe a boca com um murro, quando o capitão do time da Escola de Aplicação lhe travou o braço e disse:

— Calma! E se lutássemos só os dois? Quem ganhar ganhou. Vocês são muitos e estão no vosso bairro.

Mas, a sarabanda já começara entre outros. Um já estava no chão, e o adversário mergulhava-lhe para cima. Outro recebia uns bons socos na boca do estômago.

— Parem!

A voz de Aparício soou como uma pancada de martelo. Os seus forma-se apartando dos adversários. Suspenderam a luta, Aparício mandou.

— De vocês, ninguém luta. Só lutamos eu e o Antoninho Grande, o capitão da Aplicação. Vocês vêm só. De nós dois, quem ganhar ganhou [...]. (CULTURA, 1958, p.4)

Mário Guerra consegue dar pleno movimento à luta travada pelos meninos no “Canaxixe”, tudo ocorre de tal forma que para nós leitores é como se estivesse acontecendo no momento mesmo em que lemos. A sequência de diálogos registrada entre os meninos dá vivacidade à trama. O conto faz um recorte do cotidiano daqueles meninos luandenses, da vida vivida do lado de fora de casa e da escola. Não há referências a questões raciais, mas a linha da divisão de classe, reflexo da posição econômica das famílias é sugerida quando o narrador destaca a fala de um menino “filho do dono da loja”, mas todos são igualados em sonhos e desejos de serem o melhor. Ao fim da narrativa, diz o narrador com poesia colorida “o Sol brilhava forte sobre os meninos, sobre os meninos filhos do Sol”. O fecho poetizante após uma sequência de descrições a exacerbação dos instintos e impulsos parece ser uma tendência no conto dos prosadores de *Cultura*.

Ainda no mesmo volume, na seção intitulada “Página dos Novos”, encontra-se o belíssimo conto assinado por Hélder Neto, “Reencontro”. Nele, chamam a atenção a simplicidade e a lentidão das ações, com o efeito pretendido de provocar uma pausa diante das pequenas coisas, dos pequenos mistérios que se escondem por trás de cada pessoa que conhecemos, e que de nós se aproximam. A escola é, no conto, um ambiente que proporcionou o encontro entre a personagem encantadora de João e a do menino, que, agora adulto, narra o “reencontro” motivador da trama que acontece num presente que desencadeia as lembranças do narrador, e o rumo ao passado distante. Essa suspensão da ação, ou este acontecimento da ação apenas dentro da memória é algo que, como técnica narrativa, corresponde a um processo também empregado por Luandino Vieira na sua produção posterior à revista e que será analisada no capítulo quatro. Mas voltemos ao conto de Hélder Neto. E é assim que ele começa:

Encontrei João.

João; o menino franzino e esquivo da escola, João, feito homem.

Os olhos, que eram vivos e brilhantes, estão baços. O corpo ágil tornou-se pesado.

— Que é feito, João?

João não responde. Já não me conhece, penso.

— João, sou eu, o teu companheiro de carteira, não te lembras?

Não me olha; os olhos continuam pesados, o corpo pesado.

— João, vamos às mandioqueiras? Que tal um tremuno? João, responde!

Mas continua calado, o meu companheiro de escola.

Fico-o olhando. Através dos olhos parados, do corpo pesado, das mãos calosas, vai surgindo o João franzino e esquivo, dos olhos vivos e brilhantes, do sorriso sempre despontando nos lábios, agora calejados pelo contacto do alumínio da caneca de vinho.

O corpo pesado continua parado. Dele vai saindo o corpinho enfaixado na bata branca, sobre os calções passajados e o tronco nu. Lá está o João, companheiro de carteira, o amigo de todos, sem ser amigo de nenhum.

Era engraçado, nós não o entendíamos bem. Eramos todos da mesma idade, a mesma bata branca, as brincadeiras eram brincadas por todos nós, mas João, estava sempre longe. Brincava, ria conosco, mas sentíamos João longe.

A introspecção de João doa vários “não ditos” ao conto que acabam por enriquecê-lo. O fim da narrativa, em sua volta ao presente paralisante do “reencontro”, em que o narrador busca se religar ao seu colega, numa tentativa de identificação, deixa a sensação de que mesmo diferentes, eles eram iguais, cada um a seu modo.

João sem a bata branca, o corpo pesado, de mãos calosas, os olhos baços e os lábios calejados.
 — Que é feito João? Que é feito?
 João, responde!
 Então João olha pra mim.
 Só os olhos se contraem um pouco para se recordar de qualquer coisa. Um fulgor passa rápido por eles.
 — Pagas alguma coisa na taberna?
 Fico-o olhando. E, pelo areal vermelho, caminhamos, lado a lado, como se fosse nos tempos antigos da escola. (CULTURA, 1958, p. 9)

A narração, executada em primeira pessoa consegue trazer para o presente ecos do narrado na mente do narrador. Há um senso notável de unidade entre as personagens e a trama. A estrutura de nostalgia memorialística construída pelo “novo”, Helder Neto, e que dialoga com aqueles mestres mais velhos, António Jacinto e Agostinho Neto, aponta para um traço marcante nas composições da geração de *Cultura* e que vai se tornar uma marca também na obra Luandino Vieira, como se perceberá a partir das análises já anunciadas.

Nesta seção, é nosso intuito também apreciar os contos de Luandino publicados no periódico, pois estando o autor ainda sem livro publicado, tem neste suporte um espaço de exposição dos resultados de seus exercícios criativos que se materializam na poesia, na ilustração e no conto. Como escritor integrante da geração, Luandino propõe, através da narrativa “Companheiros”, reproduzida na página dez do volume, um recorte também questionador do universo da infância que vai se tornar tão caro a suas composições posteriores. Mas não é em um musseque de Luanda, vale destacar, que se passa a narrativa em questão. Huambo⁸⁴ é o cenário escolhido, então Nova Lisboa, eis o centro urbano em que os três companheiros no conto se desdobram em suas tarefas:

Nova Lisboa companheira. Negro João, Armindo, mulato de corpo gingão,
 Calumango, rato do mato!
 Negro João, a camisa de fora, os pés descalços, os olhos ingénuos.
 — Diáááário de Luanda! Diáááá...
 Mulato Armindo, na esquina, os olhos malandros, os ditos malandros.
 — Graxa menino. Graxa. Pomada cobra!

⁸⁴ A cidade do Huambo teve a designação de Nova Lisboa oficialmente entre 1928 e 1975.

Calumango chegou numa noite de chuva e ficou com eles. A caixa de sabão, a escova na mão, o pano batendo, sem prática ainda.

— Mais brilho, negro! Isso não é graxa!

Nova Lisboa, companheira. Alegre e triste. Aberta de noite ao luar, ao Sol de dia. Percorrendo-a com os pés descalços sobre os asfaltos, sobre areia, por entre os eucaliptos à noitinha lá pros lados do S. João, corriam os dias. Nova Lisboa amante, abraçando-os e repelindo-os. Possuída de manhã à noite e sempre jovem.

Jovens eram os olhos de negro João. Malandros os de Armindo mulato, de Luanda. Calumango, rato do mato, os olhos receosos, espantados.

Negro João, filho do capim. No capim gerado, no capim parido. Os pés descalços, os jornais sob o braço, vendendo a leitura pela cidade jovem de Nova Lisboa. A aventura da cidade nos olhos ingênuos. A aventura da cidade bebida nas noites de chuva e trovoadas quando Armindo — aquele mulato sabia cada história — contava pela noite fora, a música dançando nas palavras, as noitadas nos muceques de Luanda, das praias, do mar. (CULTURA, 1958, p.10)

O conto de autoria de Luandino Vieira tem uma estrutura em que temos a impressão de que o tempo não se encaixa na ação. O narrador, em terceira pessoa, parece tão distante e contemplativo que este início transcrito acima poderia se assemelhar àquele conceito cinematográfico de *trailer*. O desconcerto da ação se dá para aquele leitor que espera o conto em que na medida em que se narra, algo aconteça. A introdução descritiva para a narração se estende por um longo trajeto narrativo que funciona como uma espécie de câmera que parece passear pelas cenas escolhidas para recorte do narrador.

Quando a ação, no sentido convencional, parece começar, tem-se ainda a sensação de estarmos diante de um quadro:

Mulato Armindo tira a gaita, começa a tocar. Tenta reproduzir o que sente. O anseio pelo mar mordendo a areia. A recordação da sua vida de marinheiro — marinheiro de duas semanas —. Mas aí aprendera a ser homem. Até ali, muceque fora, noites na ilha, lançado na vida pelo pai — branco que recebera branca no navio e correria a negra — vadiando, trabalhando, a vida passava. Cantando e bebendo. Zaragateando.

É isso que ele toca na gaita de beijos. A sua vida livre de Luanda. O mar. Sobretudo o mar.

E negro João e Calumango percebem. Nunca viram o mar, não conhecem aquele cheiro forte que o sal deixa no corpo das mulheres. Não conhecem a voz zangada da calema. Mas sentem o mar na música do Armindo mulato. O mar naqueles dedos que se curvam, se abrem, sobre o instrumento, os lábios esticando-se, recolhendo-se, os olhos húmidos. A melodia na noite. Cá fora a chuva parou, as nuvens correram. A lua vem espreitar.

E Calumango, rato do mato, vê o mar. É assim como nos dias de vento o capim a dançar na anhara. Sente que é assim. Fica de olhos abertos fitando Armindo.

Ah, bom amigo, aquele mulato. [...] Agora calou-se. Calou-se e chora. É difícil vê-lo chorar. Ele canta sempre, está sempre alegre.

Negro João sentado no chão, soletra a custo o jornal que sobrara.

— Na Á...fri...ca do Sul...a...gi...tação...

Negro João, esse filho do capim, está sempre calado. Chega à noite, de correr a cidade, deita todas moedas na esteira, para dividirem pelos três. Quem o ensinou a ler foi o Armindo.

O mulato sabe ler bem. Calumango gostaria de aprender também, mas Armindo diz que ele ainda é matumbo. Ainda tem de passar mais tempo na cidade para ficar esperto.

No seu canto, mulato Armindo já não está triste. Os olhos duros. A face dura. As mãos crispadas sobre a gaita parecem querer rebentá-la. (CULTURA, 1958, p.10)

O mulato Armindo, menino vivido vindo de Luanda, essa personagem descrita pelo narrador como aquela que teria mais “experiências” do que seus outros amigos (de Nova Lisboa), e por isso teria muito a compartilhar com seus “companheiros”, é, em nossa leitura, uma alegoria do destino da criança angolana desamparada e vítima do fenômeno da urbanização trazida com “o asfalto progresso lusitano”. É através de Armindo, e “seus olhos malandros” que, por exemplo, Negro João e Calumango, sentem o mar (mesmo sem nunca tê-lo visto), como pode ser verificado no fragmento. Sua vida era “triste”, como afirma o narrador da estória mais à frente no texto, mas “até parecia bonita”, quando ele contava. Por saber ler, tocar gaita, e dominar outros “códigos necessários” para a vida numa cidade grande, o mulato Armindo representa a perda da inocência, a infância desacompanhada de cuidados. E aquela “realidade”, agora trazida aos outros que, naquela cidade vivem, ao seu lado, ao mesmo tempo, na narrativa consegue provocar encanto e assombro. O que Armindo contava parecia histórias de cinema: “sabia contar muito bem. Calumango olhava e bebia as palavras. Os olhos pequenos e receosos de animal do mato dilatavam-se. Cheirava à terra, a terra estava no seu corpo. As anharas extensas. A lavra de milho, da mandioca. A tentação da cidade também o tocara [...]” (VIEIRA *In* CULTURA, 1958, p.10) Através das histórias de Armindo, os meninos puderam sentir um pouco do mar, e também até na música que saía de sua gaita, naquele “quadro” que Luandino “pinta” na longa descrição dos movimentos dos meninos: do canto, da tristeza e da expressão dura, que vai “ficando trocista” e trazendo um “brilho mau” para os olhos de Armindo. A forte nota realista-naturalista presente na narrativa, flagra a circunstância e a conseqüente modificação do caráter das personagens e critica aquela sociedade que também mudava tão velozmente e perdia o interesse pelas pequenas coisas.

Calumango, medroso, encolhe-se no seu canto. Negro João lê com dificuldade, as letras enovelam-se na boca, ajuda com os dedos esticados sobre o papel.

— Guerra na In...do...

Não nota a transformação do amigo. Ele [Armindo] está embevecido, os olhos luminosos querendo desvendar as trevas, os maxilares estendidos naquela ânsia de ler. E assusta-se quando o vê subitamente de pé, dizendo:

— Vamos rapazes! Hoje vou fazer uma como em Luanda...

João levanta-se. Confia nele. Confia cegamente naquele mulato que o ensinou a ler, que lhe fala de coisas desconhecidas. Calumango, de olhos receosos, encolhe-se mais.

— Você se quer fica, seu matumbo, mas assim nunca mais fica homem.

Saem. Calumango vem atrás.

Mulato Armindo sabia aquilo de Luanda. Saia bem como se fazia. Tinha calma. Não tinha medo do polícia nem do cassetete. Em Luanda fazia mesmo às portas dos cinemas.

Mas naquela noite as mãos não trabalhavam bem. A música da gaita estava nos ouvidos, no cérebro, e as mãos tremiam ligeiramente. Ele ouvia o rugir manso do mar na Boavista. Sentia no ar a música que tocara no instrumento.

A chave-francesa caiu no passeio e o ruído fez aparecer o polícia. Pancadas de cassetete. A mão de ferro não o largava. (VIEIRA *In* CULTURA, 1958, p.10).

O fim trágico de Armindo, na presença de seus companheiros permite a eles um contato visceral com aquela “realidade” na qual estavam inseridos, mas que ainda não havia percebido por inteiro: “as pancadas amoleciam-no” [...] “e só quando viu os amigos correrem para ele deixou de debater”. A principal lição deixada por Armindo mulato a seus amigos é a lição de não ter medo. Como “brigão dos musseques de Luanda” que era, lutou até o fim pela subsistência, praticando pequenos furtos e se aventurando no ritmo de emoções fortes da “calema”. Suas lições foram guardadas para sempre pelos companheiros não porque fosse mulato, mas porque era o mulato Armindo, o camarada, que com suas palavras, as palavras que teve para dizer naquela triste noite, em que na cidade longe do mar, este parecia revoltado e trazia “muitas águas” com “palavras que faziam de todos os portos do mundo, portos de todo o mundo”. (VIEIRA *In* CULTURA, 1958, p.10)

3.3 A FICÇÃO CURTA ANGOLANA: OUTROS ARES

Como discutido, a literatura angolana surge de um impulso crescente levado pelo sabor das demandas sociais vinculadas às lutas pela liberdade e pela urgência do direito de voz dos povos oprimidos no território do referido país africano. Cerca de cinco séculos de exploração e o embate contra o povo português só poderiam resultar em boa matéria. Com aquele “modernismo angolano”, vivido na década de 1950, houve uma expansão de olhares artístico-literários que, em comparativo ao que aconteceu no Brasil, pode-se afirmar “não centrou seus interesses [restritivamente] na formação de uma poética regionalista [mesmo que dela bebendo intensamente]; [mas] foi [suplementarmente] em direção a mitologias globais, [...] que se articulou a sua relação estética [também] com o espaço nacional.” (BOSI, 2008, p.12) Exemplo disso é a discussão do uso ou não das línguas nacionais nas composições em detrimento da língua portuguesa, discussão tão cara a esta fase de produção, e que fora resolvida de formas das mais diversas em criatividade, como já observado. As gerações seguintes⁸⁵ trariam novos nomes para a senda do conto que colaborariam para a formação de um acervo repleto de grandes expressões como representantes desse setor da ficção, como aqueles já analisados até esta seção. No pós-1975, outras fisionomias da narrativa breve vão sendo assumidas não mais com aquele olhar mítico apenas, e, até, se quisermos, “essencialista” sim, em certo sentido, do homem em seu “mundo angolano” e aqueles elementos tidos como dignos por sua origem ancestral de associação ao que seria “tipicamente angolano”. Podemos, num plano comparativo, mais uma vez em diálogo com o que pensa Alfredo Bosi (2008), observar como a geração de *Cultura* já apontava para o mundo representado em desarmonia, e que a produção do pós-1975 carregaria, estendendo esse cenário para refletir o que trouxe a crise material, a crise de posições estabelecida com a guerra civil, e que seguiu a guerra pela independência, uma espécie de “depressão que se estende[u] da cidade ao campo, ambos cada vez mais invadidos pela frente capitalista do [...] pós-guerra.” (p.12)

O poeta e crítico angolano Jorge Macedo, em volume que dedica à produção literária de seu país, transcreve fragmento importante do documento intitulado *Proclamação da União dos Escritores Angolanos*, assinado por trinta e três escritores em 10 de dezembro de 1975, e que flagra o compromisso daqueles intelectuais com o texto literário em seu sentido social. No momento, era fundada a instituição que funcionou como a primeira editora local,

⁸⁵ O conto de Luandino Vieira, que é tido pela crítica, posição com a qual não concordamos, como o grande representante da geração de 1960, será discutido no intuito de um posicionamento digno da validade de sua produção e tamanho de sua contribuição, no capítulo quatro.

berço das primeiras publicações do pós-independência e de escritos anteriores que aguardavam o momento de libertação tão oportuno para sua vinda a lume. Naquele documento, lê-se o seguinte:

A história da nossa literatura é testemunho de gerações de escritores que souberam, na sua época, dinamizar o processo da nossa libertação, exprimindo os anseios profundos do nosso povo, particularmente o das suas camadas mais exploradas. A literatura angolana escrita surge assim não como simples necessidade estética, mas como arma de combate pela afirmação do povo angolano. (MACEDO, 2003, p.8-9).

Com a independência estabelecida oficialmente, os intelectuais em cena repensavam que caminhos dar às formas que até então pareciam puramente seguir a linha nacionalista, como bem assinala o crítico citado (p.13). Os posicionamentos ideológicos assumidos por momentos históricos da literatura revolucionária, anticolonial e escritores de pós-25 de abril, alinhados, inauguram um momento diferente, uma outra atmosfera da literatura angolana que se autointitulava e queria manter-se engajada, militante, e então se (re)erguia sob a bandeira do nacionalismo, mas agora de “reconstrução” nacional e de frente anti-imperialista. A literatura passa a ser repensada como projeto estético de representação desse mundo que passa a ser “(re)construído”, dentro e fora do texto literário.

Esta seção propõe lançar um olhar reflexivo em direção a algumas das produções dos ficcionistas que têm suas composições posicionadas historicamente posteriores à independência nacional, no intuito de pensar os caminhos tomados pelo conto em tal cenário.

Como contista e obra representativos da virada apontada no início desta seção e ocorrida durante os primeiros momentos do cenário pós-independência angolana, no âmbito literário, sem dúvida alguma, é de se apontar o nome de Uanhenga Xitu⁸⁶. Uma observação importante é preciso que se faça em relação à situação cronológica de sua produção nesta seção. Alguns críticos como Luís Kandjimbo (2001) insistem em situar a produção de Xitu na mesma posição da daquele grupo de escritores do “Vamos Descobrir Angola!”, com a alegação de que sua obra “carrega as vivências de décadas anteriores” (KANDJIMBO, 2001, p.171) e por isto não poderia ser vista como escrita de meados de 1970. Este argumento não se justifica por motivos já considerados no capítulo inicial desta tese em menção ao enquadramento da produção de Luandino Veira como pertencente aos anos 1960 apenas. O caso é semelhante ao

⁸⁶ Este é o nome literário de Agostinho André Mendes de Carvalho. O autor, nascido em Calomboloca/ Icolo, Bengo em 1924 (nesta época a região pertencia a província de Luanda), começou a escrever seus contos na cadeia, durante sua estada na prisão (1962 a 1970), ocorrida no chamado “Processo dos 50”. Sua obra, a exemplo do que aconteceu a vários outros escritores angolanos, só foi publicada a posteriori.

de vários outros escritores angolanos, como afirmado em nota, que, escrevendo durante sua estada na prisão, só vêm a publicar seus escritos *a posteriori*. Reafirmamos nosso entendimento de que uma obra só existe quando é publicada, lida, e repercutida por fim, por aqueles que dela se aproximam, sejam leitores, críticos, professores, etc. Em nossa perspectiva, não há como vincular uma obra que é publicada em 1974 ao fim da década de 1940, como faz Kandjimbo (2001). Este nosso posicionamento não impede de afirmar que a obra do autor em questão possa (re)criar algo do que antes tenha ele experimentado em tempos outros.

“‘Mestre’ Tamoda”, publicada primeiramente em 1974, é a narrativa que abre esta seção como objeto de análise. As aspas na palavra “mestre”, colocadas no título do celebrado conto de autoria de Uanhenga Xitu, por si só, preanunciam a carga semântica de provocação que tal status, o de “mestre”, adquire para a personagem de Tamoda. O rapaz ainda muito jovem, conta o narrador:

[...] dirigiu-se à cidade de Luanda, onde viveu muitos anos. Nesta trabalhava e estudava nas horas vagas, com os filhos dos patrões e com os criados do vizinho do patrão. Assim, conseguiu aprender a fazer um bilhete e uma cartinha que compreendia.

No último emprego, na casa de um Doutor que vivia solteiro, quando o patrão se ausentava para o serviço passava o tempo a decorar e a copiar os vocábulos do dicionário. Aqueles vocábulos que lhe soavam bem.

Já homem e na idade de casar, abandonou a cidade e o emprego e voltou à sanzala que o viu nascer.

Quando desembarcou na estação dos Caminhos de Ferro sobraçava dois volumosos calhamaços e uma pasta de arquivo na mão. Duas maletas e um saco de pano branco que, além de outros volumes, foram levados pelos parentes que nesse dia iam ao seu encontro.

Em casa, na presença daqueles que o iam saudar, abriu a mala que trazia muitos romances velhos, entre eles um dicionário usado e já carcomido, algumas folhas soltas de dicionários, cadernos garatujados muito vocabulário, um livro de *Como Se Escrevem Cartas de Amor*; outro de *Manual de Correspondência Familiar* e alguns volumes de leis. (XITU, 2004, p.15, grifos do autor)

No fragmento, é perceptível o tom sério do narrador que, introduzindo elementos de contextualização espacial e temporal, parece querer situar o leitor em relação à personagem principal, que, neste primeiro “olhar”, seria um rapaz esforçado e dedicado ao crescimento intelectual com alguma finalidade de melhoria profissional ou mesmo de engrandecimento do espírito. Percorrendo, curiosamente, o trajeto contrário do que se esperaria, supondo que estivesse empenhado na realização de seus estudos, Tamoda sai de Luanda e retorna à região interiorana onde teve berço. A volta à sanzala onde nasceu, sem dúvida alguma, já aparece como sinalização simbólica que desestabiliza o horizonte de expectativas do leitor. Teria Tamoda, como ainda é denominado pelo narrador, concluído seus estudos? O espaço visualmente equivalente a uma linha em branco, deixado entre aquele parágrafo e este que se

apresentará, parece um recurso utilizado pelo autor para indicar uma mudança no tom de discurso do narrador que manipula:

O novo intelectual, no meio de uma sanzala em que quase todos os seus habitantes falavam quimbundo e só em casos especiais usavam o português, achou-se uma sumidade da língua de camões. Ao dicionário apelidava: o *ndunda* — aliás, termo também aplicado, em quimbundo, a qualquer livro volumoso e de consulta.

Nas reuniões em que estivesse com os seus contemporâneos, *bundava*, sem regra, palavras caras e difíceis de serem compreendidas, mesmo por aqueles que sabiam mais do que ele e que eram portadores de algumas habilitações literárias.

Quando em conversa com moças analfabetas e que mal pronunciavam uma palavra em português, o “literato”, de quando em vez, *lozava* os seus putos. Porém alguns deles nem constavam nos dicionários da época.

Era um “etimologista” que tinha descido na sanzala!

Quem o aturou mais, nessa sua maneira de se expressar em putos caros, em público, foi a namorada Mufula, com quem mais tarde veio a casar-se. (XITU, 2004, p.15-16, grifos do autor)

Fazendo par com a quantidade de termos e expressões em quimbundo que são dispostas na narrativa, o autor do conto também disponibiliza sua tradução ou explicação do sentido em notas de rodapé que acompanham o desenrolar da trama. A partir do excerto citado, já se percebe que Tamoda começa a ser ridicularizado, no caso, ainda pelo narrador, como uma espécie de caricatura do “indígena” que imaginava que estudando o português excessivamente poderia ascender naquela sociedade. Apesar de o narrador deixar transparecer sua opinião muito clara em relação ao “mestre”, observa-se que há uma divergência de opinião em relação à postura de Tamoda na comunidade em que vive: os jovens “ouviam o ‘mestre’ Tamoda com grande interesse. [...] Tomavam notas nas ardósias e nas capas dos cadernos do vocabulário que o ‘mestre’ ia ditando”. (XITU, 2004, p. 16). Os mais experientes, percebiam o lado nocivo da obsessão de Tamoda pelo português, “[...] ele mesmo quando passa na gente parece já é branco...” diziam uns. (XITU, 2004, p.24). O “mestre”:

Distribuía folhas soltas de dicionário, para serem decoradas pelos miúdos e eram encaixadas com mais facilidade que o ditongo, sílaba e adjectivo do professor oficial. O “mestre” era tão querido pelos seus petizes que quando passava, todo ele janota, vestido de calções e camisa bem brancas, meias altas e capacete também da mesma cor do fato, sapatos à praia com lixa, ouvia-se o coro dos rapazes que tributavam ao Tamoda:

— Lungula, Tamoda!... Lungula, Tamoda!

Tamoda, na cadência das vozes e do sapato a chiar, ia marcando o ritmo com a cabeça e os ombros, muito esticada e sorridente e lungulava como um kingungu-a-xitu:

“...iê-iê, iê-iê, iê-iê (o chiar do sapato) ...iê-iê, iê-iê...”, que era correspondido com a vozearia dos garotos: “Lungula, Tamoda! Lungula, Tamoda!, Lungula, Tamoda!”

O “mestre” volteava-se cerimoniosamente para os seus fans, com o sorriso a relancear-lhe na face, e repetia pausadamente, em sua voz grossa, as palavras gritadas: “Lungula, Tamoda!” — ao mesmo tempo que, com o capacete entre os dedos e mal pousado na cabeça, fazia com garbo uma vénia de diplomata. (XITU, 2004, p.17)

A sátira humorística é o modo escolhido para a ficção de Xitu em “‘Mestre’ Tamoda”. A personagem chega a ser caricaturizada através da descrição do exagero de sua postura, de seu comportamento e sua crença plena de que tem mais do que razão em “contribuir” com as pessoas compartilhando tudo o que aprendeu na cidade. Começa a partir das personagens as demonstrações de irritação com a disseminação de tal conhecimento. As crianças, por exemplo, passam a usar indevidamente aquilo que aprendem com Tamoda, e pelo fato de o levarem tão a sério, estas são as primeiras a serem punidas.

Observa-se, na narrativa, a tentativa por parte de Xitu (2004) de criar, por meio uma história como esta que analisamos, uma representação cômica do conflito sério entre o uso de línguas nacionais e o uso da língua portuguesa, questão urgente tanto antes como no pós-independência. O conto cômico de Uanhenga Xitu (2004), sem dúvida alguma, abre caminhos para a ficção angolana no sentido de adicionar leveza ao tratamento dos temas sociais:

No lar e na rua os resmungos dos miúdos eram feitos em português do Tamoda, o que criava dissabores aos “estudantes”. Porque os pais e manos que não compreendiam o significado da palavra interpretavam-na como asneira, o que se pagava com uns bons açoites.

— Mano Tamoda, a gente quer saber o feminino de muchacho! — perguntaram dois garotos duvidosos e na altura em que o “mestre” saía da cacimba de banho.

— O feminino de muchacho é “muchachala”! — respondeu prontamente o “mestre”, senhor de si e o único a quem se podia consultar nas dúvidas.

Os garotos, Kidi e kuzela, saíram a correr, satisfeitos, para divulgarem o novo vocábulo, a acrescentar aos outros como:

— “Mucama, embasbacado, cavalgadura, cavalgadagem, mequetrefe, caviloso, sundeifulo, cara-baixa, bajoujo, gentiga, jocoso, grageu, vasca, zoomorfo, zornar, lamecha, xucro xéta caduco panhonho, pacóvio, larápio, manganar, biltre, basbaque, vagabundo...”.

Porém, o novo vocábulo de “muchachala” não vigorou muitos dias, porque parecido com uma palavra em quimbundo: *muxaxala*, que significa sulco nadegueiro ou via rectal.

As rapariguinhas que eram tratadas por “muchachalas” com o significado de moça, jovem, corriam para se queixarem aos pais, quando elas não podiam sovar os novos “acadêmicos”. Os pais ou manos daquelas não tardavam a aparecer, para fazer contas com os discípulos do Tamoda.

Muxaxala uianhi, inn?! Já Tamoda-zé!?!...Kiene?... — inquiriram os pais das garotas. Em seguida, puxãozinho de orelhas, palmadas e umas chicotadinhas bastavam para fazer esquecer o feminino de muchacho. (XITU, 2004, p.18, grifos do autor)

A narrativa segue um curso linear que, como num “crescendo”, adiciona eventos que vão ajudando-nos a construir a imagem de Tamoda. A comicidade parece ser intensificada com as tiradas de humor provocadas pelos diálogos mais inusitados e recolhidos pelo narrador para demonstrar a personalidade nada modesta de Tamoda. Admirado, como passa a ser pelos jovens da sanzala, o “mestre” é constantemente alvo de questionamentos, e com o posto de “tirador de dúvidas” passa a ser uma espécie de “ndunda” ambulante.

Uma noite, Kidi e Kuzela foram ao *sungi* [lugar de serão] onde o Tamoda, afastado um pouco do grupo dos outros pernoitadores, conversava com a namorada, a Mufula. Meia hora antes, já tinha corrido com alguns miúdos que não lhe deixavam conversar à vontade.

— Ó Tamoda, boa noite. Como vai a vida? — saudou o Bento, seu contemporâneo.

— Olá, Bento, eu sempre na excelência, com a minha cachopa.

— Mano Tamoda, cachopa é quê? — perguntou Kuzela.

— Cachopa é donzela.

— Donzela é quê? — interrogou Kidi.

— Donzela é ninfa.

— Ninfa é quê?

— Ninfa é muchacha ou “muchachala”...

— Xé, miúdos de merda, seus sacanas! Está a chatiar mais velho por quê? Pessoa pergunta-pergunta mais e não engula “cuspe”, *tundam* daqui!!! — disse o Bento muito aborrecido com Kidi e seus companheiros.

— Não, Bento, deixa os muchachos perguntarem eles querem desnublar a ebiótica etogenia.

— Está bem, perguntar também tem hora. Não deixa mais você com o coração sossegado! Não deixa também você falar com vontade com Mufula!

— Não faz mal, Mufula não tem cachonda — disse o “mestre” — sorrindo abertamente como era seu hábito. — Vamos, meus muchacharia, perguntem à vontade. A cabeça do Tamoda é um ndunda (ah!, ah!, ah!, ah!...) — o “mestre” dava gargalhadas.

— Perguntem sempre, não é assim, Mufula! [...]

[...]

Esta sorria com as pilhérias do namorado e sentia-se feliz por ser noiva do “homem *ndunda*”, [...]. (XITU, 2004, p.19, grifos do autor.)

O narrador consegue, aos poucos, fazer transparecer uma aura de ingenuidade e até doçura em Tamoda que acaba por provocar, em quem lê o conto, uma espécie de comoção e afeto. Seu “português” é amplamente aplicado, mas passa a ser rejeitado. Com a língua, e através dela, disseminam-se outros elementos influenciadores daqueles grupos de jovens da sanzala. Na escola, a professora pune os alunos por passarem as aulas reproduzindo os “disparates aprendidos com o ‘mestre’”. A professora, tomando uma iniciativa drástica, passa a “caçar folhas soltas de dicionários, além de cadernos completamente cheios de putos do Tamoda.” (p.23). A sátira aqui também é atingida com a inversão de papéis: naquela escola, era proibido falar língua local e não o português. Mas aquele português do Tamoda era constituído de “vocábulos que não constavam em nenhum dicionário de português. Eram de invenção de Tamoda, e muitos deles de significação pornográfica.” (p.23).

A narrativa flagra uma espécie de metamorfose cultural forçada porque passa a personagem, e entendendo Tamoda como vítima de um sistema em que as relações sociais estão minadas pela exploração econômica, poderíamos aproximar Tamoda daquela personagem de Alfredo Troni, a protagonista de *Nga Muturi*, que ainda no século XIX, vive situação semelhante por acreditar estar fazendo a coisa certa e ter lugar privilegiado na Luanda colonial de então. Mas Tamoda tem o conhecimento a seu favor, o problema está no uso que faz dele. A

personagem é acusada pela comunidade de ser “vadio, sem documentos⁸⁷ e além disso [...] de [...] provocar queimaduras nos garotos com quiquema [...] e o ferro de engomar que andas a meter nas cabeças das crianças. [...] Também [...] de [...] ensinar português de disparates [...]”. No momento em que é trazido até a “Administração” para responder às acusações, o “catedrático” é diminuído e mal tratado por um cipaio corrupto, e pelo próprio “senhor Administrador”: “— Vais para a tua sanzala e dentro de um mês quero o imposto pago. E deixa-te de te meteres com as crianças e seus pais. Se voltar a ouvir que continuas com ‘queimaduras’ e com as aulas de português pornográfico desterrar-te-ei para muito longe daqui.” (p.32) De volta a sua comunidade, parecendo mesmo não ter entendido o que se passara com ele, continua a “contar vantagens” e se justificar por ter apanhado. Rodeado pelos velhos e por seus “fans”, reconta tudo a seu modo:

— Na primeira pergunta, ele não sabia que quer dizer coaptidão. Depois falei os livros das leis (*Vuua Tamoda!* — ouviu-se esta expressão no meio da multidão). Quando lhe falei nos códigos é que ele ficou “impavidamente sorumbático!”... Então ele viu que eu não falava português qualquer, mas português dos Doutores Desembargadores e de Advogados meritíssimos. Então foi quando lhe mandei quatro putos mais fundos que saíam como fogo de nzaji: trata-tâtâtâtâ..., e o madípora ficou estonteado. Ah, a resposta só era mesmo porrada. Mas o culpado é o professor, cavalgada em sundéifulo. (XITU, 2004, p.33)

O fim da narrativa, parece ainda vinculada às fórmulas românticas, pois anuncia que Tamoda “faleceu anos depois, mas já sem camisa, sem os sapatos, nem o capacete, nem o ndunda.” Como que querendo traduzir-se por: o conhecimento e seu uso indevido não nos leva a lugar algum; ou mesmo: não importa o que saibamos, nada disso nos faz superiores a alguém, as últimas linhas dão um “ar didatizante” à narrativa, o que, nesse ponto, a faz assemelhar-se às *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Devido a sua força de impacto, como um herói ingênuo, ou uma espécie de “herói negativo”, como no dizer de Manuel Rui (1984, p.9), no Prefácio à obra de Uanhenga Xitu. Tamoda se tornou uma espécie de mito literário nas composições angolanas, percorrendo outros textos, pois, como é sabido, Uanhenga Xitu faz retornos a esta personagem em outros volumes como aquele intitulado *Os Discursos de Mestre Tamoda* (1984).

Boaventura Cardoso⁸⁸ é outro nome que consegue ventilar a forma de narrar histórias no cenário angolano. Em seu livro *A Morte do Velho Kipacaça*, o conto de mesmo

⁸⁷ No conto é mencionada a “caderneta” e explicado em nota que esta era um documento que precisava ser portado por qualquer indígena assimilado, e que servia como identificação civil.

⁸⁸ Nasceu em Luanda em 1944 e viveu parte de sua infância em Malanji. É licenciado em Ciências Sociais. A carreira literária deste escritor começa em 1967, com a publicação de contos e poemas de sua autoria nos jornais

nome é considerado pela crítica como aquele em que se redimensiona a sua escrita literária. Considerando seus livros de contos anteriores a aquele, *Dizanga dia Muenhu* e *Fogo da Fala*, como parte do desenvolvimento ou processo de desenvolvimento de sua escrita, Jorge Macedo (1987) considera que em *A Morte do Velho Kipacaça*, “Boaventura Cardoso avulta-se cada vez mais como um semanticista qualificado que aproveita todos os recursos ao seu alcance para tornar o discurso literário micro e macro universo de tensões significativas.” (MACEDO, 1987, p. 14-15.)

Observa-se, no conto de abertura do volume, “O Sol Nasceu no Poente”, um trabalho que põe em tensão a linguagem para a busca de um outro modo de dizer narrativo em que o lirismo é adotado como tonalidade primeira da palavra. A narrativa, que por momentos parece vaga, investe no símbolo para dobrar a experiência do contar em abas que, sendo desdobradas, demonstram toda a extensão que pode atingir a prosa poética:

Tinha só meio tempo: o passo. Capinzal começava a se espreguiçar zé e o orvalho a molhar os passantes ainda. Traço da bicharada nocturna: no chão. No presentimento de passos debandavam borboletas, esvoaçavam gafanhotos, joaninhas adejando nviém, nviém. Mundo todo a se despertar zé: capinzal, pássaros, bicharada toda a se fundumunar, a se fundumunar, a se fundumunar, katutu tui tui tui, katutu tui, tui, tui, cócórícó. O miúdo na mira fisgou o passarinho — bu zukutu! A flecha zuim deixou o arco e trouxe a presa.

Titico crescia. No continente. Na ausência do olhar vigilante: nossa corrida zunante. Eu e Titico, nós dois no balanço: ludicamente. Nossa imaginação traquina voando acrobacias, trepando mafumeiras gigantes, viajando nas asas de uma borboleta.

Chegamos: eu, Mãe Fina e Titico no crescimento. Correnteza do rio era trovão na força. Ela desatou o pano das costas e a vida desceu. Experimentamos então nossas vontades apesar da correnteza: o banho. Mãe Fina agarrou o Sol e lhe pôs na escuridão da roupa: olha só que brancura! Inquietante, olhar dela sempre na curva da esquina nos espreitando

Titico crescia. No continente. Tinha uma vez Titico deitado na cama viu a porta do quarto se abrir sozinha e a montanha a entrar: sorrateira. À medida que ela entrava se tornava zé pequena. Trazia zé no rosto sorriso franco a puxar confiança. Titico se levantou zé e estendeu a mão para lhe agarrar — uma vontade. Montanha se esquivou zé se encolhendo — a finta. Cada vez que ele tentasse tocar na montanha, a montanha se afastava zé. Depois de algum tempo a montanha aumentou de volume, ficou grande e se abriu. Titico entrou nela dentro. Se estrebuchou, esfregou os olhos e acordou — o sonho. (CARDOSO, 1987, p.19-20.)

O espaço da infância é trazido à cena narrativa e regado a muita fantasia e imaginação. O eu que narra traz à baila a sua experiência contada também a seu modo. Como menino conta da companhia de seus amigos e de suas aventuras. O sonho parece ser, numa leitura possível, o protagonista da estória que nos coloca dentro do universo do “eu” em meio aos bichos, perto do capinzal, dos gafanhotos e das borboletas. Na superfície do texto, observa-

luandenses. Publicou três livros de contos: *Dizanga dia Muenhu*, *O Fogo da Fala* e *A Morte do Velho Kipacaça*; e dois romances: *O Sino do Fogo* e *Maio, Mês de Maria*.

se a recorrência a períodos curtos, repetições e a uma pontuação que oferece uma certa constância na velocidade das “cenas”, o que acaba atribuindo ritmo e musicalidade ao texto, como algo próximo ao que acontece na poesia convencional:

Titico crescia. No continente. Um dia cheguei na casa e não lhe dei encontro. Procurei, procurei, Titico não lhe encontrei. Na casa. Nada. Na vizinhança. Nada. Aqui e ali. Nada. Titico: nada. Andei, andei e no encontro com um caminhante zunante, eu e ele zunantes, ele me falou assim zunante euviumvultoacorreraentranaquelamontanha — o vento zunante zuniu a palavra. Então zuni zé até na montanha e vi a montanha a se mexer, a se mexer e daí há pouco Titico a sair de dentro dela e a lhe subir nas costas e ela a se mexer, a se mexer. Chamei Titico, Titico vem cá, ele veio e fomos: na casa. Montanha parou de se mexer e ficou assim serena e triste. Sol estava na curva: a descer. Se indo. Mãe Fina no alvo da alvura. Nós ainda a nos despedirmos das fimbrias. Fimbamos e eu vi ainda a aflição dele: não sabia nadar! Peguei nele e comeci a lhe ensinar a nadar e então todas as mulheres a rirem das piruetas do cabritinho. (CARDOSO, 1987, p.21-22)

Titico, personagem ao mesmo tempo acompanhada pelo “eu e por ele também observada, é destacada em vários momentos, como aquele acima citado, por sua relação com elementos como o rio, a montanha e o sonho. E é com perplexidade que esse “eu” que narra testemunha eventos misteriosos que envolvem Titico, a personagem Mãe Fina e ele mesmo, que muitas vezes parece não entender o que se passa. Por sua surpresa ao tentar narrar o inexplicável e pela a adição de elementos e passagens que colaboram para a construção de uma atmosfera de mistério como podemos perceber em: “eco roubava meu grito da imensidão do espaço a tornar-se noite.” (p.22); o ambiente escuro em que “vestida toda a noite: a noite. Piu piu piu — pressagiava a ave noturna” (p.22); ou em sua avaliação e descrição de uma cena em que afirma que “não dava para entender. Enquanto permanecia assim sentadinho no atalho, meio atordoado, ouvi ainda: um barulho. Me assustei zé.” (p.22); ou em o “Som do batuque ia aumentando ainda cada vez mais forte. [...]. Tinha muitos batuques a ressoar. E via luzes cada vez mais fortes. Assim era fácil localizar o estranho local.” (p.23) Em nossa leitura, o fantástico seria passível de ser entendido como modo ficcional utilizado no tratamento da narrativa em questão. Isso pode ser considerado nos momentos já referidos e ainda quando os dançarinos que são vislumbrados no mato pelo “eu” injetam medo e espanto em Mãe Fina, em Titico e no próprio “eu” que observava de seu esconderijo no intuito de relatar:

Mãe Fina parou de dançar e expressou no gesto: o medo. Batuques deixaram de batucar. Peito do homem arfava e olhar dele chispava. Me debatia com a vontade de sair zé do abrigo e irromper na cena. Mãe Fina está quieta, o medo não dava para se mexer: nem um dedo. Homem girou na volta dela, parecia procurar o melhor sítio do corpo para lhe espetar a lança: em riste. Olhos dele começaram a virar desordenadamente, começou zé a espumar e foi então que gritando um grito forte e estranho pulou ainda nas alturas do céu. Todos olharam naquele instante o homem no

ar, lança em riste, parecia guerreiro na iminência de um grandioso ataque uá! Quando o homem caiu no chão assim pum! verticalmente de pé, pum!, ressoaram altos batuques e o homem então começou a dançar. Mãe Fina entrou no ritmo estonteante e dançou com o homem. Titico não dançou. No continente.

Acabou a dança. Ninguém não estava na volta de Mãe Fina. Tudo tinha desaparecido: milagrosamente. Nem o homem com quem tinha dançado, nem os batuqueiros. Ninguém. Mãe Fina tinha ninguém na volta dela.

Mãe Fina então retomou o atalho num passo lento, kuxakatá, kuxakatá, exausta. Tinha preguiça o passo dela. Vinha transfigurada, envelhecida. Sem o continente. Caminhávamos sem falar. Exaustos. Lentamente. Ela na frente eu na trás. Chegamos. Entramos e adormecemos. Pela calada, hora certinha, a montanha veio. Lenta. Sem continente. Entrou e adormeceu conosco. (CARDOSO, 1987, p.24-25)

Todo o lirismo do “eu” que enuncia é intensificado pelo laço que se estabelece ao longo de todo o texto com a opção da recriação do “como se diz” e de sua representação na escrita, além da presença de outros elementos que dizem respeito às tradições, como as práticas autóctones da dança no mato e do batuque. A importância desses elementos é de tal modo realçada para a crítica da obra de Boaventura Cardoso que uma ensaísta como Maria Teresa Salgado (2005), por exemplo, explica que o autor confirma ter realizado um trabalho de “pesquisa em torno da cultura afro-banto-angolana.” (SALGADO, 2005, p.198) E não se trata, no caso da obra em questão, de um simples resgate de elementos da “cultura angolana”, como teria feito a geração “mensageira”, por exemplo, e seus escritores. Ainda nas palavras da crítica: “trata-se de produzir uma narrativa que possa transmitir, traduzir e, portanto, recriar o valor do verbo africano, tornando o espaço do texto um espaço de impacto e descoberta.” (SALGADO, 2005, p.198). O conto de Boaventura Cardoso pede um leitor que não se ampare em concessões, pois estas não serão ofertadas, e ainda um leitor que não se apoie no atendimento de sua expectativa como critério para definir o texto como bom ou ruim. Sem dúvida alguma, Boaventura Cardoso tem na narrativa curta sua grande contribuição para a constituição de feições diferenciadas do gênero narrativo em questão, no sentido de oferecer este desprendimento do movimento de duplicação mimetizadora do real e se utilizando de modos outros de composição ficcional, como o apontado na análise.

João Melo⁸⁹ é um dos nomes que trazemos a esta seção também como um daqueles que contribui para a expressão do conto em Angola — com algumas narrativas que compõem o volume de sua autoria intitulado *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir*⁹⁰ (2004). A

⁸⁹ Nasceu em Luanda em 1955. Poeta, contista, cronista e ensaísta, publicou dez livros de poesia, quatro de contos e um de ensaios.

⁹⁰ Segundo explica em nota o autor dos contos, em seção, contida no volume de contos em evidência: “com exceção do primeiro — criado em 1978 —, todos os contos que compõem este volume foram escritos em 1989, durante apenas um mês. O autor decidiu apresentar este livro ao júri do Prémio Sonangol de Literatura referente ao ano de 1996 com o título genérico de ‘Amores Desencontrados’, uma vez que a existência desta obra já havia sido publicamente anunciada antes, com a designação original e definitiva de *Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir*.” (MELO, 2004, p.9)

antologia de contos de autoria de João Melo que o inaugura como prosador desse tipo de narrativa, e cuja primeira edição fora publicada em 1999⁹¹, traz composições nas quais, no dizer de José Eduardo Agualusa, prefaciador da edição angolana saída em 2004:

João Melo, neste seu primeiro livro de ficção, dá-nos também a boa surpresa de uma nova forma de dizer ao mundo. **Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir** reúne dez estórias de gente comum, estórias de gente que se encontra e, sobretudo, se desencontra, a maior parte das vezes em confronto com a realidade que de repente deixou para eles de fazer sentido. (AGUALUSA, 2004, p. 7. Grifos do autor)

De fato, o exegeta dos contos de autoria de Melo presentes no referido volume, tem em mãos um texto que promove o desconforto diante das experiências de mundo vividas por suas personagens, a exemplo da sensível dona de casa, Júlia, de “E de Repente as Flores Murcharam”, que pressente a morte do marido no anúncio simbólico de suas “rosas de estimacão [que] tinham murchado de repente e pendiam agora completamente inertes dos caules esverdeados.” (MELO, 2004, p.15). O automóvel brilhante no qual o marido se despede dela sai de cena calmamente já no primeiro parágrafo, acionando a notória ligação morte/ ausência. O conto, que enfatiza o laço entre a esposa e o marido, se assemelha a uma crônica do cotidiano, que remonta a vida vivida de personagens abrindo o referido volume de estórias. O marido que em momento algum é nomeado pelo narrador, num sábado, numa de suas saídas com os amigos ao Dondo, é “pego de surpresa” pela morte. As rosas murchas eram, portanto, um anúncio do elemento trágico que se aproximava para decretar o desfecho da narrativa:

De repente, descobriu que estava febril. A temperatura subira meteoricamente. Foi para o quarto, deitou-se, sem despir nem tirar as chinelas, por cima da colcha, e começou a chorar baixinho, com um temor crescente de adivinhar por que o fazia.
Domingas [a empregada] ofereceu-se para chamar um médico, mas ela proibiu-a, no meio de terríveis convulsões. Quando os amigos do marido chegaram e disseram que ele tinha morrido num acidente à entrada de Catete, Júlia já o sabia. (MELO, 2004, p.18.)

O texto constrói uma atmosfera que proporciona ao leitor e a seu intermediário ficcional, o narratário, um prenúncio do fio condutor que percorre todo o volume de contos em questão, de autoria de Melo: o fascínio desmedido dos indivíduos por coisas ou pessoas, a insensatez e a loucura que levam o humano à ruína e o pavor ou horror diante da tragédia que

⁹¹ O escritor até então havia trazido a lume apenas obras nas quais figuravam a poesia lírica, entre elas *Definição* (1985); *Fabulema* (1986); *Poemas angolanos e Tanto amor* (1989).

parece estar na ordem do dia sempre à espreita.⁹² É importante realçar que para entendermos o trágico, mesmo trazendo-o para uma forma narrativa que não foi elaborada, ou pensada para ser encenada, como é característico do texto dramático, e aqui no tocante ao conto, acionamos o olhar aristotélico entendendo-o como a representação duma ação grave, [mesmo sendo narrada e não encenada, como é o caso apresentado] a qual inspire pena e temor e que por seu tom opere a catarse própria dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2005, p. 24.)

Em “Até que a Morte os Juntou”, o narrador parece remontar o dito recorrente em cerimônias de casamento, mas nele apontando para o além vida. Algo que, numa leitura possível, leva o olhar analítico para um diálogo com o mito da impossibilidade da união plena (ou possibilidade, mas numa outra esfera), presente no drama elisabetano com a tragédia shakespeariana, *Romeu e Julieta*. No ambiente ríspido da dor da guerra, as jovens personagens apaixonadas “sorriram outra vez. E amaram-se como sempre o faziam: com uma intensidade verdadeiramente inaudita, radical, vinda do núcleo da carne e do espírito.” (MELO, 2004, p.22) No conto, o amor intenso das personagens contrasta com tempos de ódio e guerra, e mesmo em tal contexto controverso “militaram juntos”, “não temiam os lugares-comuns”, “e quando gozaram, pássaros antigos soltaram-se das suas bocas espantadas e foram ao encontro do sol”. (MELO, 2004, p.21-22)

O destino trágico se faz presente, mas como resultado não apenas do poder dos deuses, mas ainda como reflexo do desejo, ou ações das personagens. Escolheram estar juntos mesmo em tempos difíceis, nos encanta o narrador em uma de suas analogias “a gargalhada deles era pura, como a água vital”; escolheram ir estudar no exterior, escolheram ainda ter filhos. “Eles”, os amantes sem nome, protagonistas do conto em análise, podem ser lidos como uma representação dessa impossibilidade intensificadora da alma romântica (no sentido estético do termo), e aqui já referida, das personagens:

Ele recusou-se a acreditar quando o médico disse: a sua esposa morreu; fizemos tudo para salvar a criança, mas também não conseguimos... Lamento muito!...

Fazia frio, mas de onde vinha aquele calor que, subitamente, lhe toldava os olhos e paralisava os membros?

Quis gritar, mas conseguiu apenas amparar-se, com muita dificuldade, a uma das paredes.

Fizeram tudo, fizeram tudo. Maldito destino! ...Por que que os homens não são imortais? (MELO, 2004, p.23.)

⁹² O tragicômico, vale destacar, é elemento que parece apenas começar a ganhar espaço neste seu primeiro livro de contos, e, portanto, não será alvo deste olhar investigativo. O recurso fora aperfeiçoado em obras subsequentes a que se analisa a exemplo de *Filhos da Pátria*, outro volume de narrativas curtas.

O conto guarda ainda comoção maior em sua “coda”: “um dia depois da partida do corpo [seguindo um pressentimento], ele embarcou. Como poderia saber que o avião que viajava tinha um encontro marcado com a morte [...]?” (p.24.)

A partir do texto, podemos dizer que o papel que a ficção parece nele assumir é o de instauradora da indignação. Ou mesmo o de promotora de uma reflexão sobre o caráter efêmero do humano e do poder limitado de suas ações diante de algo maior que o envolve no mundo e que o amante denomina “destino”.

Outro conto presente no volume supracitado que caminha na direção apontada nesta análise é “Crime e Castigo”. A narrativa apresenta-nos, pela primeira vez, no volume investigado, a personagem masculina sendo nomeada. Pedro Domingos João, ou o camarada Tiro Infalível, como o chamavam seus companheiros de guerra, é personagem em que a hesitação, outro traço shakespeariano trágico, o coloca em evidência. Segundo o narrador, Tiro Infalível virou lenda bem antes da independência. E o revelar de sua conduta aparece na narrativa sendo associada a um procedimento literário. Segundo o narrador que parece cochichar ao pé do ouvido de quem “ouve” o relato: “[isso] é para realçar ainda mais a estranha metamorfose por que passará, nas linhas seguintes, o nosso herói.” (MELO, 2004, p.28) Há no conto o ressoar de uma discussão metanarrativa a respeito de como narrar de forma a agradar o leitor, “ouvinte” da estória. E a aproximação do leitor, num diálogo ficcional, é enfatizada em momentos como:

A entrada em Luanda, depois da vitória sobre os colonialistas, causou em Pedro Domingos João um impacto psicológico terrível (outros adjetivos possíveis: dramático, tremendo ou qualquer um que o leitor prefira), o que esteve na origem de uma série de inusitadas mudanças de atitudes, que não vale a pena, aqui, enumerar. Direi apenas, para resumir com uma expressão: o camarada Tiro infalível aburguesou-se. (MELO, 2004, p.28.)

A postura irônica do narrador, que pode ser apreciada no fragmento, revela as escolhas de João Melo como ficcionista que dá ao conto angolano outro fôlego, quando, pelo lado de dentro da composição, consegue pensar sua escrita, ou modo de narrar, através da manipulação da voz de seus narradores.

Impossível, mesmo que por instantes, não associar o narrador que ora se apresenta no conto de João Melo, com alguma tendência comportamental do narrador de um outro clássico, este da literatura inglesa, o de *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne. O narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, também não deixa de vir à baila para diálogo instantâneo. Como explicam Cevasco & Siqueira, referindo-se ao contexto inglês,

“na forma, as considerações do[s] narrador[es] parecem prenunciar o experimentalismo do século XX. O realismo de espaço e tempo é abandonado e [...] parece[m] [os autores] estar[em] obedecendo apenas à estrutura [por vezes] ilógica do pensamento.” (p.45.) No contexto angolano, o realismo, como estética ou modo ficcional, não parece ser abandonado, mas associado a outros elementos já mencionados, a exemplo do traço romântico. “Crime e Castigo”, se valendo de uma mimesis de representação⁹³, o que, portanto, flagra o modo realista de ficção, consegue discutir os descaminhos da sociedade angolana deixando entrever uma crítica ao processo de decomposição (leia-se corrupção) dos homens, pelo sistema que nela se implanta:

A verdade é que, depois da independência, Tiro Infalível foi nomeado para vários cargos; para falar com mais propriedade, circulou por praticamente todo o aparelho administrativo: foi duas vezes ministro, vice-ministro, uma vez, e secretário do Estado, outras duas vezes; curiosamente, ocupou sempre as pastas mais díspares umas das outras, o que poderia ser considerado um sintoma da sua multifacética capacidade, se a complacência estivesse entre as nossas virtudes... Dizem as más-línguas que, enquanto se distraía nessa verdadeira roda-vida, o camarada Pedro Domingos João teve tempo para adquirir cinco automóveis e uma quinta perto de Viana, mas isso, por certo, é politiquice, o que um narrador sensato deve evitar. (MELO, 2004, p.28)

O camarada Tiro Infalível, ou Pedro Domingos João, além de trair o povo, tirando proveito o quanto pôde de seus cargos e posições de destaque, como sinaliza satiricamente o narrador, também traía a sua esposa. Tendo descoberto “como as mulheres da capital eram diferentes da companheira que ele arranjara durante a guerrilha”, costumava deixar-se dividir, sem que sua mulher, Lemba, soubesse, entre ela e outra, considerada apenas “à condição de 2ª região”, mas com direito a apartamento e outras regalias. Quando tudo parecia tranquilo, uma hesitação lhe atormentava a cabeça, no momento em que fora acionado para uma nova nomeação (para o cargo de embaixador), o que, para ele, “trazia no bojo uma maka muito complicada: qual das duas mulheres ele levaria?, qual delas, afinal de contas, merecia ser a embaixatriz?” (MELO, 2004, p.30.) O “destino”, junto com a ação da personagem envolvida, trariam a resposta simples e crua:

A Lemba morreu. O quê?! Morreu, quer dizer, enforcou-se; encontramos mesmo na casa de banho, com a corda no pescoço, já não respirava mais quando lhe seguramos. [...] Tiro Infalível, numa espécie de acto falho, cobriu o corpo de Rita com o lençol e saiu. Apesar de tudo, estava contente. [...] A morte de Lemba resolvia o dilema que, nos últimos tempos, o atormentava. [...] Bendita hora, pensou, já sem escrúpulos. O suicídio de Lemba veio mesmo a calhar, agora já não teria mais problemas. Ele pensara tanto no assunto, sem

⁹³ No sentido com que Costa Lima utiliza o termo em seu *Mimesis e Modernidade*.

saber como resolvê-lo – e eis que de repente, a solução cai-lhe do céu. (MELO, 2004, p.30.)

O destino trágico na narrativa abordada não se dá apenas pelas ações do herói, e nem por uma decisão rígida de deuses, como dito. O herói hesita e é o destino, e as consequências daquilo que o rodeia que decidem seu fim.

“O Criador e a Criatura”, última narrativa a compor o quadro de análises deste estudo do conto de Melo, retoma, com outros ares, a tradição metanarrativa experimentalista já referida. “Todos já sabem como esta história vai terminar.” (p.33), anuncia o narrador, supondo que aquele que recebe a narrativa pressuponha os mecanismos de que se valerá. E sob desculpas subentendidas, pede licença para continuar: “permitam-me, no entanto, a seguinte tentativa (certamente tosca) de tornar inusitadas as redundâncias com que, na falta de maior engenho, sou forçado a compor a presente narrativa.” No conto, o narrador se comporta de tal forma experimentadora que ousa em arriscar o uso de elementos organizadores da história que quer contar. Elementos estes que dão ao leitor pistas do seu percurso conteudístico. O que parecem subtítulos separando a narrativa em seções são apontadores dos recursos e momentos que o contador de histórias utiliza como procedimentos no expediente narrativo. O fato de o narrador decidir como contar a história ao longo da própria narrativa parece deixar o leitor o tempo todo despreparado para o que virá, apesar de sua fala inicial (a do narrador) afirmar que “todos já sabem como esta história irá terminar”, como já citado. Desconcertante passa a ser seu trajeto narrativo quando dispõe expressões como “1º flash back” no topo da porção de texto que passa a enunciar:

Quando Carlos a conheceu, Noémia tinha medo de osgas. Costumava sonhar com osgas cheias de pêlos. Os pais dela, extremamente zelosos, não a deixavam, sair com rapazes, “a não ser que seja um menino de boas-famílias”. Carlos era uma dessas exceções. Não, não vou enumerar as características que faziam dele, supostamente, “um menino de boas-famílias”. Se o narrador não for de todo interdito (?) tomar partido, direi simplesmente: tratava-se, na verdade, de um filho da puta. (MELO, 2004, p. 34.)

O tom irônico e sincero com que o narrador, diga-se, não de passagem, intruso, decide dar prosseguimento à história de Noémia e Carlos soa provocador. No conto, o recurso à digressão temporal e espacial tem um efeito pretendido: o que nos aparece, a nós leitores, por meio de quadros oferece-nos a ideia de narrativa como algo desmontável e montável. O que fica a cabo, como é evidentemente bem marcado, do narrador e do autor que o manipula. A história do casal nos é apresentada como que em cenas numa ordem por ele [narrador]

escolhida. Cada momento de passagem da vida das personagens “exibido” quase numa estrutura episódica em miniatura parece justificar a ideia de que “todos já sabem como esta história irá terminar. E eis que num momento oportuno o narrador surpreende os leitores ao relatar a revolta de Noémia diante da rotina sexual de usos e abusos que vem lhe oferecendo o marido desde sempre. A reação de Noémia, aqui em suspensão por outro momento metanarrativo em que o narrador simplesmente toma a posição que é de si mesmo: a de narrar a seu modo o que lhe convier, é revelada ao longo das linhas que se seguem na seção que é precedida pela pergunta (que venham a fazer os leitores) “E depois?”, a que responde o narrador em tom seguro:

Todos já sabem. A criatura rebela-se contra o criador, etc., etc., etc.
Mas já que eu (re)inventei esta história, que me seja permitido relatar o desenlace da mesma:
Noémia livrou-se das mãos perplexas de Carlos e correu para a cozinha. O homem perseguiu-a, cego de espanto, apontando para o próprio pénis, que lhe emergia da púbis não com um sintoma de paixão, mas apenas como o sombrio instrumento de um crime premeditado, um flagelo pronto a abater-se sobre o mundo, enfim, uma coisa vil. (MELO, 2004, p.37)

A narrativa sob este olhar analítico em conjunto com as outras que foram analisadas oferecem aos seus leitores a marca de um outro momento das produções angolanas em prosa. Momento este em que não apenas o tema é de suma importância, como pareciam anunciar os trinta e três escritores que dão o pontapé inicial à fase pós-independência registrada no documento que proclamava a instituição da União dos Escritores angolanos, citado no início desta seção, — e como também insiste a ingenuidade crítica, não rara em nossa contemporaneidade — mas o tratamento a ser dado ao tema, este sim, ganha relevância máxima. Os vários elementos citados ao longo da análise e utilizados como procedimentos narrativos, como o efeito trágico, o modo fantástico, o emprego da sátira e do cômico, a hesitação, a impossibilidade e o mistério como ingredientes que reforçam a construção do ambiente diegético, além das interferências do narrador, que, por meio delas, acaba por colocar em evidência as várias reflexões que permitem fazer o texto literário a respeito do próprio fazer literário dão à prosa de Uanhenga Xitu, Boaventura Cardoso e João Melo, o poder (re)constituído do universo estético-literário do conto do pós-independência. Não nos esquecendo de que a obra desses escritores foi escrita num período em que grande parte da produção narrativa de José Luandino Vieira já havia sido produzida, publicada e lida, portanto, repercutida pela crítica leitora especializada ou não, daremos prosseguimento a este estudo demonstrando de que forma vários dos elementos apontados em presença no universo do conto já teriam sido trabalhados de alguma forma pelo ficcionista. Seu lugar nas letras angolanas —

a partir de uma postura transgressora e (re)inventiva do conto — será apontado no próximo capítulo.

4 O LUGAR DE JOSÉ LUANDINO VIEIRA NA TRADIÇÃO DO CONTO ANGOLANO

Em Angola, depois da poesia, por tudo o que neste estudo já foi discutido, defendemos que foi o conto o gênero que sofreu o maior impacto de renovação literária, o que veio a revelar nomes de grandes contistas e obras que podem e devem ser alinhadas a tantas outras da literatura mundial. Observa-se que, após o desenvolvimento do conto na escrita, proporcionado pelas gerações de 1950, novos mundos angolanos são concebidos a partir da maneira com que seus narradores lidam com as histórias ou contos que passam a contar, e há um retorno a narrativas que refletem ainda sobre o ato de narrar, estabelecendo uma ligação continuada com aquela expressão oral narrativa discutida no capítulo um. Partindo do pressuposto de que grandes textos plasmam um caráter, uma sociedade, assim como uma sociedade é educada por estes mesmos grandes textos, teremos sob foco algumas das produções de José Luandino Vieira que elegemos como representativas dos diferentes paradigmas propostos por ele para o conto a partir de sua obra, como já apontados no capítulo dois.

Qual seria o ponto de referência para o que poderia ser entendido como marco de renovação no conto produzido em Angola? Como observado no capítulo três, em *Mensagem* é possível detectar a presença do conto em suas manifestações iniciais no plano da escrita de expressão nacionalista. A abertura da revista a sua publicação e a convocação para sua escrita estimulada a partir de concursos investem no conhecimento e experimento dessa forma de narrar. *Cultura* é, na sequência a este quadro, pela quantidade e diversidade de apostas e expressões individuais de cada artista⁹⁴, uma espécie de exercício de aperfeiçoamento e diálogos, pois permitiu a interação de tais contistas com outros projetos estéticos do panorama estrangeiro. Pensando especificamente no conto como forma de expressão literária, em meio a nomes como Gorki e Tchekov, em *Cultura*, inevitável foi, portanto, o aperfeiçoamento de técnicas e a aproximação com outros horizontes temáticos que acabam na forma também dando outros resultados. O terceiro momento que defendemos ser aquele de maior ganho para o desenvolvimento do gênero é a estreia em livro do contista José Luandino Vieira, com a antologia *A Cidade e a Infância* que será discutida mais à frente, além de seus livros seguintes,

⁹⁴ Entre os doze volumes do jornal, verifica-se a presença de contos de outros contistas além daqueles analisados no capítulo três, como: João Abel (“O Tocador de Quissanje”), Leonel Cosme (“A Lei da Terra”), Henrique Guerra (“A história de Escalibo”), Arnaldo Santos (“Um Quadro de Natal”, “Chico Macaco”), João José Tomé (“O Comandante”), Henrique Abranches (“Sangue como Chuva Seca”), Andiki (“Virgínia Voltou”), Angolano de Andrade (“Jonga”), e Anton Tchekov (“Má Vontade”). Vale realçar que, no capítulo três, seria por demais cansativo ao leitor desta incursão uma apreciação de todas os contos encontrados no período, o que nos fez optar por uma seleção de três representantes do gênero tão presente naquele jornal angolano de artes.

nos quais consegue provocar uma espécie de metamorfose nas feições daquilo que se tinha como conto até então.

Diante do percurso delineado, entendemos que aquelas diversas apostas teóricas ou entendimentos do mundo africano angolano e sua identidade, o investimento no uso da língua portuguesa e das línguas locais, como o quimbundo, além do diálogo com outras escolas e propostas, como a naturalista russa e portuguesa, a neorrealista portuguesa, e o[s] modernismo[s] brasileiro[s], permitiram que Luandino Vieira, com o apuramento de sua técnica criativa e sua obra funcionassem como catalisadores dessas propostas aproveitando e recriando o que nelas havia de melhor.

É intuito deste capítulo discutir o lugar de José Luandino Vieira, de sua obra, na formação do angolano, ou seja, buscamos analisar que contribuições oferece o ficcionista para a promoção desse tipo de narrativa, na tentativa de observar ainda como o projeto estético do conto em Angola caminha em diálogo com o que propôs as gerações anteriores já discutidas e num mesmo sentido, como a contística de Luandino Vieira toma lugar de grande importância para essas gerações transformando-se em paradigma ao que passou a ser projeto para o conto naquele cenário. A investigação contemplada com o capítulo que ora iniciamos lançará um olhar analítico sobre as histórias de autoria do mencionado ficcionista, seguindo uma ordem cronológica de aparição e análise de seus textos, de acordo com o ano de sua primeira edição.

O fio das histórias de Luandino Vieira começa a ser tecido ainda na infância. Suas experiências literárias como leitor certamente têm a nos dizer sobre suas primeiras concepções de literatura, de ficção e de conto. Conta o autor (*Apud* LABAN, 1980, p.14) que ainda em 1945, e portanto com apenas dez anos de idade, ele e os colegas que haviam acabado de entrar para o liceu, em Luanda, faziam jornais manuscritos. Entre os “colaboradores”, nesta “brincadeira séria” de meninos crescidos, estariam António Cardoso e o mais velho António Jacinto, já como uma espécie de “orientador” de tendências literárias. Segundo ainda informações do próprio Luandino, António Jacinto os leva então ainda meninos para a sua biblioteca, e é nela, segundo conta, que realiza suas primeiras grandes leituras:

Ele tinha uma biblioteca muito boa, quero dizer: de muitos livros maus quanto ao papel, eram edições populares que naquele tempo circulavam — nos anos 30 —, alguns mesmo eram edições de cordel, publicadas em fascículos. Lembro-me que li o Gorki em caderninhos, publicado em fascículos. Tinha sobretudo naturalistas russos, quase todos, tinha também os franceses, Zola, Balzac, dos portugueses, Camilo Castelo Branco estava tudo, Eça de Queiroz... Então nós fomos lendo aquilo tudo... Recordo-me que tinha doze anos quando escrevi um conto chamado “O Mendigo”, que era um melodrama que eu pretendia ser à moda do Eça de Queiroz... Recordo-me que o António Jacinto disse: “Agora, basta, vocês vão ler é este autor”; e entregou-me um livro que se chamava *As Vinhas da Ira*, de John Steinbeck. Nós lemos Steinbeck

e depois lemos Jorge Amado e começamos a ler toda a literatura brasileira dos anos 30, do Nordeste: o Jorge Amado, Raquel de Queirós, Lins do Rego e também o Steinbeck, Hemingway, um livro de um escritor americano muito pouco falado e que nós gostamos muito: uma pequena antologia de contos de Michael Gold, escritor proletário americano. Então isso foi uma transformação, foi um aprofundamento da própria visão do mundo, porque o Michael Gold... Por exemplo: recordo-me que há um conto em que ele começa por dizer que “muitos dos meus amigos dizem que estudei na universidade de Boston. É mentira. Apenas trabalhei no depósito de lixo dessa cidade”. Então faz uma descrição do seu trabalho no depósito de lixo de uma cidade como Boston... Não posso imaginar o que seja... Influenciou-nos, continuámos a fazer os jornais... (*Apud* LABAN, 1980, p.15)

Ainda muito jovem na época em que o movimento do “Vamos descobrir Angola” tem início e em que se produzia a revista *Mensagem*⁹⁵, Luandino interagiu com os escritores mais velhos — sobretudo com o António Jacinto (Orlando Távora), como mencionado em outro momento — que então faziam da nacionalização da literatura angolana um momento de empoderamento discursivo ideológico, de reflexão e de tomada consciência, para seu uso como arma de libertação e resistência frente ao discurso e autoridade coloniais. Sobre aquela movimentação na qual estavam envolvidas as gerações de contistas discutidas no capítulo três, Luandino Vieira explica que:

[...] António Jacinto, por essa altura, já tinha toda a sua atividade. Em 48, eram os anos em que ele estava com o movimento “Vamos descobrir Angola”, com Neto, Viriato e todos os outros. Depois esse movimento foi tomando a feição que realmente eles queriam que tivesse, que era a atividade política sob capa da atividade cultural. E nós íamos fazendo os nossos jornais... No liceu, fiquei até o ano 50. Depois do ano 50, saí, fui trabalhar. Não terminei os meus estudos porque tinha, tenho um irmão, e nós não podíamos continuar a estudar os dois; o meu irmão, que estava no curso industrial, seguiu ele os estudos e eu fui trabalhar, fui trabalhar para a Volvo, como ajudante dos mecânicos, na montagem, no porto. [...] Então, continuando: António Jacinto foi-nos dando outra literatura. Aos domingos, recordo-me que muitas vezes pegávamos nos nossos papéis — quando digo nós: eu, António Cardoso e outros camaradas mais novos — e íamos até São Paulo, onde ele morava, e aí estava ele, geralmente estavam com ele outros membros do movimento “Vamos descobrir Angola”; recordo-me muito bem de encontrar lá o Viriato da Cruz, Mário António, etc. E discutíamos esses papéis. Discutíamos, evidente, do ponto de vista do conteúdo, da correcção política, do enfoque político, da visão de mundo. Por essa altura, ele recebia literatura política, não de Portugal. Recebia-se aqui muita literatura brasileira: *Cruzeiro*, *Manchete*, todas aquelas revistas, muitos discos, ouvia-se música brasileira, e vinham muitos livros. António Jacinto recebia-os do Estado de Santa Catarina, da cidade de Florianópolis, de uns amigos que lá tinha, e era daí que vinha literatura política, que nós começamos a ler, a estudar [...]. E fomos participando da atividade cultural, na secção cultural da Associação dos Naturais de Angola, na Sociedade

⁹⁵ Nascido em 1935, numa região portuguesa denominada Lagoa do Furadouro que fica próxima a Ourém (no Alto Ribatejo, na serra), Luandino Vieira, ainda José Graça, migra para Luanda ainda bebê, com cerca de um ano e meio de idade, na companhia de seus pais, então colonos portugueses. A primeira vez que esteve em Portugal foi apenas em 1959, segundo informações do escritor em entrevista concedida a Michel Laban em 1977 e que pode ser encontrada no volume intitulado **Luandino – José Luandino Vieira e a Sua Obra (estudos, testemunhos, entrevistas)** organizado pelo mesmo pesquisador (1980). A referência completa está na seção de Referências deste estudo.

Cultural, num Cine Clube que entretanto se foi fundando, até que tudo isso culminou...
[...]. (Apud LABAN, 1980, p.16-17)

Depois de ter juntado forças em *Cultura* com seus amigos daquela geração estudada no capítulo três, e contribuído, sem dúvida alguma, para a nacionalização da literatura que então se fazia, é em 1957 que o escritor, portanto, com vinte e dois anos de idade, faz a tentativa de publicar aquele que seria o seu primeiro livro, e, não por acaso, o seu primeiro livro seria um livro de contos. O fato digno de realce é que, na trajetória literária de José Luandino Vieira, existiram dois livros intitulados *A Cidade e a Infância*. O primeiro composto de quatro contos, fora parte de uma iniciativa coletiva, uma espécie de cooperativa de escritores que se ajudariam, pensada naqueles encontros com o grupo do “movimento”, então reunidos ora “[...] numa mesa de canto da esplanada de um café atrás do Liceu, Café Monte Carlo”, ora “[n]um 3º andar na Rua Silva Porto, [onde Luandino morava].” (VIEIRA Apud FERREIRA, 2007, p. 112) A ideia era a de que a antologia de Luandino Vieira, a primeira versão de *A Cidade e a Infância*, então assinada ainda por José Graça, abrisse uma coleção de volumes dedicados à luta política ideológica, que como ele mesmo afirma, era primeiramente o desejo de “impor os cadernos e [depois] ir progressivamente, por acumulação, aumentando de tom e eficácia”, juntando contribuições da poesia de António Cardoso e de outros membros do grupo. (VIEIRA Apud FERREIRA, 2007, p.112). No testemunho de José Luandino Vieira da perseguição vivida à época⁹⁶ dessa tentativa de publicação de seu primeiro livro, que consta no texto escrito por Manuel Ferreira, em 1977, e que se tornaria o prefácio da segunda edição, o ficcionista conta que depois de ter ido à tipografia ABC e pago dois quartos do valor equivalente à tiragem de quinhentos exemplares, ter feito as provas e retirado três exemplares como amostra, no dia seguinte, o dono da ABC

[...] diz que nessa manhã funcionários da Administração do Concelho de Luanda e da PSP, comandados pelo capitão Galvão, tinham estado lá e que haviam levado tudo: composição, provas e livro, nada tendo ficado.

Tudo aprendido e sem auto, nem nada, um prejuízo, dizia o tipo. Que me informasse, etc., etc.

Bom: vim a saber depois que fora ele quem enviara exemplares para a polícia logo que estavam compostos. Ele os denunciara, os entregara. Soube disso porque em 1959, estando preso na cadeia da PIDE em São Paulo, encontrei aí um tipógrafo que compusera o livro e que, rindo, me falou dos inúmeros exemplares que tinha tirado e distribuído em papel de provas com gralhas e tudo e que em 1959 ainda circulavam no musseque e de que tive a alegria de ver um, quando depois me libertaram antes do fim do ano.

⁹⁶ Ainda segundo a mesma entrevista reproduzida no texto do prefácio da segunda edição de 1977, Luandino menciona que prestou o serviço militar no Huambo (então Nova Lisboa) durante dois anos. É exatamente nesse período de fim do serviço militar e retorno a Luanda, que acontece essa perseguição e destruição da primeira versão do volume de contos de *A Cidade e a Infância*.

Claro que lutei pelo “meu livro”. Fui ao secretário-geral do Governo, barafustei, dicuti da ilegalidade do acto, etc. e tal. O argumento decisivo foi o seguinte: o caderno não tem nada de mal, foi apreendido por razões puramente administrativas: eu era cabo, estava no exército, não podia publicar nada sem que o General lesse e autorizasse! Bom, perdemos cadernos, dinheiro, etc., [...] (VIEIRA *Apud* FERREIRA, 2007, p.115)

Sabe-se que aquela primeira versão de *A Cidade e a Infância*, de 1957 era composta de quatro contos que teriam por título “Vidas”, “A menina Tola”, “A Morte de um Negro” e “Encontro de Acaso”. Dos quatro, este último é o único que também faz parte da antologia de contos *A Cidade e a Infância* que é, finalmente, publicada em 1960, e é com ele que, por esse mesmo motivo, iniciamos as análises da obra de José Luandino Vieira.

A narrativa “Encontro de Acaso” abre o volume de dez contos que compõem a versão de 1960 da citada antologia. “Encontro de acaso” começa “de sopetão” trazendo à tona uma daquelas situações em que encontramos um antigo amigo:

— Olá, pá, não pagas nada?!
Um encontro de acaso. Um encontro cruel que me lembrou a meninice descuidada. Ele, eu e os outros. A Grande Floresta e o Clube Kinaxixi refúgio de bandidos. Os pardões e os pássaros. As fugas da escola.
Por detrás da Agricultura existia a Grande Floresta. Grande Floresta para nós miúdos de oito anos que fizemos dela o centro do mundo, a sede do nosso grupo de “cobóis”. Mafumeiras gigantes, cheias de picos, habitadas por sardões, plim-plaus, picas, celestes, rabos-de-junco.
Um encontro de acaso! (VIEIRA, 2007, p.11)

No conto em questão, o narrador se vê dividido entre o “agora” e o “outrora”. O exato momento do “encontro de acaso” desencadeia um processo rememorativo em que o narrar não versa mais sobre a situação em si, mas se reporta a um passado mais distante, num tempo em que a memória é que liga as personagens que agora, no exato momento do encontro, transitam quase que como desconhecidos. A lembrança é que vai ser responsável por dar movimento à cena construída por este mesmo narrador que lembra:

Sempre fui amigo dele. Desde pequeno que era o chefe do bando. As pernas tortas, as feições duras, impusera-se pela força. Da sua pontaria com a fiska nasceu o respeito como chefe. Nós gostávamos dele porque tinha imaginação. Inventava as aventuras na água suja que se acumulava na floresta. Foi o inventor das jangadas que levariam à conquista do reduto dos Bandidos do Kinaxixi. Ah! O Kinaxixi dos bailes ao domingo. Ele nos mandou despir a todos e meter na água, em direção ao clube e matar os bandidos. E os nossos corpos escuros, de brancos brincavam todo o dia nas areias vermelhas, que jogavam a bola-de meia com rede bem feita pelo Rocha, que comiam quicuerra e açúcar preto com jinguba, metiam-se na água vermelha e avançavam para o Kinaxixi. (VIEIRA, 2007, p.12)

As transformações por que passa a cidade de Luanda parecem ter entranhado nas personagens e também terem os transformado. Como afirma o narrador, em relação a seu amigo, então adulto: “já não me conhecia. Era-lhe estranho. E eu quase chorava ao ver ali o meu chefe da Grande Floresta, que não me cumprimentava, farrapo da vida.” (VIEIRA, 2007, p.13) A cidade mudou, as pessoas mudaram. As personagens são portanto plenamente integradas ao cenário em que se passa este “Encontro de acaso”. O conto funciona como o gênero capaz de recortar o tempo para dar realce à plenitude das relações humanas que se dá na época da infância, em que somos iguais, não importando as diferenças:

Reconhecer-me-ia ele por detrás do meu disfarce feito de fazenda e *nylon*, de uma barba bem escanhoadada, dos meus sapatos engraxados? Não, ele não podia ver que eu era o mesmo menino do bando, que comia com ele jinguba e peixe frito na loja do velho Pitagrós. Ele não podia ver que eu era o sócio dele nas grandes rifas que fazíamos.

[...] Tinteiros com água e tinta. Sabonetes de cinco tostões. Com a capa e a folha do meio a cores, de uma revista, duas revistas. E sempre o prémio bom com o número bem à vista, mas que nunca estava na rifa.

E os tamarindos melaços e mucefos que a Joana Maluca nos trazia do Bungo?

Ele não podia ver que eu era o mesmo. Mas eu, por detrás daqueles modos bruscos, daquela voz rouca, via o mesmo chefe, sedento de aventuras, que matava rabos-de-junco só com uma figada. O chefe que conseguiu subir a uma mafumeira. (VIEIRA, 2007, p.13)

É uma narrativa quase que sem ação, porque os *flashes* de lembranças só acontecem na mente daquele que narra. O tempo é o tempo da memória. Existe uma digressão temporal entre esse “agora” do (re)encontro e o “outrora” em que tudo se passa (no tempo da lembrança), ou se passou, neste outro tempo que não volta. Neste conto, “o contar” não traz de volta aquelas ações do passado, traz de volta o (re)encontro que através do narrado memorial religa as personagens no agora flagrado:

Por mim passaram dois mulatos em discussão. De longe vinha o som dum baile. Baile em terreno batido, à pouca luz dos petromaxes, quase que apostava!

Empurrei a porta e entrei na taberna. Sombras. Ao centro a mesa, as garrafas, os copos. Num canto um par de bêbados dormia. De pé, um negro batia com o pé descalço no chão e marcava o compasso duma música que a sua boca tirava da harmónica. O outro negro magrinho dançava com ele, o chefe da Grande Floresta. O espetáculo tinha tanto de estranho como de belo. Sombras pinceladas pela luz amarela do candeeiro, personagens irreais. Um negro de pé. Só se viam os olhos brilhar e os pés a bater o ritmo duma canção de instrumento barato.

O outro negro, que se torcia e retorcia na febre do ritmo, tocado de leve pela luz, amarfanhado pela sombra da própria cor, dançava com ele, de pernas mais tortas, cabelo a cair para a testa, os olhos raiados de sangue. Fiquei durante momentos na contemplação daquele quadro.

Depois o negro da harmónica parou. Os dois que ressonavam no chão forma sacudidos a pontapé.

Eu estava ali a olhar para tudo. Ele avançou para mim, cambaleando. Os dois negros atrás olharam admirados. Ele chegou-se. Conservei-me quieto. O seu hálito tocava-

me. Suportei tudo e inconscientemente sorri. Ele despertava em mim todas as imagens da minha infância. Por isso eu sorria, com um sorriso que o tocou. Olhou bem para mim e bateu-me no ombro.

— Olá, pá, não pagas nada?!

E eu vi no brilho dos seus olhos mortiços e raiados de sangue que me tinha reconhecido. E na noite quente, eu e ele falámos muito, toldados ambos pelo palhete da taberna. [...]

Cá fora, sumindo-se na escuridão, negra como eles, os dois amigos cambaleavam abraçados. E o da harmónica tirava do instrumento uma música que parecia arrotado de bêbado através de palhetas, mas que no fundo era a canção de todos nós, [...] (VIEIRA, 2007, p.14-15)

É perceptível a oscilação entre a primeira e a terceira pessoas, de acordo com o distanciamento e a aproximação que realiza o eu “do contado”. Depois da contemplação dos quadros do passado e daquele que agora que se apresenta, junto ao narrador, nós, leitores criamos uma expectativa do que possa acontecer com o vínculo que há entre as duas personagens. E quando a ação parece que vai começar, o conto termina com um narrador já distante, como observador daquele “eu” que volta a ser outro na companhia de seu antigo amigo. Aqueles meninos, então homens, consumam o (re)encontro inebriados pelo som, pelo vinho e por aquela presença amiga que, para ambos, volta a fazer sentido no abraço companheiro cambaleante pela escuridão.

No volume em questão, o conto de mesmo título “A Cidade e a Infância” também contribui para este movimento de “afrouxar o narrado” que faz com que o contato com o mundo da experiência do narrador seja prolongado. Nele a história contada é dividida em partes graficamente identificadas com números que procuram dar uma ordem ao que diz o narrador.

No presente:

A cabeça ardia em febre. O corpo doía de sempre deitado. Os olhos brilhantes e o hálito quente. A família à volta. A mãe, cansada, o irmão loiro desgrenhado, sorrindo, o pai. A irmã, choramingando remorsos, repetia como uma louca:

— Vai morrer. Sou eu a culpada...fui eu...

O irmão foi à janela espreitar. Cá fora o sol era vida nos muros brancos.

O pai olhava o filho doente. Como tinha havido tanta divergência entre eles? Agora a aproximação da morte reunira-os outra vez.

De fora apitou um automóvel. Um apito rouco. Com esse ruído que chegou diluído veio a recordação do Zizica... o Zizica... (VIEIRA, 2007, p.47)

No fragmento, é patente o investimento do recurso ao elemento que ativa a memória que vai então dar início a um outro contar dentro daquele que já se iniciara. Nele, é o som do automóvel, “o Zizica”, que leva o narrador a retroceder no tempo. No conto em questão, a memória não é do narrador. A memória é das personagens que, desprovidas da função de contar, são situadas num tempo anterior ao episódio em que se encontram presenciando o familiar no

leito de morte. O narrador em terceira pessoa, manipulado pelo escritor que organiza seu texto com números separadores dos momentos em seções, traz à cena o tempo do antigamente:

1

— Olha o Zizica... olha o Zizica!

O miúdo loiro entrou a correr pela sapataria, derrubou a lata com água da sola, atravessou uma sala e chegou ao quintal. O irmão estava em cima do telhado comendo bagas de mulemba.

Zito, Zito, o zizica, o zizica!

Cá fora ouvia-se o ruído dum automóvel, um *Chevrolet* antigo, descapotável, que ao passar fazia

zizizizizizi

Zito desceu precipitadamente pela mulemba e correu para a porta. E ficaram os dois a olhar o velho carro que fez a curva e foi parar em frente à loja do Silva Camato. Aquele velho carro a que eles chamavam o zizica.

A rua era de areia vermelha. Poucas casas novas. Apenas o edifício do Lima, loja e padaria. Depois uma casa de pau-a-pique com telhado de zinco onde morava a Talamanca, aquela mulata maluca que fazia as brincadeiras da miudagem com pedradas e asneiras, quando eles lhe saíam à frente puxando pelas saias e gritando Talamanca talamancaéééééééé

[...]

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 leilão debaixo da mulemba grande ao lado da fábrica de sabão e gasosas.

Hoje muitos 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. (VIEIRA, 2007, p.47-49)

Temos a impressão de que a responsabilidade pelo narrado no conto, o percurso delineado ao longo do texto, é de responsabilidade compartilhada entre Zito e o narrador, pois este narra a partir das lembranças daquele, se bem observarmos. O narrador diz: “mas ele lembra sempre aquele tempo de menino. A Rua do Lima, o zizica, a velha Talamanca, a Albertina, o João Alemão, todos os que ele gostava de ver agora, quando do peito dói muito e sente a morte aproximar-se.” O número dois, sinal gráfico de organização no texto aponta para outra digressão que traz a recordação de quando Zito, o menino agora moribundo, brincava então com os amigos pelas ruas do Makulusu: “naquela luta de papagaios de papel ele levava sempre a melhor. Tinham fama em todo o Makulusu os ‘roncadores’ do Brás. Bem feitos, fortes, rápidos no ataque, sempre com lâminas bem afiadas nas pontas, derrotava todos os lentos ‘papagaios’ de rabo comprido [...]”. (VIEIRA, 2007, p.50).

É a partir do estado de delírio febril da personagem doente de Zito, que o narrador, como que acompanhando todo o processo evolutivo da doença e seus estados mais ou menos delirantes, faz com que acompanhem a seu lado também o processo de mudança, “crescimento” ou “desenvolvimento” por que passam a cidade e as crianças, sendo Zito parte

do grupo enfocado, que nela vive. Mais uma vez, percebe-se uma ligação de enraizamento das personagens com o cenário escolhido para suas vivências:

Livres ao sol, nus da cintura para cima e dos joelhos para baixo, correndo aquele mundo deles que hoje tractores vão alisando e alicerces vão desventrando, para onde desce o Bairro do Café, sucessor moderno daquele Braga da infância de todos eles. Três semanas passadas o médico já não vem. Viu a Morte diante dele muito tempo. No delírio febril tudo lhe veio à memória. Tudo tinha cor e vida. Agora eram apenas recordações baças, bonecos desarticulados, mexendo-se no vácuo da imaginação. Fizera-se homem. A infância aparecia diluída numa cidade de casas de pau-a-pique, zinco e luandos, à sombra de frescas mulembas onde negras lavavam a roupa e à noite se entregavam.

Outro traço da escrita de Luandino Vieira que nesta mesma obra já se apresenta é a inserção ou mescla de textos de outros gêneros ao longo da narrativa. Em “A Cidade e a Infância”, o narrador recorre a cantigas e expressões que realçam a tonalidade falada da palavra e usa graficamente o destaque com a marcação em itálico para o registro desses outros gêneros e ainda emprega o posicionamento centralizado e espaçado do fragmento realçado em relação ao corpo maior de texto narrativo do conto. O recurso é aplicado para expressões do tipo: “*Antum! Antum! Antum!*” (p.50); ou “*que linda barquinha/ que lá lá vem/ é uma barquinha/ que vem de Belém...*” (p.51); e ainda “*Brincando na serra/ Enquanto o lobo não vem/ [...] / qu’ é qu’ o lobo tá fazer?/ [...] / ‘tá fazer a barba!/ .../ qu’ é qu’ o lobo tá fazer?/ .../ ‘tá sair de casa!*” (VIEIRA, 2007, p.52)

O mundo cindido e em desencanto é o mote de “A Fronteira de Asfalto”, outra narrativa presente no mesmo volume em questão. A história de Ricardo e Marina, também mencionada em outro momento, carrega a alegoria do asfalto como dinâmica de sua trajetória e existência: metáfora do progresso, da destruição, da metamorfose por que passa a cidade, reflete na divisão de classes e de cores das pessoas que lá vivem e como consequência disso, no abalo da relação que existia entre as duas personagens responsável por todo o desenrolar da trama: “a minha mãe era a tua lavadeira. Eu era o filho da lavadeira. Servia de palhaço à menina Nina dos caracóis loiros. Não era assim que te chamavam? — gritou ele.” No conto em questão, o elemento trágico é aproveitado e ganha força como principal elemento que parece a espreita e acaba por injetar intensidade na expectativa do narrado. A presença de diálogos que em momentos faz com que nós, leitores, quase esqueçamos da presença do narrador atribui vividez, dramaticidade e velocidade às cenas:

— Ricardo!
— Ricardo? Que queres?

— Falar contigo. Quero que expliques o que se passa.
 — Não posso. Estou a estudar. Vai-te embora. Amanhã na paragem do maximbombo. Vou mais cedo...
 — Não. Precisa de ser hoje. Preciso de saber tudo já.
 De dentro veio a resposta muda de Marina. Aluz apagou-se. Ouvia-se chorar no escuro. Ricardo voltou-se lentamente. Passou as mãos nervosas pelo cabelo. E subitamente o facho da lanterna do polícia caqui bateu-lhe na cara.
 — Alto aí! O qu'ê que estás a fazer?
 Ricardo sentiu medo. O medo do negro pelo polícia. Dum salto atingiu o quintal. As folhas secas cederam e ele escorregou. O *Toni* ladrrou.
 — Alto aí seu negro. Pára. Pára negro!
 Ricardo não parou. Saltou o muro. Bateu no passeio com violência abafada pelos sapatos de borracha. Mas os pés escorregaram quando fazia o salto para atravessar a rua. Caiu e a cabeça bateu pesadamente de encontro à aresta do passeio.
 Luzes acenderam-se em todas as janelas. O *Toni* ladrava. Na noite ficou o grito loiro da menina de tranças.
 Estava um luar azul de aço. A lua cruel mostrava-se bem. De pé, o polícia caqui desnudava com a luz da lanterna o corpo caído. Ricardo, estendido do lado de cá da fronteira [de asfalto], sobre as flores violeta das árvores do passeio.
 Ao fundo, cajueiros curvados sobre casas de pau-a-pique estendem a sombra retorcida na sua direcção. (VIEIRA, 2007, p.43-44)

Outro elemento que assume papel importante na caracterização das personagens é a hesitação. Enquanto elas hesitam em relação ao sentimento que as mantém juntas e na decisão de manter ou não de manter este sentimento, a narrativa se desenvolve. Quando elas decidem colocar o sentimento em primeiro plano, triunfa a impossibilidade de realização ou manutenção desse sentimento. Ricardo, sendo negro, é o sacrificado. E temos a sensação de que as personagens, não importando como agissem, estariam presas à esfera do social. Nela, elas não têm voz, não importando, portanto, como agissem. O narrador coloca os discursos da família e da escola (alimentados pelo Estado) como imperativos à separação:

— Marina, preciso falar-te.
 A mãe entrara e acariciava os cabelos loiros da filha.
 — Marina, já não és nenhuma criança para que não compreendas que a tua amizade por esse... teu amigo Ricardo não pode continuar. Isso é muito bonito em crianças. Duas crianças. Mas agora... um preto é um preto... As minhas amigas todas falam da minha negligência na tua educação. Que te deixei... Bem sabes que não é por mim!
 — Está bem, eu faço o que tu quiseres. Mas agora deixa-me só.
 O coração vazio. Ricardo não era mais que uma recordação longínqua. Uma recordação ligada a uns pedaços de fotografia que voavam pelo pavimento.
 — Deixas de ir com ele para o liceu, de vires com ele do liceu, de estudares com ele...
 — Está bem, mãe.
 E virou a cabeça para a janela. Ao longe percebia-se a mancha escura das casas de zinco e das mulembas.
 Isso trouxe-lhe novamente Ricardo. Virou-se subitamente para a mãe. Os olhos brilhantes, os lábios arrogantemente apertados.
 — Está bém, está bem, ouviu? — gritou ela.
 Depois, mergulhando a cara na colcha, chorou. (VIEIRA, 2007, p.42)

A cidade que aqui aparece, a Luanda, ainda com a presença portuguesa, parece nutrir uma relação umbilical com as personagens, cidade em desarranjo, personagens em

desarranjo. Tanto Marina quanto Ricardo aparecem divididos entre razão: (Marina) “— Não posso.”; (Ricardo) “— E tu achas que está tudo como então?”, “— Desculpa — disse por fim.” e emoção: (Marina) “— Ricardo [...], tu disseste tudo isso pra quê? Alguma vez te disse que não era tua amiga? Alguma vez te abandonei? Nem os comentários das minhas colegas, nem os conselhos velados dos professores, nem a família que se tem voltado contra mim...”; (Ricardo) “— ... que eu posso continuar a ser teu amigo... [...] — Que a minha presença em tua casa... no quintal da tua casa, poucas vezes dentro dela!, não estragará os planos da tua família a respeito das tuas relações...”; “— Não. Precisa de ser hoje.” A linguagem, no conto empregada, não recebe nenhum artifício de floreio. A alegoria do asfalto em si, já denota, neste caso, uma espécie de condensação da linguagem, mas sem dúvida alguma, é possível detectar já um exercício de sua liquidez neste início de derramamento das emoções que reflete no estímulo do verbo. Esse derramamento de emoções faz com que as ações também não sejam muitos ajustadas ou pensadas. A hesitação os leva a uma separação que parece definitiva, a partir do fim trágico de Ricardo.

Como se pôde observar pelas análises empreendidas nas narrativas do volume, já em *A Cidade e a Infância*, Luandino traz àquela história linear uma quebra de sua feição convencional, e apresenta, desde então nela, a busca de outros valores formais para discutir os temas que escolhe. Inegavelmente, proustianos, se nos for permitido assim comparar, seus narradores se apresentam apegados às memórias de infância de si mesmos ou de outras personagens, e, quase em estado de introspecção melancólica, por tal apego, desestabilizam “o eixo do contar” que estaria no enredo. Os textos apresentam uma tendência à digressão entre o agora e o outrora que deslineariza as narrativas e começam por estenderem-nas. O cenário, as personagens e a linguagem trabalham numa consonância algo shakespeariana. Sua ligação e o desdobramento desta, nas feições que assume a obra, trazem nuances daquela forma de narrar que surge em suas narrativas posteriores que serão ainda analisadas.

Como veremos mais adiante, na análise de suas outras obras, o conto de Luandino Vieira adquire uma forma camaleônica, não mais dependente apenas do enredo. Seus livros seguintes à antologia citada vêm como uma espécie de confirmação daquilo que se pode vislumbrar n’*A Cidade e a Infância* como um projeto ou experimento, o endosso de uma personalidade criadora invulgar e a afirmação de um gênero até então relegado a segundo plano no cenário estudado.

Tendo sua primeira edição publicada em 1964, em Luanda, sua antologia de narrativas intitulada *Luuanda* é, sem dúvida alguma, sua obra mais apreciada, premiada e repercutida, tanto pelo que nela se vislumbra do ponto de vista da criação literária, como por

seu percurso polêmico de recepção crítica que dividiu opiniões. O crítico angolano Alfredo Bobela-Motta, já em 1964, afirmava categoricamente:

É pela poesia que surgem as literaturas novas. E longo é já o rol dos Poetas de Angola que, desde a “Mensagem”, vêm afirmando, com maior pujança, o advento de uma Literatura Angolana. Poeta nos apareceu Luandino Vieira, o seu primeiro prosador. Mas o seu aparecimento não teria sido bastante para garantir a essa literatura a promoção a nova fase, se não fora a rápida a rápida evolução do autor de “A Cidade e a Infância”, que nos aparece, agora, em “Luuanda”, em plena maturidade. O novo degrau está transposto. Mas transposto de forma magnífica por quem, plastizando da linguagem oral do musseque luandense as mais admiráveis formas de expressão, cria, para a literatura da sua terra, uma língua nova, cheia de encanto e rica de possibilidades. (BOBELA-MOTTA *apud* TRIGO, 1981, p.410)

Vale realçar, de nossa parte, que neste percurso de análise, (mesmo que optando por uma sequência cronológica na seleção das obras a serem investigadas,) não por-se-á em questão sentido algum evolutivo da obra em análise em relação à antologia anterior, mas sim uma apreciação dos elementos que oferece para uma feição diferente daquela ideia que se tinha até então de conto. Aquela “cidade” presente nas narrativas de *A Cidade e a Infância* não fazia apenas uma referência à Luanda, em nossa leitura, como capital de Angola sendo representada, mas a todo e qualquer ambiente urbano que não comporta suas crianças empurrando-as para a marginalidade, para o adoecimento, para a exclusão, a exemplo do que acontece no conto “Companheiros” também presente na antologia e analisado ainda no capítulo três, pois fora publicado também no jornal *Cultura* (e portanto, antes de sair em livro). No caso de *Luuanda*, o título da obra cria a sensação de estarmos, como leitores, vivenciando problemáticas dos moradores da capital angolana.

O título da obra *Luuanda* traz no nome da capital angolana grafado com dois “us”, em nossa leitura, já uma provocação. Provocação no sentido de ser uma pista que enfatiza o contrato ficcional, pois na mesma medida em que serve de seta para o cenário que seria a cidade, revela que não se trata daquela mesma Luanda “real” e sim de uma Luanda criada, ou talvez que se queira resgatar, portanto, se tratando por “Luuanda”. O crítico Salvato Trigo (1981, p.411), também estudioso da obra de José Luandino Vieira, oferece uma outra leitura do título, já que, segundo ele, historicamente, a primeira grafia do nome da capital era “Luuanda” mesmo, e isso se deu, explica, por ter como base uma sua “primitiva pronúncia”. Para o autor, haveria ainda a ideia de relação metonímica contida no título e que relaciona suas partes, como fragmentos daquela “Luuanda” que representariam o todo que se tornou a Luanda, entendendo este recurso como uma marca de africanidade atribuída a seu texto.

Pensando na marca mencionada por Trigo (1981, p.411), é impossível não fazermos referência à grande repercussão que gerou a recepção de *Luuanda* a partir da atribuição à obra do Grande Prémio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores, já mencionado em outro momento neste mesmo estudo, e que atraiu mais ainda o olhar para a obra do ficcionista angolano. Nesta época, vale lembrar que Luandino já se encontrava preso (desde 1961), justamente sob a acusação de atividades contra o Estado. É com o recebimento do referido prêmio pela obra *Luuanda*, explica Manuel Ferreira (1980, p.107), que José Luandino Vieira “irrompe nos mais variados jornais de Portugal, Angola e Moçambique, e até doutros países estrangeiros.” Luandino Vieira era então, até 1965, conhecido em Portugal apenas no núcleo da Casa dos Estudantes do Império por suas publicações vinculadas ao órgão que organizava antologias e também a uma outra revista portuguesa intitulada *Mensagem*. Em Angola, havia sido premiado o volume de estórias em questão, ainda em 1964, com o Prémio Mota Veiga, em cuja sessão pública, foi assinalado o reconhecimento da capacidade do escritor na presença de sua mulher, Ermelinda Graça, justamente pela impossibilidade da presença dele mesmo. Como explica Manuel Ferreira (1980), vários setores reacionários da sociedade angolana não se sentiram agradados do fato, pois defendiam aquela ideia de “portugalidade” africana em Angola, como pregava Mário António em seu já explorado *Luanda – “Ilha” Crioula*. Mas o percurso de *Luuanda* seria mais longo e complexo:

[...] o livrinho chega a Lisboa. E vende-se, por aqui, por ali, [...] ao jeito corrente naquela época usado por estudantes, intelectuais e operários ou activistas políticos, fora dos circuitos comerciais, que era a forma mais eficaz de divulgação para obras que não tinham o apoio de editoras ou das distribuidoras ou a respeito das quais se evitava que a PIDE desse por elas. E nomeadamente nos bastidores literários antifascistas e anticoloniais, Luuanda corre de mão em mão como novidade aliciante. (FERREIRA, 1980, p.109)

A crítica portuguesa da época dirigida ao volume é, quase que, unânime em reconhecer em *Luuanda* a criação de um estilo narrativo muito próprio. Ferreira (1980), no mesmo ensaio, menciona o papel de críticos como Alexandre Pinheiro Torres, do *Diário de Lisboa*, que denominou as narrativas de “[...] obras primas do nosso conto contemporâneo [...]”; Luísa Dacosta, do *Comércio do Porto*, que compara Luandino a Guimarães Rosa: “mercê dessa linguagem, a vida palpita nas suas múltiplas teias de relações, prendendo nas suas malhas o cómico, o dramático, o insignificante, a fome, a sensualidade, o medo, a desconfiança, a amizade, [...]”; Urbano Tavares Rodrigues, da *República das Artes e das Letras*, que profeteja que “[...] um eco dos seus contos tão belos, tão comoventes, de um tão límpido e ácido lirismo, chegue aos aerópagos da literatura contemporânea.”; e Armando Pereira da Silva, que no

“Suplemento Literário” do *Jornal de Notícias*, afirmava que “[...] o total da obra [...] é, sem favor, um dos livros mais consentâneos com a ideia de ‘criação’, que nos últimos anos apareceram [...]”; dentre outros críticos de outros veículos que se dedicaram a analisar positivamente o texto. Mas a atribuição à *Luanda* do Grande Prémio de Novelística oferecido pela Sociedade Portuguesa de Escritores não seria visto com bons olhos pelo governo. E no dia da sessão de entrega dos Prémios, como conta ainda Manuel Ferreira (1980, p.111), o *Diário de Notícias* publicava um telegrama da Agência Nacional de Informação (ANI) revelando que Luandino Vieira seria José Veira Mateus da Graça e que estaria preso e que “foi condenado a 22 de junho de 1963, num tribunal de Luanda, a catorze anos de prisão por crimes de terrorismo praticados na província de Angola, e não [apenas] por atividades subversivas” (*apud* FERREIRA, 1980, p.111). Para o crítico, aquilo não passaria de uma encenação, pois “tudo quanto se diz naquele suposto telegrama é congeminado pela manipulação governamental.” Mas a repercussão é inevitável e Luandino passa a ser tratado pela imprensa televisiva, impressa e de rádio como um bandido. Nas palavras do crítico,

Escritores fortemente conotados com a direita, como Joaquim Paço d’Arcos, Luís Forjaz Trigueiros, Cunha Leão, numa atitude de solidariedade com o regime fascista, abandonam publicamente a Sociedade Portuguesa de Escritores. E através de um abaixo-assinado, que fracassou redundamente, pois teria sido apenas uma meia dúzia que o assinou, pedia-se ao Governo que àquela Sociedade fosse dado o castigo devido. Com ou sem abaixo-assinados o governo levaria por diante os seus desígnios pela mão do seu ministro da Educação, Galvão Teles, que em despacho de 21 de maio dissolvia a S.P.E. com a alegação “de um júri designado pelos seus corpos gerentes” haver atribuído “o grande prémio de novelística a um indivíduo condenado criminalmente a 14 anos de prisão maior por atividades de terrorismo na Província de Angola”, tanto mais “que, apesar de tornados do domínio público a identidade e a situação do mesmo indivíduo, nem o júri revogou aquela decisão nem os corpos gerente a repudiaram” e ainda por cima “que tal repúdio se não contém —nem mesmo de forma implícita — no comunicado remetido pela direção da Sociedade à Imprensa”. Estas decisões e estas atitudes da S.P.E., no entender do ministro, já que não se retratou, “além do mais profundamente ofendem o sentimento nacional, quando soldados portugueses tomavam no Ultramar, vítimas de terrorismo de que o premiado foi averiguadamente agente”.

Subentende-se por esta transcrição que o comportamento da Direcção da S.P.E. foi exemplar. Na verdade, os seus membros, Jacinto do Prado Coelho (presidente), Joel Serrão, Orlando da Costa, Judite Carvalho, Bernardo Santareno, Natália Nunes, com exceção de Luís Forjaz Trigueiros, assumiu com grande dignidade e coragem as responsabilidades que impendiam sobre os seus ombros. Não só se solidarizaram com a decisão do júri como também souberam resistir a todas as investidas do governo ou policiais, em cujo quadro se destacou activamente o Presidente da Assembleia Geral, Joaquim Paço d’Arcos, que inclusivamente pretendeu agravar a situação através de um folheto que publicou com o título: “A dolorosa razão de uma atitude/ Para a história da Sociedade Portuguesa de Escritores e do seu fim”.

Diremos ainda que a S. P. E. não seria apenas extinta por decisão do governo como também, na noite desse mesmo dia, numa acção concertada, a sua sede foi assaltada por cerca de cinquenta indivíduos que sabe-se pertencerem às organizações nazi-fascistas do próprio regime. [...]

Como remate desta complexa operação premeditada, a PIDE chamaria a depor os membros do Júri e, pelo menos, três ficaram presos: Augusto Abelaira, Alexandre Pinheiro Torres e Manuel da Fonseca.

E nem por isso a campanha sistemática através dos órgãos de comunicação social deixou de continuar a sua brutal investida contra os escritores portugueses que eram, no mínimo diariamente, apodados de criminosos, traidores, vendidos ao estrangeiro — enfim, uma mancha maldita na vida portuguesa, que era necessário limpar.

[...]

Ficam assim relatados, não em todos os seus pormenores, que muitos foram e diversos, e cada um com a sua configuração própria, mas pelo menos nas suas linhas gerais, os imbróglis dramáticos ou burlescos que se teceram à volta de *Luuanda*, de Luandino Vieira, e da extinta Sociedade Portuguesa de Escritores. [SIC] (FERREIRA, 1980, p.113-114)

Tendo em mente toda essa trajetória da obra e sua repercussão tanto negativa quanto positiva, é difícil não relacioná-la à dinâmica que dispõe no interior de suas páginas e histórias o próprio autor. Como também observou Maria Aparecida Santilli, “em Luuanda é o equívoco sobre a identidade psíquica ou moral [das] [...] personagens, no âmbito da própria facção dos heróis (heroínas), o agente dramático decisivo para o desenlace das histórias, traduzido ao nível ideológico dos textos pela ironia das vítimas de erro de cálculo, quanto à margem de expectativas em torno de suas aliadas (como parecem) ou pseudo-aliadas (como acabam sendo), nos dois primeiros contos.” (SANTILLI, 1980, p.261.) É curioso perceber que tanto em “Vavó Xíxi e Seu Neto Zeca Santos”, como na “Estória do Ladrão e do Papagaio”, além da “Estória da Galinha e do Ovo”, se discutem as relações de poder através da acusação por vezes indevida de personagens que acabam sendo inferiorizadas, monosprezadas, maltratadas e até excluídas de esferas sociais “ditas privilegiadas”.

Do ponto de vista da organização dos textos, outra questão que chama a atenção no volume é o fato de que, pela primeira vez, a referência ao termo “estórias” aparece como subtítulo na antologia que para o leitor não atento poderia ser entendida como um “simples” volume de contos. Tem-se então “estórias”, em algo diferente daquilo que se propunha em *A Cidade e a Infância*, como veremos mais adiante. E como daquele já foram analisados aspectos inovadores importantes do narrar em duas outras histórias em outro momento neste mesmo estudo: “Vavó Xíxi e Seu Neto Zeca Santos” e “A Estória da Galinha e do Ovo”, é sobre a “Estória do Ladrão e do Papagaio” que mais incidiremos nosso olhar investigativo no momento.

Em *Luuanda*, aquela cidade desestabilizada que também desestabiliza suas personagens — algo que nesse sentido podemos assemelhar ao que acontece no “Rashomon” de Akutagawa — começa a desestabilizar a linguagem de que depende para existir em termos literários. A presença de negros, brancos e mulatos, como acontece em outras de suas narrativas, é acentuada, e compõe a complexidade das relações sociais, linguísticas, enfim culturais, nela

estabelecidas. Isso é resultante do olhar plurisignificador e dinâmico de um escritor que não reduz a esfera humana em suas histórias discutida a simples rótulos estáticos de negritudes, branquitudes ou crioulistos. A respeito da análise temática que faz a crítica Vima Lia Martin (2008), em seu estudo *Literatura e Marginalidade*, apontando na obra questões como a fragilidade, a solidariedade, a sabedoria, a superação, o compromisso ético e a resistência, podemos afirmar que, para nós, *Luuanda* é, acima de tudo, sobre a mudança, o germe do transitório, do incerto, do erro, sobre a instabilidade da existência humana. E para narrar, volta o artista a submeter o texto àquela “silhueta do ouvinte” e a realçar a referência à tradição quimbundo de contar histórias. O realce ocorre visivelmente na estrutura, com o uso da abertura e do fecho em tom griótico, e, no plano da linguagem, com o emprego e (re)criação ou citação de expressões da língua local do mesmo grupo étnico. O início e o fim da “Estória do Ladrão e do Papagaio” são, desta forma, respectivamente, bem demarcados:

Um tal Lomelino dos Reis, Dosreis para os amigos e ex-Loló para as pequenas, vivia com a mulher deles e dois filhos no musseque Sambizanga. Melhor ainda: no sítio da confusão do Sambizanga com o Lixeira. As pessoas que estão morar lá dizem é o Sambizanga; a polícia que anda patrulhar lá, quer já é Lixeira mesmo. Filho de Anica dos Reis, mãe, e de pai não lhe conhecia, o comerciante mais perto era mesmo o Amaral. Ou assim disse, na Judiciária, quando foi na justiça. Mas também podia ser mentira dele, lhe agarraram já com o saco, lá dentro sete patos grodos e vivos e as desculpas nasceram ainda poucas.

Um amigo dele é que lhe salvou. O Futa, Xico Futa, deu-lhe encontro lá na esquadra, senão ia lhe pôr chicote o auxiliar Zuzé.

Começou assim:

(VIEIRA, 1982, p.39)

Minha história. 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 musseque, só lhe ensinam asneiras e nem tem poleiro nem nada...

E isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham passado.

(VIEIRA, 1982, p.97)

Entre esses dois momentos, acima reproduzidos, e que, em nossa leitura, fazem referência à narrativa tradicional mussossoana, por recriar, na estrutura, sua forma de narrar, dela se apropriando, há mais de cinquenta páginas pelas quais percorre a narrativa. Na abertura e no fecho, temos uma espécie de síntese da história e dos conflitos que nela são experienciados pelas personagens. Já não se tem aí uma história de uma ou duas personagens apenas. A narrativa, de autoria do contador, narrador griótico, monta, como que em quadros, em uma história só, as histórias de Dosreis, Garrido, Inácia Domingas, Zuzé, João Via-Rápida, Xico Futa

e do papagaio Jacó. Como as estórias se juntam e se separam no texto é matéria discutida pelo narrador e também por uma de suas personagens que tem predominância visível de expressão no texto: Xico Futa. A personagem, que às vezes tem o discurso alinhado ao do narrador no discurso indireto livre empregado pelo autor, consegue, refletindo sobre a vida, refletir também sobre o “contar”, e ajudar o narrador (ou será o contrário?) a pensar em como deve ser estruturada esta longa narrativa composta de outras tantas:

Pode mesmo a gente saber, com a certeza, como é um caso começou, aonde começou, por quê, pra quê, 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, quando chega nesse princípio vê afinal esse mesmo princípio era também fim doutro princípio e então, se a gente segue assim, para trás ou para frente, vê que não pode partir o fio da vida, mesmo que está podre nalgum lado, ele sempre se emenda noutra sítio, cresce, desvia, foge, avança, curva, para, esconde, aparece... e digo isto, tenho minha razão. As pessoas falam, as gentes que estão nas conversas, que sofrem os casos e as macas contam, e logo ali, ali mesmo, nessa hora em que passa qualquer confusão, cada qual fala a sua verdade e se continuam falar e discutir, a verdade começa dar fruta, no fim é mesmo uma quinda de mentiras, que a mentira é uma hora da verdade ou o contrário mesmo.

[...]

O fio da vida que mostra o quê, o como das conversas, mesmo que está podre não parte. Puxando-lhe, emendando-lhe, sempre a gente encontra um princípio num sítio qualquer, mesmo que esse princípio é o fim doutro princípio. Os pensamentos, na cabeça das pessoas, têm ainda de começar em qualquer parte, qualquer dia, qualquer caso. Só o que precisa é procurar saber. (VIEIRA, 1982, p.52)

A primeira parte das estórias contadas que surge textualmente é a da chegada de Lomelino Dosreis à cadeia: “Zuzé dormia nessa hora e sempre ficava raivoso quando lhe acordavam só para guardar um preso. Foi o que sucedeu.” (VIEIRA, 1982, p.39) A estória de Dosreis surge de “trás para frente”, pois há digressões marcadas graficamente no texto por uma espécie de botão ou ponto de separação entre uma porção de texto e outra que sinalizam mudanças de tempo, de espaço e de voz, como acontece após o sinal gráfico posto depois da conversa entre Lomelino e Futa sobre a estória de Garrido. Então parece entrar a voz “pura” do narrador para contar outro lado da estória, em que surge a personagem de: “João Miguel, que lhe chamavam o Via-Rápida, era o cabeça. Ninguém que discutia, verdade de todos, nem pensava podia ser diferente. [...]” (VIEIRA, 1982, p.71) A não linearidade se dá na estória e em sua estruturação textual. Este “como começa a estória” também está ligado à reflexão sobre o fio da vida, ideia de Xico Futa, o cipaio amigo de Dosreis, recuperada no fragmento acima. Num outro momento, o mesmo Futa, na sombra do narrador, reflete: “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?” (VIEIRA, 1982, p.53) É como se houvesse por trás da

personagem mais duas camadas de vozes: a do narrador, e, ainda, a do escritor que os manipula. Aquele fim que é já um princípio e o princípio que é o fim de algo é ligado novamente por Xico Futa (ou será pelo narrador?) à imagem de um cajueiro. E nessa analogia, através da criação de mais uma alegoria, a do cajueiro, composta das metáforas da vida, do homem, da criação e etc, tem-se em Luandino Vieira a criação de uma espécie de filosofia do povo, em que, numa linguagem simples, pensa-se o percurso de luta que deve envolver a existência humana, que na cabeça de Xico Futa:

É assim como um cajueiro, um pau velho e bom, quando dá sombra e cajus inchados de sumo e os troncos grossos, tortos, recurvados, misturam-se, crescem uns para cima dos outros, nascem-lhes filhotes mais novos, estes fabricam uma teia de aranha em cima dos mais grossos e aí é que as folhas, largas e verdes, ficam depois colocadas, parece são moscas mexendo-se, presas, o vento é que faz. E os frutos vermelhos e amarelos são bocados de sol pendurados. As pessoas passam lá, não lhe ligam, vêem-lhe ali anos e anos, bebem fresco da sombra, comem o maduro das frutas, os monandengues roubam as folhas a nascer para ferrar suas linhas de pescar e ninguém pensa: como começou este pau? Olhem-lhe bem, tirem as folhas todas: o pau vive. Quem sabe diz o sol dá-lhe comida por ali, mas o pau vive sem folhas. Subam nele, partam-lhe os paus novos, aqueles em vô, bons para paus-de-fisga, cortem-lhe mesmo todos: a árvore vive sempre com os outros grossos filhos dos troncos mais velhos agarrados ao pai gordo e espetado na terra. Fiquem malucos, chamem o trator ou arranjam as catanas, cortem, serrem, partam, tirem todos os filhos grossos do tronco-pai e depois saiam embora, satisfeitos: o pau de cajus acabou, descobriram o princípio dele. Mas chove a chuva, vem o calor, e um dia de manhã, quando vocês passam no caminho do cajueiro, uns verdes pequenos e envergonhados estão espreitar em todos os lados, em cima do bocado grosso, do tronco-pai. E nessa hora com a vossa raiva toda de não lhe encontrarem o princípio, vocês vêm e cortam, rasgam, derrubam, arrancam-lhe pela raiz, tiram todas as raízes, sacodem-lhes, destroem, secam, queimam-lhes mesmo e vêem tudo fugir para o ar feito muitos fumos, preto, cinzento-escuro, cinzento-rola, cinzento-sujo, branco, cor de marfim, não adiantem ficar vaidosos com a mania que partiram o fio da vida, descobriram o princípio do cajueiro...

Sentem perto do fogo da fogueira ou na mesa de tábua de caixote, em frente do candeeiro; deixem cair a cabeça no balcão da quitanda, cheia de peso do vinho ou enchm o peito de sal do mar que vem no vento; pensem só uma vez, um momento, um pequeno bocado, no cajueiro. Então, em vez de continuar descer no caminho da raiz, na vossa cabeça vai aparecer a castanha antiga, mãe escondida desse pau de cajus que derrubaram mas filha enterrada doutro pau. Nessa hora o trabalho tem de ser o mesmo: derrubar outro cajueiro e outro e outro... É assim o fio da vida. Mas as pessoas que lhe vivem não podem ainda fugir sempre para trás, derrubando os cajueiros todos; nem correr sempre muito já na frente, fazendo nascer mais paus de cajus. É preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas. (VIEIRA, 1982, p.53-54)

Observa-se que a ausência de travessões na representação gráfica desse tempo de reflexão, nessa “longa fala” da personagem de Xico Futa parece mesmo querer realçar sua participação no narrado. É em suas conversas com Lomelino na cadeia que grande parte da “Estória do Ladrão e do Papagaio” chega até nós leitores. O recurso ao *frame* ou a narrativa encaixada, usual também na tradição mussossoana é no texto empregado para estruturação da

“Estória” em questão. Ainda sobre a linguagem e a tensão que nela se intensifica a partir de *Luuanda*, antes mencionados, verifica-se que fazem parte de um grande trabalho do escritor que investe não apenas em termos, vocabulários, como fizeram aqueles escritores da *Mensagem* angolana, num movimento de colocar a língua dentro do texto, mas pretende “dar conta” de um mundo que (re)criado só poderia se valer de uma linguagem também (re)criada a partir de elementos do quimbundo e do português. A partir de *Luuanda*, é o texto que parece estar dentro da língua (se é que é possível, em algum momento, separar essas duas intâncias). Também na medida em que esteja certo o crítico Salvato Trigo, com sua hipótese a respeito do título da obra, poderíamos afirmar que até o efeito deste seria resultado da representação gráfica daquela pronúncia antiga do nome da cidade. Se bem observarmos, ganham força no texto uma nova forma de expressão que se vale de uma dicção, de uma sintaxe, da ausência de certos conectivos, da repetição de palavras, e de frases inteiras em quimbundo, além da criação de alegorias que se valem, por conseguinte, de elementos daquele cotidiano em desarmonia do luandense, a exemplo do cajueiro. Em entrevista concedida a Michel Laban em 1977, Luandino Vieira, questionado sobre os processos de elaboração que emprega na linguagem desta mesma obra, lembra que quando estava preso, depois de já ter escrito o *Luuanda*, (havia acabado de escrever a “Estória do Ladrão e do Papagaio”), recebe o *Sagarana*, de Rosa, para a realização de sua leitura. Luandino afirma que naquela época estava mesmo em busca de um caminho para a escrita pós *A Cidade e a Infância* e havia investido na escrita de *Luuanda* aquilo que acreditava já se diferenciar do que faziam os realistas, com aquela espécie de “registro magnético” para compor literatura de documento sociológico, e os naturalistas, daquela linguagem como processo, pois como ele mesmo afirma: “um gravador fazia melhor”. Para ele, foi *Sagarana*, nesta época, uma revelação que acabou por lhe mostrar “o caminho” que procurava. (LABAN, 1980, p.27) A lição de João Guimarães Rosa foi, portanto, a da liberdade de criar. E é dessa liberdade aprendida que Luandino passa a compor um novo ferramental, mesmo tendo em vista esse modelo anterior, o rosiano, como no dizer de Laura Padilha (2007), para a escrita de suas estórias. Para plasmar novos mundos angolanos, dentro da escrita (e fora, sem dúvida alguma, como desdobramento), “o autor engravida fono-morfosintática e semanticamente a língua de seu texto.” (PADILHA, 2007, p.232) Daquela experiência com o texto de João Guimarães Rosa, sobre os processos de criação que passou a desenvolver, Luandino Vieira explica 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. Quero dizer: o que eu tinha que aprender do povo eram os mesmos processos com que ele constrói a sua linguagem, e que [...] utilizando os mesmos processos conscientes ou inconscientes de que o povo se serve para utilizar a língua portuguesa, quando as

suas estruturas linguísticas são, por exemplo, quimbundas, que o resultado literário seria perceptível porque não interessavam só as deformações fonéticas, interessavam-me a estrutura da própria frase, a estrutura do próprio discurso, a lógica interna desse discurso. Recordo-me de uma frase em que, na altura, meditei muito: por exemplo, a voz passiva do quimbundo e o correspondente do português; o modo como as populações de Luanda, o povo de Luanda, constrói a passiva em português, que é quase o caminhar da estrutura quimbunda. Uma criança, em Luanda, que quer dizer que outra criança foi batida, que quer dizer: “João foi batido pela sua mãe”, o que é uma construção portuguesa passiva, diz: “O João, lhe bateram na mãe dele”. Ora, isto em português, “O João he nateram na mãe dele”, o sentido é de que a mãe é que apanhou, não é? Isto é um exemplo de frase, mas por exemplo a construção de vocábulos... [...]. Eu não vou falar de vocábulos que saem da raiz quimbunda, que são imediatamente aportuguesados, como “imbondeiro”, como “mulembeira”, porque o pau chama-se — o pau, a árvore, nós dizemos o pau —, a árvore chama-se “mulemba” e nós chamamos “mulembeira”. Não, não vou falar desses ou dos outros como “monandengue” ou “musseque”, de fazermos o plural “musseques” quando a palavra “musseque” é perfeitamente quimbunda; o seu plural seria “misseque”, mas nós pegamos o singular e fazemos, utilizamos em português “musseques”. [...] 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. Quero dizer que o povo atropela, digamos assim, por “ignorância” entre aspas, mas que um escritor só pode legitimar esses atropelos desde que seja por, entre aspas, “erudição”. (*Apud* LABAN, 1980, p.29)

Admitindo as influências ainda de Padre António Vieira, Frei Amador Arrais, Frei Luís de Sousa e William Shakespeare, Luandino acaba por confirmar, o que já demonstrara a partir de seus textos até este ponto analisados, a seriedade com que encara o processo de criação artística a partir do trabalho com a linguagem, e, sobretudo, na criação de uma “língua literária”. Em Luandino Veira, encontramos a língua e assuntos a ela relacionados não apenas nas veias estruturantes do texto, mas ainda em pauta nas discussões realizadas entre as próprias personagens, como é o caso de Zuzé, na “Estória do Ladrão e do Papagaio”, e também como aconteceu com “Mestre Tamoda”, já posto em diálogo, no estudado conto de mesmo nome, de autoria de Uanhenga Xitu.

Na antologia de estórias intitulada *Vidas Novas*⁹⁷, e composta por oito narrativas, também percebe-se que a inovação no código linguístico tem vistas numa discussão sobre o processo de libertação por que passa aquele povo transformado em personagem. Aquela mesma fusão de focos narrativos, antes mencionada, e que confunde narrador e personagens

⁹⁷ Escrito em 1962, o volume apresenta dados obscuros em relação a sua primeira edição publicada que circulou em Paris, sem revisão do autor, e sem registro de data. Mas na edição portuguesa com que trabalhamos (2006) o autor informa que as narrativas de *Vidas Novas* foram apresentadas ao concurso literário da Casa dos Estudantes do Império ainda em 1962, em Lisboa, e “foram distinguidas com o Prémio João Dias, por um júri de que faziam parte, entre outros, Urbano Tavares Rodrigues, Orlando da Costa, Lília da Fonseca, Noémia de Sousa e Carlos Ervedosa” (p.6). A narrativa “O Fato Completo de Lucas Matesso”, publicada no volume, sai ainda em 1971, na revista parisiense *Présence Africaine*, traduzida para o francês por Mário Pinto de Andrade. A segunda edição completa do volume sai na cidade do Porto, em 1975. Em Angola, chega apenas a sua terceira edição em 1976. Vale ainda realçar que circularam, deste volume, várias edições clandestinas, parciais ou integrais, não controladas pelo autor.

discursivamente, é recurso utilizado, como também observou Antony Cardoso Bezerra (2012, p.2) em seu estudo de duas das narrativas de *Vidas Novas* (“Kardoso Kamukolo Sapateiro” e “O Fato Completo de Lucas Matesso”). Como Kardoso Kamukolo Sapateiro já fora também por nós discutida neste estudo, nos deteremos na apreciação de recursos empregados em outras, constantes na mesma antologia.

Observa-se, logo de início, que as narrativas de *Vidas Novas* são menores em extensão se às compararmos àquelas impressas em *Luuanda*. Mas não há aquela ideia de círculo fechado com algum elemento conclusivo ao enredo. Em sua maior parte, as narrativas terminam narrando uma espécie de “não-acontecido”, como é o caso de “À Sexta-feira”, a terceira, quanto à disposição no volume. O elemento psicológico é, nesta, um grande recurso que explora a melancolia da personagem principal, Nela. A mulata é protagonista da estória que realça suas angústias e sofrimento por perder o homem que ama para a prisão. A introspecção da personagem a coloca ombro a ombro com narrador, explorando aquela fusão de vozes anteriormente mencionada, mas, neste caso, criando uma narração que acontece “por dentro”, ou seja, que narra aquilo que não acontece propriamente, um tipo de não-ação. A personagem vai assumir uma postura analítica de observadora junto ao narrador, como que testemunhando aquilo que compõe o cenário ao seu redor:

A chuva já tinha acabado mesmo nessa hora que o táxi parou na frente da gente espalhada por ali. Nela desceu no meio do monte de mulheres sentadas ou encostadas, catando os monas, dando de mamar ou olhando-se umas nas outras com os olhos vazios e quietos, pondo só palavras pequenas e baixas.

Atrapalhada, a carteira branca numa mão e o saco das coisas na outra, Nela mirava sem perceber o que passava. Era a primeira vez que vinha nesse sítio, nesse dia de entrega de roupas, como lhe avisaram quando tinha telefonado no diretor da cadeia.

Andou devagar, sentido a areia a entrar nos sapatos de salto e essa terra vermelha, e a admiração da gente assim por ali atirada irritou-lhe, fez subir uma raiva que não sabia ainda se dela mesmo, se era de quem. Furou, com jeito, a fila de mulheres, pedindo licença, e andou para a porta, mas nessa hora, uma miúda levantou a rir e veio chocar nas pernas, arrancando-lhe da mão o saco que se abriu pela areia vermelha, espalhando as coisas que tinha.

Um sopro de admiração saiu do monte de pessoas e uma mulher de panos correu e agarrou a criança. Pondo os olhos velhos na cara de Nela, falou tirando a areia na boca da miúda:

— Desculpa só, menina! Eu apanho mesmo as laranjas!

A voz dela parecia não era dos olhos nem do corpo em baixo dos panos, velho, seco e estragado pelo trabalho da vida. Tinha uma fala macia e nova, parecia era cantiga, e Nela ainda não tinha ouvido falar dessa maneira assim.

Abaixando depressa, começou apanhar as laranjas para o saco, e a rapariga, quieta e espantada, não sabia mesmo o que ia fazer. Só no fim já, abaixou também e disse, a voz a sair escondida, envergonhada dos olhos mirando-lhe o vestido, os sapatos, a carteira:

— Obrigada! Não se incomode... (VIEIRA, 2006, p.40-41)

A introspecção e essa posição testemunhal da personagem principal e do narrador vão resultar em pouquíssimas falas, tanto da personagem principal, Nela, como das outras que com ela interagem sucintamente, mas grandiosamente, como é o caso da velha negra Don'Inácia, ou mamã Naxa, como denomina o narrador, que também na fila para a visita de seu familiar, acaba apoiando a moça ao perceber a sua tristeza quando “pôs os olhos cheios de água na cara da velha [...] e fez força para rir.” (VIEIRA, 2006, p.46) Os recursos já mencionados provocam uma suspensão da ação, um desaceleramento, que, mesmo durante a narração, parece, na verdade, perpetuar momentos de não-narração. A cena é simples e simbólica para esse efeito: as personagens estão numa fila de espera, em frente à uma cadeia, aguardando a sua vez de entregar roupas e alimentos, e quem sabe, de poder realizar efetivamente uma visita a seus companheiros presos. É durante a “espera”, ou melhor, sobre a “espera” que trata a narrativa. O tempo, é, portanto, um elemento muito importante, pois é notado também a partir da percepção da personagem Nela. Ele é sentido na leitura como que “em câmera lenta”, pela influência de um “psicológico muito particular”, o de Nela. Por esse motivo, em nossa leitura, tanto a personagem como o narrador, nessa fusão de focos, parecem se demorar nas cenas que recuperam a partir do olhar, do tatear, do ouvir, ou seja, de um aguçamento das sensações, como se pode perceber na seguinte passagem:

O sol subindo nas dez horas batia-lhe, guloso, nos cabelos brilhando parecia era ouro, as lágrimas quentes correram num instante na cara de menina e o braço sentiu então agarrar-lhe uma mão dura e mais quente que o sol no céu, que a saudade de dentro dela, derrontando a tristeza naquela hora.

Mamã Naxa, segurnado-lhe como filha dela, encostou-lhe devagarinho na sombra do muro e punha baixinho palavras boas:

— Menina sai ainda no sol. Precisa não ficar doente para o tempo mau aguentar menos a passar...

Nela limpou os olhos, envergonhada. Mamã Naxa encostou o saco no muro e continuou falar com essa voz nova e quieta que Nela sentia puxar-lhe nas veias parecia era Zé Pedro. Tinha ainda o mesmo amor à vida, a mesma certeza na felicidade de todos. Sentia-se que não aceitava esses dias, mas não estava zangada também.

— Meu homem, meu filho e mesmo outra família estão lá dentro. Menina, para ainda esse choro! Não pode chorar. Esses brancos aí não merecem nossas lágrimas, nossa tristeza ia ser a alegria deles.

Mas, mesmo assim, voz doce de mamã Naxa foi tapada num bocadinho de tristeza, fugiu logo:

— ... Alguns não sei mais se estão vivos se estão mortos, na porrada. Mas o tempo bom vem aí...

Essa água limpa das palavras de don'Inácia agarrando-lhe outra vez no braço, conversando devagarinho, palavras quietas e sabedoras, encheu Nela:

— Não chores! Precisa continuar divertida. Na vida, vê só menina, tem muitas coisas boas para te dar!

As lágrimas já não corriam nos olhos novos de Nela, só um sorriso, teimoso e forte, queria abrir caminho agora, devagar, até correr depois numa chuva de alegria, rindo para mamã Naxa e sentindo outra vez Zé Pedro com ela, mesmo lá atrás dos muros amarelos. (VIEIRA, 2006, p.46-47)

Do tratamento dado ao cenário pelas vozes, por vezes tão imbricadas que se torna impossível discernir de quem é a vez no turno, também se percebe uma certa imprecisão nas descrições, ou nos “supostos eventos” que na estória parecem “acontecer”. Vinculado à perspectiva da personagem, o narrador adquire a “não-onisciência”. Com as sensações afloradas como efeito de seu emocional abalado, Nela, (ou será o narrador?), instantaneamente, parece modificar sua percepção das coisas. A cena de mulheres que antes havia lhe provocado irritação é vista diferente a partir do momento em que, contaminada por aquela mensagem de ânimo de mamã Naxa,

Começou a limpar a cara onde o sol da manhã fazia festas e mirou o grupo de mães e irmãs companheiras caladas, esperando notícias das famílias. E tinha nesses olhos outro sol diferente, Nela não tinha-lhe percebido bem. Era verdade mesmo, todas as caras estavam mais novas, os olhos eram outros, os sorrisos eram outros e o sol sobre tudo, sobre todos, ali, em cima de toda a terra luandense, era sempre o mesmo e outro também. (VIEIRA, 2006, p.47)

A partir de então, e com a narrativa já caminhando para seu desfecho, é interessante perceber como Nela, passa a se comportar de modo diferente do que vinha se comportando ao longo da narrativa. A personagem então passa a se reconhecer como uma das outras mulheres que estavam ali à espera de sua vez, como detecta o narrador: “virou-se devagar com a mesma expressão que tinha na cara das outras mães e companheiras, por ali, ao sol, nessa manhã de sexta-feira.” (VIEIRA, 2006, p.48) A personagem Nela, mulata, que já carregava o germe da mudança, pelo convívio com seu companheiro Zé Pedro que já a instruía sobre o respeito aos angolanos, para a rejeição de qualquer forma de paternalismo, justamente porque ela era filha de um branco que escondeu dela que ela era filha de uma negra, e por ter ela, sido educada “num colégio de madres...encherem-te a cabeça com essas manias todas, esses defeitos da tua classe...”, como ele próprio dizia, antes de ser preso, passa agora, mesmo sem a presença do companheiro, a assumir esses ensinamentos e a valorizar as companheiras, agora enxergadas como iguais, por esse compartilhamento de experiências. Enquanto está recolhida, em meio a suas reflexões, mesmo acompanhada, na presença daquelas mulheres, são recorrentes as lembranças das falas de Zé Pedro, em conversas muitas vezes em tom de irritação e que vêm ao seu encontro, como que num efeito de eco:

Agarrando no saco, chegou-se no muro. Queria mesmo descansar, deixar sair tudo que estava sentir dentro dela, do vestido, das suas coisas que os olhos das mulheres de panos miravam com curiosidade. Mas a mãe não lhe largou logo, adiantou ainda endireitar o vestido curto da filha e, enxotando-lhe na direcção de Nela, falou-lhe na orelha:

— Vai ainda na menina bonita pedir desculpa.

O riso triste e envergonhado da criança e a cara satisfetita da mãe sacudindo o pano no ombro e tapando a cabeça amarraram Nela, fizeram chegar na mesma hora as palavras de Zé Pedro, apareceram-lhe redondas, desenhadas, parecia ele estava ali mesmo:

— Cuidado, Nela! O perigo é o paternalismo! São nossos iguais, não são crianças... Ficou mesmo quieta, os braços abaixados, sem saber mesmo o que ia fazer então, enquanto a criança, os olhos metidos na areia, falava de cor a humilhação que não percebia. (VIEIRA, 2006, p.41-42)

Alguns elementos simbólicos são posicionados na narrativa, promovendo um elo semântico com aquela cena de espera que, em nossa leitura, projeta a esperança com base no laço presente — um pacto humanista — feito entre a negra Naxa e a mulata Nela, desde aquele contato impresso no pouco diálogo que se estabelece entre aquelas mulheres. A presença do sol, o finalzinho da chuva, a terra vermelha que entra nos sapatos de Nela, a laranja oferecida para a criança que em um determinado momento esbarra e derruba e o pacote de frutas, o bebê de Zé Pedro que Nela carrega no ventre, são todos elementos que “nos falam” sobre o ciclo da vida, as relações humanas, a união, a esperança. E não por acaso também, escolhe o autor destacar na narrativa a presença da mulher, criança, ou adulta, negra ou mulata, como símbolo do porvir. Essa narrativa sobre a espera também traz um não convencional desfecho, pois exatamente

quando o guarda abriu o portão com um sorriso e lhe quis segurar no saco da fruta e da roupa, falando desculpas por ter feito esperar um bocadinho, Nela olhou-lhe nos olhos, serena e fria, e respondeu-lhe as palavras que as mulheres sentadas no areal, que Zé Pedro e outros lá trás das paredes odiadas e esse filho que crescia na sua barriga mulata reclamavam:

— Obrigada! Mas eu espero pela minha vez!

Virou-se devagar com a mesma expressão que tinha na cara das outras mães e companheiras, por ali, ao sol, nessa manhã de sexta-feira. (VIEIRA, 2006, p.48)

Aquele mesmo recurso da memória de uma voz de outra personagem que vem como eco na lembrança de outra e que meio que tira a personagem da “realidade” por ela vivida, mas permite à ela momentos de reflexão que fazem com que esta volte à “realidade”, alguns momentos depois, tendo sido já modificada sua postura, em termos de ideias ou sentimentos, e aquele tipo de desfecho inesperado da narrativa, como empregados em “À sexta-feira” são também utilizados em “À espera do Luar”. A narrativa, presente no mesmo volume, conta-nos a estória de João Matias Kangatu, um jovem rapaz, pescador ingênuo e teimoso que sempre “se mete em confusão”, e que tenta realizar, pela primeira vez, um misterioso serviço de entrega: “[...] compadre Zuza vinha sempre junto dele xingar-lhe essa vida na loja do branco Kamuanhu, do vinho, essas pelejas sempre lá na sanzala e outros casos que o velho falava ele devia ter mas é vergonha mesmo.” (VIEIRA, 2006, p.28) Também faz parte da trama, compadre Zuza,

personagem também de relevo no texto, e que é o mais-velho que representa a sabedoria paternal e está sempre de mão estendida para socorrê-lo, mas, sobretudo, para oferecer-lhe advertências e conselhos que nem sempre são dados e recebidos em tom suave:

— Possa, Kangatu! Assim não... você pensa eu é seu pai? Essa já a terceira vez que lhe tiro na esquadra. Rapaz como você, não tem mais juízo!

Devagarinho, como a maré a subir na muralha, a bater sempre as ondas pequenas das palavras, o velho foi metendo a estopa e o alcatrão, calafetando os rombos na cabeça de João Matias, explicando, zangado ou feliz, espiando o resultado com os olhos pequenos.

— ...nessa hora mesmo os seus irmãos estão morrer parece é cão, João Matias!

João Matias ele só chamava-lhe quano estava muito zangado ou muito satisfeito e esse nome assim metia-lhe vergonha nos olhos e no coração.

— ...um rapaz que sabe ler e escrever e a cabeça dele não pensa, como então? O quê você pensa sua idade serve para quê? Possa! Dinheiro você ganha é só para beber e para gastar com as mulheres? E com as prendas, Kangatu? [...]

Zangado com as falas dele, cuspia, limpava os beiços grossos na manga da camisa e continuava, teimoso, teimoso como o mar a comer nas traineiras velhas apodrecendo nas praias. (VIEIRA, 2006, p.30)

Uma bonita relação é apresentada como existente entre a personagem e o mar, esse elemento importante, que tantas vezes se apresentou como inimigo do povo angolano, em diversas narrativas, a exemplo daquela discutida no capítulo três, de autoria de Agostinho Neto, “Náusea”, neste caso, parece já ser outra coisa que não é de todo mau. Como já mencionado, na literatura angolana o mar é presença e imagem frequente. Tanto na poesia como na narrativa, é recorrente a sua imagem ser associada à presença colonial, e entendido nesse sentido como uma “porta de entrada” para todo o mal que afligiu os povos angolanos (e africanos, se pensarmos nos outros países de língua portuguesa e em suas produções, nas quais sua imagem é também muito empregada). Por esta estrada mítica, que seria o mar, teria percorrido caminhos sinuosos e perigosos o homem branco, como desbravador e civilizador daqueles povos selvagens. Kalunga, sinônimo de morte, é o nome também empregado para o mar, na língua quimbundo. Se bem lembrarmos, em “Náusea”, a narrativa de Agostinho Neto, é o cheiro do mar que traz ao velho João todas aquelas recordações ruins de morte e de exploração de seu povo. O mar, em “À Espera do Luar”, a narrativa em questão, é companhia de João Matias Kangatu constante na praia, à noite, enquanto lembra dos conselhos de compadre Zuza e enquanto espera a hora certa de “fazer o serviço”. Há momentos de beleza plástica em que a imagem das suas ondas batendo é comparada à firmeza de compadre Zuza nos ensinamentos e apoios dedicado a Kangatu: “devagarinho, como a maré a subir na muralha, a bater sempre as ondas pequenas das palavras, o velho foi metendo a estopa e o alcatrão, calafetando os rombos na cabeça de João Matias, explicando, zangado ou feliz, espiando o resultado com os olhos

pequenos.” (VIEIRA, 2006, p.30) O mar também, por estar e compor um cenário que aparece de início em transição do dia para a noite, e depois afirma sua caracterização noturna ao lado da lua, da areia, das estrelas, do vento e dos coqueiros, parece contribuir com a atmosfera de mistério que vai tomando conta da narrativa e criando um ambiente de expectativa em crescimento contínuo, apesar daquela sua tonalidade afetiva em relação à Kangatu: “Como o barulho do mar, caminhando agora mais devagar e espreitando sempre, as falas do velho [Zuza] chegavam-lhe nas orelhas, obrigavam-lhe a sorrir [...]”. Nesta estória, que ora analisamos, o mar é tão presente no dia-a-dia de Kangatu, que, nesta mesma noite, em que se dispunha a realizar o misterioso serviço, o rapaz não prestou muita atenção nos sinais que dele vinham:

A noite, no princípio ainda, não estava fria. Agosto já tinha chegado e era mesmo a lua desse dia que ia dar berrida no cacimbo cinzento que pinta de triste as águas azuis e verdes. Os pés largos nos quedes faziam chorar a areia e a noite espreitava o andar do homem com os seus olhos pequenos e brilhantes das janelas das estrelas.

No lado direito o mar estava falar, mas João Matias não lhe ligava, habituado dessa conversa de sempre, desde pequeninho no dongo até agora na traineira de mestre Rifino, da Ilha do Cabo. As palavras pequenas e mansas vinham na boca das águas fazer barulho na areia e o vento, em cima de tudo, dicanzava nos coqueiros lá longe, na Pescaria.

O barulho dos passos dele fez ainda Kangatu assobiar e apertar mais esse embrulho pequeno, de papel alcatrão, bem amarrado com o fio e acabado com esse nó, só ele mesmo sabia lhe desamarrar.

Não era a fala do mar que podia-lhe mesmo distrair nessa hora, porque ali, amachucando a areia e espiando com os olhos acostutados às águas quietas da Samba, ele não sentia outra coisa, era só o coração aos pulos de alegria e medo no serviço que ia fazer. (VIEIRA, 2006, p.27-28)

Na estória em questão, flagra-se a construção de um ambiente de expectativa que é acentuada por causa do mistério que é criado em torno do tal serviço, e do conteúdo do pacote que não são explicitados até o final da narrativa. O cenário nela, como já observado, é alimento do mistério por lançar mão de uma atmosfera noturna, uma personagem ingênua que se envolve numa missão não revelada, o som do mar murmurando na areia fria e a solidão em meio a noite na Ilha do Cabo. Apenas os dongos [canoas] e os conselhos de um seu amigo que vinham a mente, eram seus companheiros na beira da praia, enquanto se preparava para a realização do misterioso feito:

A pescaria piscava ainda lá longe as luzes pequenas. No meio das folhas e dos paus e avançando devagar pela fita da areia, João Matias lembrava as palavras do amigo, no Ambrizete:

— No dongo! Espera lá mesmo. Mas não esquece o dia, veja lá!

Ainda adiantara escrever no bloco, mas o amigo do Ambrizete rasgou e logo avisou-lhe, com bondade:

— Nunca escreve essas coisas, Kangatu!

Lembrava bem como tinha querido ainda explicar, mas o sorriso e as palavras verdadeiras do amigo ajudaram-lhe logo:
 — Eu sei! É a primeira vez! Compadre Zuza falou-me que você é dos bons!
 E depois, sem mais palavras, vestiu-se com o escuro dessa noite e deixou-lhe lá na ponte com o pacote. (VIEIRA, 2006, p.28)

O recurso à memória das palavras desse amigo e também das do cumpadre Zuza provocam um efeito interessante por oscilar a “presença” e a “ausência” dessas personagens, mesmo que apenas por suas vozes ecoarem na mente de Kangatu. O rapaz, por estar sozinho, e mesmo assim ter essa ligação “psicológica” com as personagens, é apresentado pelo narrador, em nossa leitura, como que dividido também entre o “agora” e aquele “passado próximo” em que lhe foram dadas instruções importantes, tanto por seu amigo no Ambrizete, como por Zuza. Essa ligação psicológica que se materializa na lembrança momentânea das falas dessas outras personagens, faz com que Kangatu, também por momentos, fique desligado do “agora”, na praia, e é essa atenção parcialmente comprometida da personagem e o medo que o narrador revela que ele tem da execução do serviço que motivam a expectativa em torno do narrado. Curiosamente, é possível perceber também como um dos temas abordados nessa narrativa a “espera” aqui identificada a medida em que se aproxima o momento da realização do serviço: “se sentou na frente do mar. O pacote ficava debaixo do mataco, a servir ainda de cadeira, e então [...] tirou o cigarro de fumar.” (VIEIRA, 2006, p.31). Há várias indicações dadas pelas personagens à João Matias Kangatu, em relação ao momento certo de abandono do pacote misterioso. Mas com o grau de percepção comprometido que apresenta Kangatu, tudo parece se tornar possível, menos a conclusão correta da tarefa solicitada: “— No dongo! Espera lá mesmo. Mas não esquece o dia, veja lá” (VIEIRA, 2006, p.); “— Quando você chega lá, espera no dongo. Melhor mesmo é deitar lá dentro e esperar. Não esquece, o rapaz na praia vai miar...”; e ainda: “— Kangatu, você veja lá! Cuidado! Nesses dias de perigo, você sabe só!” (VIEIRA, 2006, p.31)

A respeito da voz que narra, percebe-se um foco ajustado a uma posição de observador que por vezes parece “descer” e ficar ombro a ombro com as personagens também sentido ao seu modo acionando o discurso indireto livre. Mesmo dando destaque à solidão de Kangatu na praia e a suas reflexões, não deixa de dar indícios do porvir lançando pistas a respeito do que acontece no entorno, próximo a estrada. São mencionadas a perseguição e as prisões indevidas realizadas pela PIDE em suas rusgas, e novamente o cenário é também aproveitado para sinalizar o que virá e funciona, na narrativa, como uma extensão da personagem:

Lá para cima, atrás do morro, o céu já tinha começado a ficar claro, mostrando que a lua preparava-se para colorir toda a terra com a sua luz branca, para abrir uma estrada pelo mar até no Musulu e mesmo para lá das águas dessa ilha verde. Na pescaria as luzes da ponte, junto ao mar, já tinham-se apagado e nenhum barulho de pés pela areia chegava no vento que soprava. O frio tinha fugido mais um bocado e o vento era mais pequeno e estava bom, assim deitado, deixando os olhos perderem-se na cacimba negra do céu, onde às vezes as estrelas corriam e se afogavam.

Compadre Zuza tinha-lhe ensinado essas luzes eram sóis e, muitas vezes, essas luzes tinham também outras terras como essa em que a gente vivia, e João Matias agora deixava escorregar o pensamento para essas coisas que ele gostava, esse sentir que queria lhe agarrar no coração, de estar sozinho numa areia molhada, numa bola pequenina, girando na roda de uma pequena estrela, dum grande, grande mar negro onde que brilham muitas terras mais, como o sol e a lua.

Mas não foi a luz da lua, ainda escondida no morro, que lhe bateu no corpo, enchendo-o desse medo que os pensamentos, agasalhados pelo barulho do mar, tinham mesmo afogado. No escuro, com as luzes do carro a apagar, chegou um riso malandro de mulher.

Com o pacote agarrado junto do corpo, João Matias deitou-se com a barriga e sentiu o sangue a correr depressa, quente e picante como gindungo, o coração a bater sobre a areia vermelha, os ombros esticados para a frente, querendo espiar, saber. (VIEIRA, 2006, p.33-34)

No fragmento citado, a expectativa chega ao nível máximo e temos apenas alguns indícios do equívoco que acontece ao fim da narrativa e que leva ao fim trágico a personagem principal, Kangatu. O riso de mulher sugere a presença desta que “correu pela praia levantando o vestido branco” e de um homem que podem ser lidos como um casal de noivos que, no pós-festa, foram fazer um passeio noturno naquela praia. A rapariga que “ria parecia era maluca”, na sucinta caracterização que apresenta o narrador, ao perceber a presença de João Matias Kangatu, denuncia o tratamento dado àqueles, que como Kangatu, eram angolanos: “— Ai! Um negro!” (VIEIRA, 2006, p.34) O autor, como se verifica, se utiliza de um realismo que coloca o leitor frente à frente com as questões que envolviam aquela sociedade angolana. Kangatu, o rapaz ingênuo e teimoso, mas que também não tinha medo de “peleja”, como conta o narrador, é vítima de um sistema cruel em que os fracos não têm vez. O mar é novamente destacado no cenário, pois é para ele que corre Kangatu e é por ele que é acolhido. O final é simbólico, pois fica a morte de um angolano como sinal de que eles também lutam e lutarão até o fim para realizar aquilo em que acreditam. É como se o narrador enviasse-nos uma mensagem: a de que naquele mar salgado não só as lágrimas de Portugal foram derramadas, mas tanto ou mais as de Angola. O fim de Kangatu é narrado com um ato honroso, de um herói que até o último momento tentou cumprir sua missão:

Sem pensar ainda em nada, João Matias Kangatu levantou e correu para o mar. As mãos estavam agarradas pareciam eram nós de marinheiro, o pacote junto no corpo que chocou com as águas, com força, molhando-se e salpicando-lhe, metendo em cima do frio do medo ainda esse frio do cacimbo, que o mar guardava.

Mas não conseguiu de chegar dentro do dongo. Quando estendeu a mão e atirou com o pacote para o fundo da canoa, o tiro pôs uma chapada seca na cara da noite e um calor maior que o sol de Fevereiro mordeu-lhe nas costas e comeu no peito de João Matias, enquanto uma água quente também e doce como abafado subia-lhe na boca. Com a outra mão tinha agarrado na borda e, procurando parecia cego, a sentir ainda o calor começar a descer devagar, a arrefecer e morrer no corpo todo molhado e frio da água quieta, com pena, deu encontro com o pacote, empurrou-lhe devagar para baixo da rede. Cada vez que mexia, uma dor grande trazia-lhe mais estrelas a brincar diante dos olhos, e na sua cabeça só as palavras de Zuza é que batiam, batiam...

— Não fica na praia, Kangatu!

No meio do frio que adiantava embrulhar-lhe, lembrou ainda que era só para esperar até na hora da lua cheia ou então deixar e voltar.

Sorriu e fez força para agarrar-se com jeito mas as mãos já não prestavam, não seguravam, os olhos parecia o cacimbo antigo estava a cair assim à toa nesse mês de Agosto e parecia também as orlehas sentiam longe, muito longe, tapando o xaxualho dos coqueiros da pescaria e do chorar do mar na praia amarela, o barulho assustado dum, arrancado com um grito de pneus, no alcatrão.

Então, nessa hora mesmo, desistiu esperar o companheiro ou o luar. Deixou-se ir no fundo, com um barulho macio para não magoar as águas e os peixes do nosso mar. (VIEIRA, 2006, p.35)

Nesta belíssima cena da morte de Kangatu, a poesia surge embelezando o fim. Ao invés da frase “João Matias Kangatu morreu”, o narrador lança a mão de artifícios estilísticos que pronlogam o momento em que a personagem é vencida pelas circunstâncias, por algo maior que a invade e domina, dando intensidade e tonalidade poética às palavras nela empregadas. O fecho da narrativa, acima reproduzido explora o efeito da quebra do horizonte de expectativas do leitor, com o elemento do inesperado e ainda mantém o segredo do conteúdo do pacote e do real motivo ou objetivo do serviço a ser realizado pela protagonista.

Pode-se dizer que em *Vidas Novas*, ocorre um tipo cotidianização do trágico como resultado da violência imposta por um sistema em que situações dessa ordem são apresentadas como fazendo parte de uma rotina do povo angolano representado no volume. Outro ponto digno de realce é que cada personagem comum, do povo é colocada em cena tomando postura de herói e heroína, como é o caso de Kangatu.

O volume de *Velhas Estórias*⁹⁸ (2006) traz já no título o registo daquilo que marca a principal contribuição da obra de José Luandino ao contar. O forjar do gênero denominado “estória”. Como já mencionado, em nossa perspectiva, ele ventila a ideia que se tinha até então de conto, provocando a transgressão desta pela provocação e emprego diferenciados de elementos como os já discutidos, realizando aquele movimento já mencionado de “singularização” que permite o conto ao sair da pena de um determinado escritor. Composto por quatro estórias já distendidas, ou seja, em que não há mais aquela preocupação com um

⁹⁸ Este que é o seu quarto volume de estórias, foi primeiramente publicado em 1974, pela Plátano Editora, em Lisboa, e republicado em Luanda, em 1976, pela Edições 70, em parceria com a União dos Escritores Angolanos.

limite de extensão para a narrativa materializada nas páginas, Luandino propõe uma espécie de jogo rítmico ao longo de todo o volume, o que, por esse mesmo motivo, acaba por proporcionar uma certa unidade de estilo, se pensarmos no volume como um todo. As suas quatro histórias: “Muadiê Gil, o Sobral e o barril”; “Manana, Mariana, Nanhinha”; “Estória da menina Santa” e “O último Quinzar do Makulusu” investem no signo sonoro proporcionado pelo emprego de rimas, provérbios ou ditos e jogos de adivinha, além dos já aludidos elementos do *mussosso* nas narrativas, num ritmo que adiciona eloquência aproximada ao da “ngoma” ao contar. O som das palavras é meticulosamente buscado pelos narradores que parecem ter a seu lado *griots* que “sopram” algo que vem de “lá detrás”, tudo numa moldura à moda mussossoana é empregado para a organização do texto. A partir dessa organização sonora do texto, vislumbram-se e sentem-se o “ao redor” e o “de dentro” dos musseques luandenses e de seus moradores. Os cheiros, as cores, os sons, o toque, tudo nos chega nesse encantamento ritmado que não deve ser apenas “lido” no sentido tradicional, ou seja, entrar pelos olhos, mas, que, sobretudo, deve ser ouvido. Só a leitura em voz alta permite o acesso à chave mágica de que se vale o escritor para o tratamento dos temas dessas composições.

Em “Muadiê Gil, o Sobral e o barril”, a primeira história do volume, a abertura da narrativa, como num *mussosso*, introduz sintetizadamente a narrativa: “vou pôr a história dum cabrito malanjino, tocava viola, vivia sem destino.” (VIEIRA, 2006, p.15) O Sobral, ou Sobras, apelido que ganhou por ser preguiçoso, é um mulato, “sugaribengo”, espécie de herói às avessas, que é posto numa posição inversa a de Gil, mestre Gil Afonso, mestre de obras, um branco que é seu superior. O narrador dessa história tem um comportamento peculiar, pois mesmo dizendo que vai “pôr a história”, parece mesmo é sempre preparar a situação para dar voz ao Sobral, melhor, para que este mesmo conte suas histórias a partir de suas atitudes e comportamento: “o cabrito malanjino, nome dele era o Sobral. O Sobras, por alcunha de mangonha [preguiça]. Soprando o café, menhamatema [água quente] só, dizia nessa manhã de cacimbo feio que lhe damos encontro: — Cabrito, sim senhor! Com muita honra. E depois? Tem nada? Sungaribengo [mulato, mestiço, com sentido depreciativo] é a mãe!” (VIEIRA, 2006, p.15) Temos uma mostra dessa conexão especial que há entre narrador e personagem principal, o que, neste caso, oferece um “ar cômico” e mesmo teatral ao narrado. É subentendida a presença de outras pessoas na cena, como se fosse o iníciozinho do expediente daqueles operários na “Gilafo” construções. Continua o narrador, montando (ou dirigindo) sua cena: “bebia com devagar, olhos mirando por em cima da caneca, pousados nas caras gozonas, à espera. Aí, continuava dizendo: — Mas arreguenho um cabrito retrógrado!” (VIEIRA, 2006, p.15) A atenção convocada para a sonoridade, percebida desde o título da narrativa, está no

texto, no modo como “diz” o narrador, no modo como organiza as cenas e no modo como “faz dizer” as personagens. O caso de Sobral é excepcional. Seu narrador parece construir tudo sonoramente a seu favor:

Só adiantava explicar mais depois, na pausa, valorizando o sotaque:

— Explico! Re-tró-gra-do! Que é no contrário, às avessas, no verso e inverso, vice-versa...

Nas caras banzadas de todos tem sorrisos morrem mal, parece é o vento frio que lhes encolhe. Mas a voz dele, pele de ngoma [tambor] aquecida no café, bate as letras mais clara, limpando o fumo do cigarro:

— Minha mãe, unguetita [branquinha ordinária]! Meu pai é que era o sem-santo! Anh?! Não aceitam? Agora não aceitam? De Malanji, propriamente, não: sou filho do Sobral, Antunes Sobral, iá Kambu...

Sete pancadas no ferro já deu, o encarregado vem passo dele camauindo, para enxotar o grupo nas conversas. Só que o cabrito não autoriza, trava-lhe logo-logo:

— Muito bons dias, senhor sô Santinhos! Como vai a saúde, tudioso lá em casa?

Chegou com a cara de pau, saiu na arrecadação, mas todas as vozes bisam o cumprimento, sô Santos não aguenta:

— Bem obrigado, rapazes! Bem obrigado... Mas já são...

Acabar não pode. O sorriso de Sobras continua o muximanço [adulação]:

— Senhora dona Bárbara? Bem, como Deus quer!?

E o cassula, a escola?...

Sem esperar mais resposta, põe uma palmada nas costas do ajudante dele, Pirulito, e, com as partes de chefe, ele quem comanda:

— Vamos, malta! Sirena já sapupou as sete... O trabalho é o pão do trabalhador...

Vai na frente, sô Santos só coça a cabeça, não podia mais passar repreensão, arreguenho [ameaça] de desconto, é voz rouca do cabrito ainda que lhe ataca, de cima do andaime já:

— Cá vamos, cantando e rindo... Sô Santos: dia ngó-é, kubangê kima! [come só, não faça mais nada!] (VIEIRA, 2006, p. 15-16)

No fragmento recortado, “ouve-se” transparecer do texto a personalidade forte de Sobral, em um momento em que sua ingenuidade é diminuída para realçar sua característica desenvolvida de conversador, contador de causos, exibido, e esperto em tarefas para conseguir vantagens para si e para os colegas. Visualmente, no texto, percebe-se o emprego de um recurso para um tipo de quebra “na cena”: o equivalente a uma linha de espaço, é deixado em branco entre um parágrafo e outro, como sinal, para aquele que lê ou ouve, de que, a partir dali, há uma mudança no tom da narrativa. Até a linha, temos uma percepção da personalidade de Sobral, conversando com seus colegas de trabalho. Depois da linha, ao toque de entrada para o início do trabalho, Sobral muda de comportamento, adota a dissimulação. Surge o Sobral “espertalhão” que dribla a presença do chefe, com perguntas bajuladoras, como afirma o narrador, com o intuito de que ele e seus colegas não recebessem reclamações e nem ameaças ou terem descontados aqueles minutinhos que ultrapassam já o horário de entrada no serviço.

Lançando um olhar mais global sobre o texto em questão, percebe-se, que, mesmo com o elemento cômico percorrendo as cenas, a narrativa consegue flagrar ainda a violência na

relação superior/ subordinado que em momentos é traduzida claramente para a violência e exploração exercida pelo homem sobre o próprio homem, também na figura do encarregado Sô Santos e dos outros operários, trabalhadores de um canteiro de obras dentro da cidade que, em nossa leitura, reflete, como microcosmo, justamente sobre a intervenção do homem no espaço em que vive e também sobre o que esse espaço nele reflete como resultado.

— Mulato sem pai!... — Xinga o encarregado, surdo de quimbundos. E, para desforrar, vai atacar nos amassadores.

Nessa hora da manhã, lá de cima do telhado, musseques à volta todos aparecem ainda escondidos no meio da poeira molhada do cacimbo. Sol não tinha ainda, as poucas chapas novas, aqui e ali, não brilham e só mesmo as manchas verdescuro das folhagens dos paus mostram o que é quintal. Na teia de aranha de ruas, becos e caminhos, veias de sangue sujo em baixo da pele cinzenta do dia, as pessoas parece são baratas seguindo encostadas nas paredes. À toa, em todos os lados, rebentam as casas novas, altas, furúnculos na pele vermelha da terra.

Cada qual com seus ajudantes, Sobral e um rapaz verdiano, o Zé-Josefa, assentam as telhas-marselhas. Sobral distraído está mirar os musseques em todos os lados, e pensa esses dias na cadeia, dias antigos, chupando a diamba, o doce cheiro todo lhe abraçava parecia era uma barona quente, lembrando Bairro Sandu, mundo seu. Mas nessa hora de agora tudo virava diferente: as casas não tinham mais cor, o brilho que lhes pensava, por todos os lados as paredes roídas mostravam a barriga de barro, muitas vezes os ossos de pau-a-pique, caniços. E trepava em cima de tudo, agarrando todos, esse cheiro feio e podre, que já tinha esquecido. Diferente, mais de verdade, visto assim de cima do telhado, mas não tinha a beleza que punha na imaginação, o bonito que lhe chamava para sair embora na quionga [cadeia], voltar com depressa no Sandu Losa, o bonito que lhe obrigava cangonhar [fumar cânhamo] nesses dias antigos. E doía. (VIEIRA, 2006, p.17)

No fragmento acima, a transformação da cidade é vista pela personagem de Sobral que aparece envolta numa atmosfera de laço afetivo que parece impedi-la de construir uma postura crítica sobre aquilo que testemunha, pois, como vítima de um sistema aprisionante, na posição de operário de construção, acaba por contribuir, sem se dar conta, com aquela metamorfose urbana, que, coberta pelo falso manto do “progresso” individual e coletivo, não lhe oferecia escolha alguma. A bonita imagem construída pelo narrador dos homens nos telhados assentando as telhas coloca-os numa posição simbolicamente acima daqueles que como “baratas seguindo encostadas nas paredes” parecem se deixar levar pelo “fio da vida”. Mas neste caso, o “acima” é apenas com o privilégio de testemunhar aquele emaranhado, de pessoas, ruas e becos. Pois “[...] veias de sangue sujo em baixo da pele cinzenta do dia [...]” também tinham Sobral e seus amigos. Como “pessoa de musseque” que havia sido Sobral, só lhe restava agir em favor da garantia e manutenção daquela “oportunidade” que lhe foi dada, promovendo a rebentação daqueles “funrúnculos na pele vermelha da terra”.

Muadiê [senhor] Gil, o mestre de obras Gil Afonso, numa postura ameaçadora, e que lhe é característica, não hesita em lembrar a Sobral, quando lhe chega de sua parte alguma cobrança:

— Dei-te carta de trabalho para a condicional!... Arranquei-te da cadeia... quero fazer de ti um homem — e tu o que é que me pagas?... Já é a segunda vez que te livro duns anitos — e o resultado?... Ingratos, uma cambada de ingratos, é o que vocês são!

Sobral ri, meio agarrado, mas desistir nada. Até porque todos à volta assistiam, ver quem que ganhava agora, maca de sungaribengo [mulato] e cangundo [branco de baixa condição] fica de fora o monambundo [filho de negro]...

— Mas ouve ainda, Sô Gil! Não são essas as conversas...

— Já sei! Já sei! Não te agrada nada quando mostro que eras um vadio! Um chulo! Um tipo sem eira nem beira! Ah!... Se não fosses filho do Antunes, há muito tempo que te tinha deixado lá apodrecer, tinha, tinha!...

— Ouve ainda, muadiê... Hoje as conversas são outras. Sim, senhor: roubei, sou ladrão; não trabalho, sou vadio. Muadiê é bom, dá-me o pão, eu como!

[...]

— Pergunto ainda, meu patrão sô Gil, meu benfeitor: anos e anos nesta nossa terra, obra sem bandeira não tem, bandeira sem vinho, nada, nunca. E agora?... (VIEIRA, 2006, p.31-32)

Diante de tal humilhação porque passam a personagem e seus colgas, nota-se que o aprisionamento de Sobral aludido por seu chefe [e dos outros] nunca deixou de existir. O narrador dispõe elementos que nos fazem entender a crítica que lança o texto ao trabalho escravizante da construção civil que resta para aqueles homens, a exemplo de Sobral. O Sobral, carpinteiro, representante do povo mestiço angolano, tem uma dívida com o branco mestre Gil. “Sobral ri”, como afirma o narrador, porque aprendeu um jeito malandro de ser, é uma personagem que tem sua sabedoria como devedora dos ditos populares e de sua maneira “malembe-malembe” de viver. Como bom muximeiro [adulador] que demonstra ser, parece ter aprendido que os objetivos só podem ser alcançados com muito esforço, ou com “aquele jeitinho”. No texto, ele faz menção reivindicatória de uma “bandeira” e do “vinho” que seriam uma espécie de motivação para os trabalhadores na conclusão de toda obra, um exercício antigo de comemoração pelo feito e que seria negada por mestre Gil, com vistas numa contenção de despesas. Enquanto se quer deixar de lado [por parte do branco, personagem simbólica de muadiê Gil] certas práticas tidas como antigas, e, por isso mesmo, praticáveis para manter vivo o ciclo tradicional, Sobral luta com palavras, numa conversa para convencer seu chefe do merecimento do grupo pela finalização do trabalho que lhes fora proposto. Sempre que pretende disputar algo com seu chefe, aquele carpinteiro lança mão do palavreado articulado que domina, talvez o único arsenal que tem a mão. É o que acontece no caso da disputa por Rita, trabalhadora que era também de interesse de mestre Gil:

— Elá, sô mestre! Larga o osso!...

Saiu sem força, o quissende [desprezo, pontapé]. Queria entrar no ritmo de sô Gil, mas xucululos [revirar de olhos irônico ou maldoso] que Rita estava Sorte. Muadiê lhe tinha dado essa confiança de resposta, ia ver só. Ia-lhe pôr um bom quissemo, ensinar o branco para não adiantar muximar aquela que ele queria embora para ele.

— Mestre-de-obras, sô Gil Afonso! Aiuê, mestre: rikolombolo riokulu, se riolobanga, jipisa jondobasuka-é?!... [Galo velho, se lutar parte os esporões?!]

Saiu no quimbundo, sabedoria de zombar a virilidade velha do outro e os risos cresceram muitos, uatobos de acompanhar. Com seu português assotacado, querendo meter até num quimbundo estragado de branco, o mestre sembava parecia era galo, na frente da operária.

— Elá, muadiê! Proibido no decreto! Quimbundo não é oficial!... Ngueta kazuelê kimbundu, sukuama!... [Um branco ordinário não fala quimbundo, xiça!]

Já estava descer, queria para atacar o inrival no terreno dele mesmo. Só que sorte é mundona, nasce a pessoa: Sobral deu encontro já no patrão, todo ele desconfiado, mirando a lata no canto onde que o Pirulito estava preparar café para todos lá em cim, no telhado. O vento frio do mar mordida, comia o calor, chamava.

Sembando, o Sobral arrancou para muadiê Gil. Era preciso atacar-lhe logo-logo, curtir-lhe a vaza, bombear o branco.

— Savá, mestre?!

— ...

— Sou um prolixo, falo línguas, muadiê... Isto Isto aqui, pergunto eu?, a cozer em banho-maria, isto o que é, pá? Este sacana não é vosso ajudante, lá em cima? Qu'ê que está a fazer cá em baixo? Ó Santos!

O encarregado veio nas corridas, o cabrito continuava revienegar na cara do seu mestre-de-obras, todo ele se curvando para cambular, seu meio-sorriso escondido, ladrão do quissende:

— É o grude, muadiê.

— Grude no madeiramento, ó Sobral?

O cheiro bom do café ria na lata, fervia suas espumas, enchia o ar ali.

— Então? Madeiramento sem grude, nô gude! (VIEIRA, 2006, p.18-19)

O operário Sobral é um carpinteiro sonhador e não raras vezes engraçado, como já visto em outras passagens. Nesta última, percebe-se toda a artimanha da personagem para se sair da situação de embate com seu chefe: numa roupagem cômica, a cena nos chega com trocadilhos que se valem de elementos das línguas francesa, inglesa, portuguesa e quimbundo. Autointitulado prolixo e falador de línguas, Sobral não tem medo de investir no poder da voz sendo protagonista de tiradas que podem ser aproximadas àquelas já mencionadas em relação ao “mestre” Tamoda em outro momento, a exemplo de: “quem tem pressa parte a perna, perna partida pedra; pedra é pedra, a gente somos pessoas...”; ou “[...] Mas vamos beber é mijo, vão ver só! [...]”; ou ainda “Alegria é na cara, tristeza no coração... Uelelenu! [Toca a rir!]”. A diferença está no grau de consciência do uso e poder da linguagem que possui Sobral, se o compararmos aquele “mestre” saído da narrativa de Uanhenga Xitu. A “filosofia” do Sobral também acontece na sua língua materna. A incorporação da língua quimbundo é redinamizada, se pensarmos nos textos antes analisados nesse estudo e os relacionarmos a estes, presentes no volume ora estudado. Além do uso de palavras da língua quimbundo, emitidas tanto por personagens como pelo narrador, inseridas em frases em língua portuguesa, como que tornando

recorrente a relação desta língua com a outra, é notório o uso de adivinhas, ditos e frases inteiras em quimbundo, como que sobrepondo o valor desta, ou demonstrando-a imprescindível, para a expressão daqueles homens angolanos que tentavam se expressar. E para fugir de um hermetismo textual que restringiria suas produções aos leitores de quimbundo, o autor disponibiliza, ao fim do volume, um glossário de expressões e palavras da referida língua angolana. A leitura de um leitor como nós, por exemplo, é interrompida diversas vezes na busca do sentido apropriado das expressões que são introduzidas ao texto, a exemplo daquelas que traduzimos, com base no referido glossário, usando colchetes nas próprias citações.

Permeada pela musicalidade que é, a narrativa traz ainda a presença de personagens como Zé-Josefa, operário e também tocador de viola, que carrega no seu nome o nome de sua antiga paixão. Ela o havia abandonado, traído com um cangundo [branco de baixa condição], mas por ela ele ainda sofria: “[...] seu beicinho de garoupa, todo castanho fora, vermelho dentro, seus olhos mais quietos. A mulata Josefa, “[...] quem que ele não esquecia, nunca, nome dela junto com ele, sempre-sempre, gozo de todos no princípio, respeito de amor assim [...].” (VIEIRA, 2006, p.22) Zé-Josefa, muito próximo a Sobral, é personagem que, com sua dor e música, traz à narrativa mais poesia, provocando um contraste com aquele ambiente rústico e agressivo proporcionado por Gil e Santos.

E quando tudo parece que vai terminar, depois dos embates verbais realizados por Sobral e Gil, na presença, às vezes não passiva, dos companheiros de serviço na reivindicação do barril:

— E vocês só reclamam, reclamam!
 — Verdade mesmo, muadié! A gente não percebemos essas palavras, só sabemos é fazer casas!
 — Cala-te a boca, Pirulito! Conversa ainda não chegou na cozinha...
 Afastando os outros, olhos nos olhos, Sobral viu bem muadié estava ganhar, aquelas palavras todas eles não sabiam, marcavam pontos. Sacou então no bolso da memória:
 — Pois é, sô Gil. Penso o senhor tem sua razão mas...
 Fez a pausa, a tomar peso do que estava lembrar, medo ainda.
 — Fala então, Sobras. Explica nossas conversas — disse Zé Jacinto.
 — ... o seu capital variável não modifica, a concentração, mestre... Ai, como é então?!
 A lei... a lei da acumulação... Pópilas! Esqueci o porreiro do toque dos bugues! Quer dizer: a mais-valia aumenta com o barril para a malta!...
 Os risos comeram as últimas palavras do carpinteiro, uatobavam já assobios e sembas, esperando esse falar à toa ia derrotar as palavras de sô Gil. Mas saiu o contrário: o homem pôs sua cara de mau, voz toda ela de polícia, desceu dos tijolos:
 — Sobral!? Qu’ é isso? Teorias de bolchevique?!
 — Ih?! Xevique uma asna, muadié! Aparas de conversa só. Uns politiquelhos lá na cadeia é que zuelavam...
 Mas o mestre não queria se convencer, virava polícia, e o riso morreu mal. Todo o mundo estava perceber esse ataque do Sobral tinha estragado mais os casos. Atacaram em coro, para salvar:
 — Um barril só, sô mestre! Um de cem! À saúde da bandeira, muadié!

Rodearam-lhe, quase em cima dele, gritavam, riam uns, outros pediam por favor, mestre Afonso já não sabia dizer não.

— Calma, calma! Não quero subversão! Com agitação, não levam nada! Vamos falar, como homens! Um de vocês vem comigo à arrecadação. Conversamos, eu explico bem as coisas, você vão compreender. Nesta situação, agora, é até um favor continuar a dar-vos trabalho! Não posso com as despesas... Percebem, rapazes?!

Aqui, tudo calado. Nas cabeças pensaram muitas coisas, só que não adiantavam sair, cada qual guardava. Com mestre sô Gil, patrão, encolhiam; Sobral é quem deu o passo:

— Eu falo os casos no mestre, manos! Volto já!

Mas nem mais outro passo deu. Pirulito, um mais novo desses, saltou na frente, lhe agarrou, ele que falou:

— Não senhor, não aceito! Barril para todos, conversa é com todos! Não é conversa só de particular!

— Cala-te a boca, miúdo, senão... (VIEIR, 2006, p.35-36.)

Os funcionários não se contem quando percebem os argumentos escorregadios do mestre Gil, que, certamente, tentaria enganar Sobral se aproveitando de uma conversa particular em que ficaria muito mais vulnerável. Pirulito, seu próprio ajudante, “parte pra cima” do Sobral, na tentativa de evitar que o pior acontecesse: que eles ficassem sem bandeira e sem barril, e, numa atitude desesperada: “Sobras então lhe soltou logo-logo uma chapada e a canvanza [luta, alvoroço] correu, confusão, todos no lenga-legenu [fuga] rindo e saltando, os dois só pegados, era bassula, era gapse, era soco, cabeçada e tudo, correndo no meio das latas vazias, confusão [...]” (VIEIRA, 2006, p.36) Unidos até na briga, aqueles amigos, “[...] ninguém que percebia quem que era o de baixo quem que era o de cima” conseguiram o que queriam, “ganharam todos”, ou como disse o narrador, “perdeu muadiê Gil Afonso”. A mensagem de que juntos é possível sonhar e lutar, mas de que o acaso tem o poder de transformar as coisas impossíveis fica patente no momento em que um silêncio invade a cena e só ressaí a voz do narrador, até a chegada dos risos de todos quando uma lata de água é derrubada em cima de mestre Gil, “porque azar quem que resolve os casos as pessoas não podem”:

Luta então parou, nasceu silêncio de feitiço, se ouvia até o apito de caminho-de-ferro, no Bungo. As pessoas, quietas, esperavam. Sô Santos parecia dançarino, figura de dança do maiado, quinxixense, rodeando o mestre desmaiado. Muadiê só sacudia braços e pernas e alguns que começaram rir.

— Mexam-se! Mexam-se! Façam qualquer coisa, cambada! — sô Santos gritava só. Aí o mais-velho Bastião — ou: Mbaxi dia Kuba, musseque onde que estava morar ou voz do povo acusatória, ninguém que sabia — se avançou de seu passo de cágado, miúdo Xanxo no xacato de seus pés. E apanhou a dibundazinha [troucha, embrulho] — safda da lata? trapo velho? Missanga saiu de lá? quem que viu? apanhou só — fez o gesto, muadiê sempre revirando seus olhos, queria só falar as palavras xaladas:

— ...morrinha má... arra... istro, sacanas! Vinho... vinho...

Alguns começaram querer ir já, velho Bastião lhe segurou cabeça na capanga parecia o mestre era um mona, Xanxo deu água da lata para beber, as sobras dela só.

— Euê!... — uma água assim escura, menhamaxidi, água quem sabe era de-panela, que davam num branco ungueta? Só Santos correu lhes sacudir nos pontapés e berros, lata batucou o chão musseque, todo o mundo na fuga, risos e auás, o encarregado branco fitucado zunia pedras até, monandengue parecia era. Só que muadiê Gil já

estava levantar, todo ele reviegas ainda, piruca falador, xinguilava, todos ouviam, vinham, palmas já, vivas:

— O barril! O barril!... O barril presses filhos da puta, negros duma cana! Cabrões! Camabaa de bêbados... O barril! Ó Santos, SANTOS! O barril...

Xinguilado [possuído], muadiê berrava, punha suas sembadas no ar, sô Santos já nas corridas para lhe agarrar. E a gargalhada, riso mais geral, palmas e uatobos brilhando no fundo todo escuro do cacimbo. Alegria maluca pois muadiê saía, todo ele torto em meio de seu pessoal até no jipe, quizomba renascendo no pó dos pés:

O jihanji já sabalu

Jongo-tu-xala ngó jihenda!

Aiuê, kandalê ku-tu-bana barili!...

O feitiço que estava na lata era de autoria do mais-velho e respeitado operário Bastião, famoso como “pai-de-umbanda [pai na arte de curandeiro]” e por ensinar os feitiços para Xanxo, seu ajudante. Bastião já havia feito uma previsão antes do acontecido: “— Mukolo ua muenhu uondobatuka bu abolela... [A corda da vida vai partir por onde está podre...]” (VIEIRA, 2006, p.30), ou seja, quem perdeu foi mesmo mestre Gil, com sua avareza. O banho de água enfeitiçada veio bem a calhar: sob a ação do feitiço, mestre Gil atua, “xinguilado”, ele mesmo exige que o barril seja oferecido a seus funcionários e Sobral e os outros, já no jipe, começam a entoar aquela canção reproduzida acima em itálico tal como dispõe o narrador que repete: “os desejos de sábado/ vão nos deixar só saudades!/ Ai, não nos quer dar um barril!...”. Está então formada a banda para aquela quizomba [festa] que tanto queriam.

Canta Sobras, puxa sua cantiga, vem dicanzando [tocando o reco-reco] Pirulito, o verdiano tilinta sua viola. Má fama camuela [avarenta] de muadié Gil sai no ritmo da massemba, já nasceu turma de carnaval do antigamente — e no meio de todos, o mestre-de-obras, senhor Gil Afonso Álvaro, berra o que ninguém mais que ouve, ordens, ameaças, xingos podres no português:

— Vamos! Toc’andar! Tundamujila!... Ó Santos, Ó Santos! Não esqueças os abanos, os descontos, estes fidas-putas iam me matando!...

Voz de branco vai ser é só de mentira já, no pó de musseque de pés no ritmo. Tudo mais é palmas, assobio na garrafa, apito de dedos. E bem no meio, voz rouca do cabrito malanjino:

Kaputu-é! Kaputu-é!

Kaputu-é ka maka

Se katudiê ku kavanza

Uondoku-tu-dia ku maka...

Outra cantiga nascia já, com muadiê Gil arrancando em eu jipe, sô Santos nos trilhos, carrinhada de pessoas e cantigas, letreiros de boas-vindas, vivas e morras tudo no ar. Cassucata, o jipe zunia musseques e musseques, na berrida, letras dos letreiros se cobrindo de pó dos ventos do tempo.

Para não me nascer um rabo, estória acaba já, sukuama! (VIEIRA, 2006, p.38-39)

E outras cantigas viriam, encerrando-se a estória com a música e a bebida que os manteriam felizes por mais algum tempo. E para este “fim sem fim”, só o fecho tradicional mussossoano para arrematar, tornando coerente a proposta do volume de contar velhas estórias.

O musseque como ambiente, cenário em que antes apenas se passavam as estórias, passa a ter outro fim. Em *Velhas Estórias*, sob nosso olhar, ele parece começar a servir de “armação” para as estórias que começam a se concatenar de um modo diferente, aspirando a “forma do musseque”: ruas enviesadas, estreitas, terreno seco (sem expectativa, sem destino), becos sem saída, caminhos que não levam a lugar algum. Aquela prosa de análise mais introspectiva que vemos em *Vidas Novas*, por exemplo, cede lugar a uma análise do comportamento, na relação homem/ lugar, mas não tendo como tratamento a estética realista ocre de *A Cidade e a Infância*. Temos então a linguagem como que mimando a nós leitores perdidos pelos meandros do contado.

Em a “Estória da menina Santa”, outros casos são contados por um narrador em tom griótico, casos que envolvem um branco que se transforma em angolano, como “diz” o narrador, situando temporalmente a narrativa: “quando estes casos passaram já Luanda escrevia-se com u e então Julinho Kanini — aliás: António Júlio dos Santos, nome dele, de branco — andava preso.” (VIEIRA, 2006, p.95) É ao redor da situação dessa personagem que toda a trama acontece. Aquela de quem “é” a estória, como disposto no título, a menina Santa, é a personagem que circula os espaços narrativos e dá, portanto, mais movimento a esta narrativa que se estende por sessenta páginas divididas em cinco seções menores e numeradas. A primeira nos põe ao lado da menina Santa e das acusações que sofria da parte de sua madrasta, “a dona Ximinha, senhora-de-panos.” (VIEIRA, 2006, p.96) Poderia seu destino estar marcado pelo que a sociedade impõe-lhe como traço de normalidade ou anormalidade? A discussão sobre a submissão do homem à moral burguesa e à punição que a própria sociedade engehecida aplica aqueles que fogem à regra é inflada com esta narrativa, e a estória começa já com esse ambiente de repercussão:

Não tinham nascido nessa manhã, era ainda como o sol que sempre existe, é novo cada dia. Muito tempo já, em madrugada, às tardes ou nas horas do fim-do-mês, mesmo às noites, a menina Santa apanhava surra de vassoura, apanhava de bofetada. E, se não chorava — nos dentro dela era calada e sonsa e sonsa —, os ralhos da madrasta sempre adiantavam chamar pessoas curiosas da vida alheia. Que vinham, gozonas ou zangadas, ouviam, corrigiam culpas e desculpas em dona Ximinha toda desarranjada nos panos dela, sacudidos na luta. O não sabido sempre era o mesmo: Santa, teimosa menina de trinta e mais anos, cada dia arranjava um namorado, cada dia queria casar, não queria casar.

Ou o pior, as pessoas custavam perceber, ouviam ainda a madrasta, um dia falava, dizia hoje:

— Aiuê, minha vida! Vejam só esta menina?! Nada mais que pensa na cabeça! É namorado, é baile, é namorar só! Fiz mal?... Pequei?... Fui mãe dela, dinheiro que está ganhar, gasta ainda nesses chungeiros. Quer casar, quer casar!... Como é vão lhe aceitar? Dinheiro não junta, estraga só nos doces, estraga só nas prendas, vadios todos vêm lhe comer só no dinheiro dela. Pensa é casar só, ajudar sua mãe, nada?! Respeito, nada?!

Mais tarde ou ontem, virava:

— Vejam ainda esta menina?! Uma mais-velha já, casar nada! Sempre só despede os namorados à toa, todos têm defeitos deles. Trabalho, trabalho, meu dinheiro é que anda, meu dinheiro é que lhe comem! Vencimento dela?... Auá!... Tudo quem lhe come não sei mais... só mesmo uma despesa, esta sonsa de merda... (VIEIRA, 2006, p.96-97)

Com aquela ideia de organização e “concatenação diferente” já aludida, nesta estória, o depois parece vir antes e vice-versa. Uma estória diferente para uma menina diferente. Como afirma o narrador: “[...] por sua vida e sua mulumbazinha [corcunda] torta, se alguém perguntava saber ela ficava só um pouco banzativa, os olhos grandes de azul-preto repousados na cara do outro. Aí, sorria. [...] — Mentira dela! Vivo, é a vida...” (VIEIRA, 2006, p.97) A menina Santa, depois de passar a vida suportando os maus tratos da madrasta, decide tomar rumo, e fazer por si. Trabalhadora, e jovem, e talvez por isso mesmo, aguentando os maus tratos da madrasta até certo ponto, pois guardou dentro de si por muito tempo uma certa “calma nas palavras”, a menina já se apresenta cansada de ser desmoralizada perante toda a comunidade. Aquilo que estava dentro queria sair: “[...] o que estava ferver nas lágrimas de muitas noites, queria sair, era uma água que lhe gelava e sofria. Mas os olhos alheios do outro não podiam ainda perceber isso que a menina escondia, vergonha e timidez só dela. E vendo pessoa calada no dentro do seu silêncio, despedia, [...]”. (VIEIRA, 2006, p.97) A postura introspectiva não servia mais para a menina Santa e ela decide agir, assumindo o que virá pela frente. A estória, como dissemos, tem uma organização diferente, que nos coloca primeiro diante de um conflito. Até então, o narrador nos oferece poucas ou quase nenhuma informação sobre a personagem que sofre diante de nossos olhos, acusada pela madrasta e com a índole posta à prova pelos seus. Já na despedida de casa, nesse início que mais parece um fim, afirma a menina Santa, decidida:

— Sim! Vou. Logo-é!

Ora o que a boca não fala, cadavez os olhos sabem — e ninguém que podia sentir essa despedida sem ficar a olhar a menina indo, musseque adiante, corpo estreito no peito, pernas finas, no escurecer da tarde voltando do serviço na Baixa, nos cacimbos da manhã ou em dias de todo o sol, tapando sua carapinha arruçada no lenço amarelo, sempre encostada na sombra das cubatas. Torta, passo dela com devagarinho, a pequena mulumba quase disfarçada em seu vestir-seu andar, num derrepente desaparecia, nunca tinha existido, cazumbi já, a pessoa duvidava. (VIEIRA, 2006, p.97-98)

A orientação temporal é um impressionante recurso para (des)organizar a narrativa: os eventos são posicionados de forma a deixar-nos, como leitores, desnorteados, por tantos meandros percorridos, indas e vindas, como se estivéssemos em becos sem saída, a percorrer um musseque de ruas estreitas e poeirentas. O narrador parece, logo após dar o turno de fala à menina, recorrer a um tempo muito depois, em que a menina nem mais existia, já tinha se tornado “alma de outro mundo [cazumbi]”. No parágrafo seguinte, o narrador provoca uma outra digressão surpreendente, ao tempo em que a menina Santa nasceu, para adicionar, como que a conta gotas, mais informações sobre a personagem. Desde o título da narrativa, a pergunta que não quer calar é: por que Santa? É preciso dar muitas voltas no texto, de mãos dadas ao narrador, e até às vezes soltar sua mão, para procurar entender. Explica ele:

Mas nasceu direita e pesada, monandengue chorona, hebo [ser de longa duração] de promessa a Sant’Ana de Caxito e a cacunda só apareceu com a vida. Um quase nada que era, nem mulumba [corcunda] que tinha, só ainda o jeito encurvado das costas, feitio de ossos mal crescidos. Marreca sem mulumba, sofria Santa esse seu corpo enfeiado mas sempre não a ouviam queixar, teimosa menina. E ainda quando os monas [garotos] adiantavam suas topias sorria só, triste bondosa, nunca saía berrida. O avesso ainda: tinha dias de fim-do-mês chamava Zito, vinha Mascote, Paizinho e outros traquinos, corriam: distribuía rebuçados e doces, micondos trazidos na Baixa. Recebiam, olhos quietos, envergonhados alguns, atrevidos todos, sorrindo até sua saliência, como Mascote:

— Não vamos cantar mais, Santinha! Juramos sangue-cristo!

Nem dez passos que a menina ia e era a voz dele:

— Vintium! Vintium! Vintium! — alcunha da cantiga conhecida.

E ninguém que podia ver a rápida sombra que entristava os olhos, ouvir o estalo no coração de Santa, pois tinha só alegria de seus dentes quienzenes [separados] no sorriso de coragem.

Assim era Santa: boa no coração, boa nas conversas, o sabido de todos. Como é então os namorados não iam vir, mesmo aleijada? Mais: sonsa como estava, o atrevido rapaz podia solicitar acompanhamento ou mandar cartão tipografado com palavras de amor, sempre ela não dava quissende [pontapé]. Sorria só; era aceitação, o outro pensava. (VIEIRA, 2006, p.98)

O narrador, a partir de então, volta ao momento em que já se retomam as acusações, primeiramente da parte da madrasta, por ver, na ingenuidade de Santa, a oportunidade que os namorados tinham para dela se aproveitar: “— é o dinheiro da burra, só! Recebe vencimento, sempre as prendas que está dar, súkua’[porra!]! Como é a raiva não me nasce, me digam ‘bora? Sou mãe! Madrasta, sou mãe! Não dimito isso!...” Mas de tanto ouvir insultos e ser tão maltratada, Santa “falava sempre suas quietas palavras. Dona Ximinha voltava, batia-lhe mais, sem vontade já: as pessoas lá fora, adiantavam ouvir o refilango da menina, era maneira de dar respeito. [...]” Todos os dias eram assim: “[...] eco das pancadas. [...] Panos varrendo o chão musseque, dona Ximinha gritava sempre mais, suas mãos voavam nas palavras à-toa só, falas de xinguilada [possessa]. Lhe agarraram então com força [...]” (VIEIRA, 2006, p.101) A

vizinhança teve de interromper mais uma cena de agressão contra a menina Santa, e, de dona Ximinha: “palavras podres, insultos feios no português e no quimbundo, saíam; cazumbis falavam na boca de dona Ximinha, as amigas lhe seguravam, se não ia correr embora no areal, gritar suas dores, seus azares, como queria. Lutava, disparatava, as pessoas lamentavam, chamavam Santa.” (VIEIRA, 2006, p.101) A menina Santa, a partir daquele momento, seria outra, por sua atitude corajosa: momento incontornável da narrativa em que afirma na frente de todos: “— é mentira! Isso é tudo mentira! [...] Mamã Ximinha está inventar na raiva dela! Juro!...” (VIEIRA, 2006, p.102) Outra queixa de dona Ximinha era a de que Santa estava, com o último namorado, Gigi, estivera se aproximando e aprendendo “as conversas dele, manias aprendidas nos livros, nos sô padres. [...] Quimbandices [curandeirice] de espiritismo ou cuesas-de-feitiço [...]” (VIEIRA, 2006, p.103) A perspectiva tradicionalista, conservadora, nesse sentido, de Ximinha, acaba por exotizar aquela novidade conhecida e praticada pela menina Santa:

Parecia estava ver a menina outra vez assim, queria levantar embora, surrar mais:
 — Me deixem, me deixem! Sou mãe! — caiu no chão, lhe levantaram. — E está m’aldrabar é ginástica, vejam só! Está m’aldrabar é a ginástica vai lhe arranjar na mulumba, ele quem que ensinou! O livro, tudo mesmo eu rasguei! Essa sem-vergonha quis pelejar ainda, papéis de homem e mulher nus! Lutou com sua mãe dela!...
 Saltava, lhe seguravam. Se sentou então, tremer só do corpo, a voz virava:
 — Ginástica de ioga, ioca, nome dela qu’inventou. Não m’intrujas só! Esfrega-esfrega, costas na parede, segura nas mamas, nua, a cadela, na cara do espelho...
 Feiticeira!
 Tudo isso ela tinha gritado era mentira. Só que, nessa hora, não podia aguentar mais. Se deixou-se cair no colchão e chorou, com gritos e pancadas dos punhos finos, mordida a roupa, mana Luminga lhe veio acudir. Santa deixava sair embora a dor de tantas coisas ele queria dela; a ilusão, muito tempo agarrada no coração, ele [o último namorado] era diferente, rapaz sem fumo, só o pouco de amizade é que bebia com seus amigos, mas no fim mesmo, queria como os outros, pior! — manias que era assim nos livros, era assim nos países civilizados... Chorava esse dia que lhe dissera: “Não vem mais!”, não tinha mais aceitado acompanhamento dele, nem mais uma palavra só, uma desculpa, para ficar toda quieta, pó da solidão soprado no peito, lá, debaixo da mulembeira onde que queria escrever nome dela junto com dele dentro do coração... Chorava essa mentira de sua madраста, verdade mesmo a ginástica estava lhe fazer bem, espreitara nas costas mais direitas no pequeno espelho desprateado da parede.
 E foi esse choro verdadeiro, de Santa, que adiantou afastar as pessoas nas suas casas, berrida silenciosa. (VIEIRA, 2006, p.103-104)

Cada parte do corpo da menina Santa é realçada, ao longo da narrativa, como se esta dissesse de sua inteira parcela de inocência e caráter: as pernas finas, a corcunda, seus dentes. Explica ainda o narrador, em uma de suas pausas para inserir comentários explicativos e caracterizadores da personagem, como através dos olhos da menina se podia perceber quem, de fato, era ela: uma menina boa e carente de atenção e respeito.

Porque a menina Santa tinha olhos direitos, quietos e repousados sempre na cara das pessoas. Uns diziam eram feios: que sem pestana, olho-de-garoupa, sem cor deles igual sempre; outros falavam o seu bonito azul-preto que brilhavam, molhados, dentro deles uma cacimbazinha de água quieta por aí saía fresca. Em verdade a menina Santa era mesmo seus olhos. Monandengue [criança], tinham perdido as pestanas e muitas manhãs ainda acordava de terror, queria abrir os olhos, espiar a luz do sol nos furos da casa, não podia: estavam colados. Colavam de noite. A limpa cacimba de cor tinha lodo lá no fundo, amarelo grude, doloroso. Aflita, Santa chorava. Mas sempre vem o hábito, no azar mesmo: mais tarde nem chamava dona Ximinha, a madrastra costumava ir, caneca de água morna, aguar de algodão as pálpebras coladas, voltar a luz nos olhos doloridos, nascer alegria no coração preso, assustado. Só suas próprias lágrimas — aprendeu a nascer lhes na hora que queria — roíam pouco-pouco o grude, luz jorrava na saída da água acumulada. E como eram os olhos, como eram as conversas, seus bem-feitos e mal-feitos: culposos de toda a confusão dessa manhã nascida quieta, só xaxualho de vento frio nos paus esverdecidos, sonolentos pipilos de pássaros ou vozes acordadas de pessoas amanhecendo nos serviços. Mas também cambuladores [aduladores] de todas muitas pessoas no lado da menina, na hora que apareceu, chorada toda e rota das pancadas, defendendo seus casos, sua vida. (VIEIRA, 2006, p.104)

O fragmento está situado no texto posteriormente a um espaço em branco que é um sinal, como já mencionado, de digressão temporal e também espacial. Neste caso, iniciadas as considerações do narrador a respeito dos olhos da menina, vamos, através da caracterização detalhada desta parte do seu corpo, aproximando-nos mais da personagem, e eis que, no mesmo parágrafo, provoca o narrador uma volta a um episódio da infância de Santa: “monandengue, tinham perdido as pestanas e muitas manhãs ainda acordava de terror, queria abrir os olhos, [...]: estavam colados.” Ainda no mesmo parágrafo e também no seguinte, já se tem novamente aquela cena de espancamento porque passa a menina na presença de seus vizinhos. Estamos diante da menina Santa adulta e agredida. Mas dessa vez, havia sido diferente: alguém teve de intervir para saber da menina, que então sem voz precisava de ajuda:

[...] Como era então esse barulho logo-logo no acordar da manhã, pancadas pesadas, nem a voz de dona Ximinha que se ouvia, nem nada? Foi mana Luminga quem que adiantou: bateu na porta, gritou, queria entrar:

— Comadr' é! Ambula minina, cuetada!

Nada que responderam, barulho só das apncadas que apagou. Luminga olhou nas outras vizinhas: estavam-se juntar ali, mas ninguém que tinha ainda coragem de abrir a porta, interromper, dona Ximinha tinha fama, suas palavras doces e ameaças tinham lhe nascido respeito, medo, segredo de profissão antiga de fazer dinheiro com suas coisas-de-comer vendidas em quitanda. E na hora que apareceu nem que se conhecia mais o que era a cara antiga dela. Recuaram, respeito de espanto, surpresa também, o silêncio da velha senhora comandava. Aí, falou, voz cansada, afogando o choro corrido, diferente, de Santa:

—Minha vergonha, senhoras! Vergonha na minha cara, vergonha na minha casa... Quem dorme com onça...

Calou. O vento xacatava seu frio nos zínco; no fundo, o fosco verde das mulembas madrugava um cacimbo teimoso em seu cair; a manhã vinha. Ajuntadas, silenciosas, as pessoas esperavam. No secreto de seus corações adiantavam adivinhar o que não aceitavam, nascia o que em seus cochichados dizeres de antes era ainda malfcia e

sorriso, o que podia suceder mas não ia suceder nunca jamais. Agora, a verdade que nascia diante deles custava. Essa verdade que adiantara sair em tudo que tinham falado, não acreditando mas sempre não calando, por causa a menina Santa que era uma sem-vergonha, desavergonhada, sonsa que parecia, em mais.
(VIEIRA, 2006, p.105-106)

O narrador deixa sempre no ar a dúvida sobre a verdadeira índole da menina Santa e procura realçar os pontos de vista das outras personagens. As pessoas hesitam entre os relatos da menina e os de sua madrastra, e nós, leitores, temos ainda as descrições do narrador, que, por vezes, parecem enfatizar a pureza da personagem de Santa, como já demonstrado, ingênua e pura, mas, por outras, parecem destacar seu lado humano e carnal, exacerbando suas reações emocionais e “mal-feitos”. Neste ponto, se percebe como Luandino dá um tratamento complexo às personagens de suas estórias. Não é um evento relacionado a elas simplesmente que vem à tona e que vai caracterizá-la, mas uma teia, um percurso meândrico maior e complexo de vida. Há um momento em que chega através do narrador, mais uma vez sendo útil, neste caso, o discurso indireto livre, a fala dita pela voz cruzada da madrastra, da confissão de Santa do pecado realizado: sendo uma moça solteira, engravidar de alguém que já tem uma companheira. Mas para a menina Santa, não se trata de pecado, amar e querer desse alguém amado um filho só para ela, para lhe fazer companhia. Tem-se no conto, mais uma vez, a relativização de opiniões. Dentro daquela ideia de análise de comportamento já mencionada, que, para nós, libera a prosa, a contística angolana, da análise introspectiva, observamos que, numa leitura possível, os temas binários que deram início ao grande surto da ficção angolana, ainda em finais do XIX, perdem então a sua força. Queremos com isto afirmar que os conflitos representados na ficção ganham um tratamento não mais seguindo uma ordem binária e previsível, como anteriormente: branco/negro, pobre/rico, dominador, dominado e tantos outros surgidos ao longo das narrativas já discutidas. E é isso que se percebe quando se olha detidamente para a ideia de verdade relativa, proposta pelo narrador da estória em questão. A voz de dona Ximinha, mesclada pela do narrador, e entrecortada pelo que, segundo a própria Ximinha, foi afirmado por Santa, coloca, diante da vizinhança, aquilo que faz novamente desestabilizar as suas opiniões em relação ao comportamento da menina e ao respeito que era devido a sua mais-velha, a madrastra Ximinha, que, antes vista como uma espécie de vilã, é, então, enxergada diferentemente por eles, de tal modo, que é mencionado, inclusive, o sentimento de remorso pelo que pensavam e diziam a seu respeito:

— Me contou tudo. Isto é pessoa?... Pessoa não tem coração? Esta genia não tem mais vergonha, respeito nos seus mais-velhos!... Me contou tudo, minhas amigas! Parece é ainda verdade ela! Que lhe comeram num branco, vejam só! Ela mesmo quem que

quis, não faz mal é ‘migado e tudo! Quer só um filho, ela mesmo vai lhe criar!... Aiuê! O ío muloji muene... [Ai! Aquele é mesmo feiticeiro...]

Se podia sentir o respirar das pessoas no vento frio. O nascimento assim dessa verdade adormecida no coração de todos assustava naquela hora; dita com palavras, ameaçava, virava crime de cada qual e as muitas raivas cresciam na menina. Onde se viu ainda fazer malfeito e contar, falar os casos, parece aquilo é virtude, glória de gabar, casos de todo o mundo saber? Confissão de pecado, gato até, tapa com areia. Verdade, as palavras repetidas de dona Ximinha falando a teimosia de Santa querer só um filho, que não tinha família, só no mundo ela estava, ajudavam a cavar a pequena picada, caminho na desculpa, no coração das muitas que escutavam, isso pelejava dúvidas. Dona Ximinha, porém, varria o silêncio de todos:

— Cadela sem vergonha!... Vejam só a sorte duma mãe! Que sou mãe, xíbia [arre]! não sou madrastra! Lhe cresci de pequenina! Lhe criei! Limpei as porcarias dela, cresci-lhe com educação! Arranjei serviço de trabalhar, gastei meu dinheiro! Aiuê, gratidão, xoto, não é?! Na honra da minha cara, na honra da minha casa...

Mana Luminga, velha de experiência sabida, duvidava:

— Ih? Adiantou contar, ela mesmo?

— Tudo, mana Luminga! Tudo mesmo! Que estou lançar estes dias, disse, estou pálida, mamã, grávida... E quando lh’arreei, logo-logo falou: “não bate o teu neto!”. Sempre eu parava, chorava então: “Sant’ Ana de Caxito, minha madrinha, sabe, mamã: não é o vício, não é a falta de vergonha. É só mesmo que eu quero, a vida está pesada assim, vivendo sozinha...”

Diferentes palavras, calavam vozes e ecos. E mesmo que todos ficavam condenar a barriga de Santa, cadaqual sentia diferente, nestes casos. Eram os medos, eram os remorsos, era tudo que tinham falado, isso lutava no coração das pessoas, agora a verdade do que estavam pensar era só falar à-toa, mordida, nascia. Dona Ximinha, sentada, murmurava suas palavras, justificação dela mesmo na cusação, as pessoas não sabiam mais. E Santa voltou na porta, aparição solene toda ela. (VIEIRA, 2006, p.106-108)

A caracterização complexa da personagem, do momento em que é flagrada a sua saída de casa, continua a ser realizada em todas as outras seções da estória. Existem informações relacionadas a outras personagens que, surgindo a *posteriori*, em outras partes da estória, iluminam também aspectos relacionados à menina Santa. É o caso da personagem masculina mencionada no início da narrativa. É necessário lembrar que nesta primeira seção da narrativa (seção D), não se tem mencionado nada mais a respeito do branco Julinho Kanini ou António Júlio dos Santos, aquele nome anunciado na abertura na estória e que de certa forma situa temporalmente os casos que seriam contados, pois o narrador afirma que tal sujeito estaria preso no período que tudo se passara. Mas quem seria Júlio Kanini? Se perguntará o leitor da estória. Vale retomar as primeiras linhas da estória analisada para começarmos a pensar sobre o recurso empregado: “quando estes casos se passaram já Luanda escrevia-se com u e então Julinho Kanini — aliás: António Júlio dos Santos, nome dele, de branco — andava preso.” A referência à personagem pára por aí, e, ao fim da seção, tendo ela sido analisada minuciosamente, fica patente nosso olhar em relação àquilo que denominamos “armação de musseque” para a estória: um percurso narrativo cheio de indas e vindas e uma organização *sui generis* em que mais nos perdemos do que encontramos, como se estivéssemos percorrendo ruas estreitas, poeirentas,

em que não se tem uma boa visão do que acontece, ou até mesmo esbarrando em becos sem saída. Retornaremos ainda a esta questão.

Na seção número dois, percebe-se o movimento desordenado da cidade em consonância com o crescimento dos musseques e com a movimentação das pessoas, como aquele visto também a partir do olhar do narrador “Mestre Gil, o Sobral e o Barril, se quisermos comparar esta à estória antes analisada. Logo no início da seção, conta-se o surgimento do Makutu:

O Makutu nasceu às avessas.

No princípio, areal entornado por ali fora, grossas areias vermelhas, amareladas, onde que cresciam ainda teimosos paus de mandioca brava, abandonados filhos das lavras do antigamente. E o vento. Quente soprar nesse quase deserto. Estragado só em sua lisura pela fila de quatro xaxualhosas mulembas, suas moringues sombras encobrendo cubata pau-a-pique vazia de seus zincos, suas janelas e portas. Ali longe, caminho de onde que vinha o bafo do mar, lá, as cassuneiras e matebas verdejavam uma antiga cacimba, secada quase. Só areia sempre mesma ligava o areal a outras areias, outros musseques, caminho e descaminhos da cidade.

Ora foi numa manhã de ventos desenrolados, ar de cazumbis, hora que o homem chegou. De pé, sacudido e cambuta [de baixa estatura], ficou junto com a parede roída da cubata, deixou vadiar seus olhos pelas areias fora. O vento corria poeirento, as poucas folhas dos paus de mandioca sacudiam esse teimoso pó vermelho, escurecia seus verdes delas, secos de sol, sequiosos. E por cima do homem o doce folhear das folhas, chio de ramos contra seus iguais próximos, sussurro arfo das barbas escorridas do vento, pipilo de rabos-de-junco quifunando [acariciando] figos. Ali, mais longe, o mar, ele não olhava. Pois nada via. À volta, e em si, só mesmo areal entupido de cubatas, gente fervendo suas vidas e suas mortes na panela do tempo; esta, ali a casa a seu lado toda barreada de novo, de novo com seus zincos de telhado, armazém de todas as fubas, quindele [fubá branca ou de milho] rugoso ou macio bombó, candumba ou massambala: as farinhas de pilão e pirão; azeite-dendém fresco com majimaputo, o de oliveira; jinguba muita, torrada em quimenga de sal-e-areia; pacotes de quicuerra-de-açúcar-preto, alinhados; linhas de coser, agulhas; riscados, isto é: o maculusso, o camões e o quinjongo; fósforos e cigarrilhas; sal de dar cuílo — os dinheiros tilitando na gaveta, o carvão lá atrás onde que o barril do vinho primeiro é baptizado, o quimbombo e o candigolo fermentam e prosperam.

Isso viu: a vida nascer, rio no areal; ele, na porta, banhado das águas dessa vida, pescador. (VIEIRA, 2006, p.111-112)

A origem do musseque Makutu é contada sinestesticamente de modo a se ouvirem os “chios” das folhas, “os dinheiros tilitando na gaveta”, o “pipilo” dos pássaros, se sentirem o ferver da vida das gentes, a carícia dos pássaros nos figos, os aromas do azeite e da jinguba [amendoim] torrada, e em que se enxergam os “riscados” e se desejam o vinho e as cigarrilhas. E o homem que ali chega e “vê” a vida nascer, como afirma o narrador no fragmento acima recuperado, e de quem “um ano depois, na velha sombra das quatro mulembeiras, a casa já tinha portas e janelas verdes e zincos de segunda mão; mercadorias cobertas de moscas, [e] as prateleiras cobertas de mercadorias, [...] olhando meia dúzia de cubatas salpicadas no areal” (VIEIRA, 2006, p.112) vai gradualmente sendo (re)introduzido à teia narrativa. O narrador

desta seção assume a postura de alguém que observa de longe, ou mesmo que viu tudo isso acontecer, mas que, no presente narrativo, lançando perguntas retóricas, ou pseudoperguntas, a todo momento, testa o canal de comunicação com seu interlocutor provocando o interesse na continuidade da “Estória da menina Santa”. Indaga ele: “quem que era esse homem, cambuta [baixo], menino ainda, de seu olhar muito sério, ali assim satisfeito com seu pouco-negócio, sempre sorridente e amável, branco d’educação, cagundo [branco sem educação] nada, querendo falar ainda o quimbundo da terra e fiando, aceitando vales e contas, num vender que não crescia?” (VIEIRA, 2006, p.112-113) Depois de lançada a pergunta, não é ele narrador que tem a resposta, como terceira pessoa que assumiria a onisciência. Conta ele que:

Resposta chegou um outro ano tinha passado já quase. Resposta murmurada, duvidada logo-logo — respeito no menino Sandu era grande, sombra nascida em suas boas maneiras e vizinhanças de vida no mesmo musseque. Só que o homem que falou — um tal Queleto, Anaqueleto Feliciano — pouco tempo com a família dele berridado num musseque engolido na cidade disse que o conhecia de lá. E que lá, aí onde que saíra, lados daquele lado do Prenda, onde que tem a loja dum Reis, caputo quileba, lhe viam é ainda no calção e sapato de madeira, cara toda ela cheia de borbulhas, parecia era sarna, parecia era lícar. Não estava usar aquele pequeno bigode atrevido, mas era ele, ele mesmo, jurava, um menino Sandu tinham-lhe corrido nas chapadas nessa loja onde que trabalhava... (VIEIRA, 2006, p.113)

Mais uma vez, se observa a técnica de Luandino no texto empregada para a construção das personagens que nele surgem. Não se entregam as características das personagens prontas, nem se fica sabendo quem estas são apenas pelo que dizem delas as outras, mas há um conjunto de informações que, numa organização singular, disposta “no texto”, precisa ser (re)unido para então ser compreendido a partir da leitura de cada leitor. No fragmento, o narrador “diz” que a resposta “chegou”, mas logo em seguida afirma: “resposta murmurada, duvidada logo-logo”. O texto se coloca de modo a permitir que se construam posições diversificadas, leituras possíveis várias. Não se trata, neste caso, apenas daquela concepção tida como atribuidora de “literariedade” a qualquer e todo texto literário, os hiatos a serem preenchidos, estamos tratando de um recurso outro que aumenta o grau dificuldade e de interpretação do texto em questão, deixando nele “um nível a mais de abertura”, o que requer do leitor um “ferramental específico” e de maior “capacidade invasiva”. Se nos perguntarmos: quem é Júlio Kanini? Poderá “dizer” alguma personagem, como indício: “agora não sei. Você falas assim?... Então parece este é outro... Dou o ouvido, não dou a boca, sukuama!...” (VIEIRA, 2006, p.113), como num jogo de mostra-esconde. O menino Sandu, o homem Santos, o branco do musseque, o português angolano que estava “[...] querendo falar ainda o quimbundo da terra [...]”, em sua complexidade representado, percorre o caminho inverso daquele realizado

por Nga Muturi, por exemplo, a personagem da narrativa de mesmo título e de autoria de Alfredo Troni, discutida no início desta investigação. Júlio Kanini, Julinho, António Júlio dos Santos sai de Portugal e vai viver em um musseque angolano passando também, como Nga Muturi, por uma espécie de metamorfose cultural forçada, forçada pelas circunstâncias: trabalhou “no Reis Kanibal”, seu patrício, viveu “pouco tempo com a família dele berridado num musseque engolido na cidade [...] onde que saíra, lados [...] do Prenda” (VIEIRA, 2006, p.113), “correu com carga de surra”, depois comprou um sítio só seu na “cacimba do Silvestre” (VIEIRA, 2006, p.117) e montou sua loja, seu negócio. Kanini é uma personagem que representa a capacidade de crescimento e de transformação do homem angolano, seja branco, negro ou mestiço; e o musseque, como sua extensão, representa um lugar, na prosa, por Luandino mitificado, como o espaço do possível, transformador, energizante e de possibilidades também infinitas. Transforma-se o homem, transforma-se a cidade:

Era verdade, era mentira, ninguém que podia falar.

Então, pouco-pouco, maré calada enche a gente não vemos, musseque de areal virou musseque de pessoas. Se plantavam tungos [pau de construção] e canas, cubatas [barracos] nasciam, cresciam zínco e capins nos telhados, como os antigos pés de mandioca; chegavam as pessoas berridas de muitos sítios outros ameaçados na cidade branca, ficavam morar ali, terreno não se sabia o dono. E tinha mesmo a loja, venda do Kanini — nome que adiantavar chamar. Ficavam. Vizinhaça de expulsos iguais, berridados todos eles, dava nó logo-logo, conversas e amizades nasciam nos problemas da vida. Negócio, aí, cresceu: Julinho Kanini movimentando tantas as coisas-de-comer, panos e bugingangas, meteu empregado. E noutra dia, manhã da manhã, o musseque banzado amanheceu com sô Júlio mais lá em cima, sítio de cassuneiras e cacimba de um pau só, o velho tambarineiro, riscando no chão, medindo de cordel de fio-de-sisal com uns Xodó e Cupertinho, pedreiros do Makulusu mais servente-ajudante Man’maneco, todos ali ouvindo, dando opinião. Chegaram canas; chegou capim. Uma carrinha veio na Baixa com zínco. Descarregaram cuesas. Ninguém que adiantou mais perguntas, o Kanini é que, no jeito dele malembe falou para vavó Ngongo (“Minha sócia!...” — ria delicadezas lá dele) fornecedora de cacussos [peixes do rio] e mais produtos das Margens, fabricantes de cigarrilhas, dona de filha mulata, clara pele, olhos treslavados, menina muito guardada de homens e bailes:

— Mudo, vavó Ngongo. Mudo! Ali é mais central, as casas são minhas. Kaxinjiangê katungê ni sute... [O esquilo não mora com a topeira] Traz azar!

Com sua sabedoria, experiência de negócio, velha Ngongo viu logo: o Kanini ia mesmo para junto da cacimba, ia tomar conta ainda mais da água de vender; o Kanini ia ficar na ponta de lá do musseque crescendo; o Kanini sabia, entre o último musseque da cidade e aquele, ali, nascido à toa, já tinha só quase tudo casas; o Makutu tinha ainda de fugir mais na frente; o Kanini, lá, ia ficar bem no meio, tomar conta de tudo negócio dele todo sempre, como era desde princípio. Se sorriu, alegre velha: gostava ver assim uma pessoa que adianta, parece é luz, está aqui e sempre vê logo-logo mais longe. Ouviu risos de Vina, pensou seus olhos dela admirados no bigode do branco, fingia não estava a ver. Murmurou só:

— Mon’a uisu. Kiaiiba! [É uma criança. Que pena!] (VIEIRA, 2006, p.116)

Teve razão vavó Ngongo, Kanini obteve muito sucesso com sua loja de coisas-de-comer, e a cacimba era o principal atrativo. Júlio Kanini soube ir se adaptando ao novo espaço

que conquistara: “as latas de água, as pessoas que estavam morar mais longe, vinham buscar na loja, compravam lá outras coisas.” (VIEIRA, 2006, p.116) Depois chega outro comerciante, surgem novas casas, a Câmara abre chafariz, e a casa de Kanini já havia se tornado referência para todos. O menino Sandu havia então se tornado homem, e agora dono da cacimbazinha mesmo: “logo-cresceu horta, ali mesmo, verde aumentou, todo o ano; pouco-pouco, ninguém que deu conta, cacimba era dele, dono, as pessoas, para ir lá, tinham de atravessar nas hortas [...]” (VIEIRA, 2006, p.117). Como se pode perceber ao longo das análises de fragmentos desta seção (II), toda ela é dedicada à personagem de Júlio Kanini, o branco português que se torna gradualmente angolano e que passa a ser querido por todos. É como se a menina Santa saísse completamente de cena. Não há referências a ela nem a sua madrastra durante toda esta seção. Algumas poucas páginas depois, ainda nesta mesma seção, o narrador nos coloca já diante de um Júlio Kanini casado: “Vina, sim; ela mesmo; única filha restada da senhora Ngongo. Etelvina; tinha casado, de anel e véu, mas a cerimônia quase no secreto, só mesmo os padrinhos da noiva [...]” (VIEIRA, 2006, p.118) E eis que lança o narrador mais uma de suas frases célebres, um dito com rima para apontar algo que surge de diferente no comportamento de Júlio Kanini. Aquele menino Sandu que havia crescido lutando, trabalhando, sempre honesto e solidário com a vizinhança parece que havia se tornado outro. Estamos diante de mais elementos (des)norteadores de traços de uma personagem, que, como a menina Santa, assume feições multifacetadas e dignas de muitos olhares e ângulos diferentes que proporcionem uma tentativa de apreensão que verdadeiramente nunca chegará a sua totalidade, tamanha a complexidade que lhes proporciona o autor em sua construção na manipulação do narrado. Mais uma vez, chamamos a atenção para aquela ideia de “armação de musseque”. É como se todo o texto escorregasse por entre os dedos, dando a ele nova forma, ou deformando-o, exatamente para realçar o frescor sua matéria movente. Na voz do narrador:

A mudança é devagar, se descobre só quando acabou já.
 Ora então, depois, começou a aparecer o Kanini outro, diferente: confiança era menos; conversa era menos; reunião debaixo do tambarineiro foi diminuindo até. Mas a casa, o negócio, cresciam. Falaram ainda: feitiço de ngana Ngongo. Pois que agora tinha mania dele, dinheiro contado até nos cinquenta réis, querer sempre adiantar mais. A casa engordava, [...], só Júlio só nas fazendas, coisas de vestir, jinjondo [bugigangas de cobre], insignificâncias. E o quimbombo e candingolo [bebidas fermentadas de milho] trouxeram outras gentes. Vinham, às noites, escuros de lua tapada, no pequeno escritório do Kanini. No Makutu não gostavam esses homens de fora, roubadores dos pacíficos sunguilamentos do antigamente, culpados da nova cara velha do menino Sandu, sempre sério. Isso admirava: Julinho era sorridente em seu bigode, elegante na calça caqui antiga, agora mais engomada cada dia, cuidados de Vina. A verdade nunca que António Júlio dos Santos tinha sido um tasqueiro, fubeiro de musseque: calça sem nódoa de azeite-palma; camisa passajada sempre limpa, nem parecia ele vendia fubas e azeites, pesava carvão, aviava farinha; sua fala delicada, de quimbundos misturados

com jeito e vogais longas, arredondadas — tudo chamou nome de alcunha. Só mesmo andando perdia: os pés camauindos xacatavam de mais, defeito de empregado de loja mussequenha, andar como pato. Os mais-velhos defendiam, então: caminhar pesado, dá idade dos anos, lhe vira homem assente no seu juízo, não é andar de passarinho, saltante, menor sem experiência... Sô Santo sabia — sorria só, amansava os muitos fios brancos de seu bigode, sua desnegrecida cabeleira, vaidade de menino de pouco mais de trinta anos.

Como se disse, tudo virou: a cara fechada; o olhar antigo — sério e gozão — um pouco parado; triste, parecia. (VIEIRA, 2006, p.119-120)

Como já mencionado, o narrador põe mais dúvidas e mistérios em torno das personagens do que certezas. No fragmento acima, tem-se a sugestão de uma mudança em Júlio Kanini: e mais adiante, na narrativa, surgem casos que parecem reforçar a mudança de caráter da personagem em questão: Kanini começa a se envolver com pessoas que ficavam lhe devendo, traziam objetos falsificados para negociar. E tudo era feito em nome da “urgência de negócio”. O narrador, em contraposição a isso tudo, coloca mais-velhos assimilados e reformados que o defendem de comentários maldosos que começam a surgir na vizinhança: “— Falam a uso! Kanini nasceu aqui, lhe conhecemos de menino!” (VIEIRA, 2006, p.121), mas logo em seguida também coloca em cheque a índole destes mesmos mais-velhos, afirmando que eram também “gente presa por gestos e dívidas a Júlio dos Santos.” (VIEIRA, 2006, p.121) E outros mistérios cercavam esse “novo Kanini”: aconteceriam também os casos da carrinha. Passava a personagem muito tempo fora viajando e carregando algo de secreto que era multiplicado em outras tantas coisas que espantavam aqueles que o recebiam de volta. Que mistério estaria por trás de uma “sucata-barata *Hanomag*” que então Júlio Kanini passara a dirigir misteriosamente?

[...] não era carro de andar com ele na Baixa, menos no negócio. Em baixo do tambarineiro, parada todo o tempo, quando saía já ninguém que dava conta. Viajava para onde então, dias e dias? Vina, se perguntavam saber, respondia o homem dela tinha ido nos matos dos Dembos, tinha saído na kibala, cadavez na Kisama. Madrugadas escuras, arrancava. O que levava? Ninguém que sabia, mistério dele mesmo. E voltava em hora de ninguém, surpresa, carrinha enlameada ele sempre sempre com seu feitiço: limpo, engomado; ria, corria a abraçar Vina. Na carrinha, os salientes só davam encontro com cacho de dendém, saco de fubá, muamba de banana, cabrito amarrado, bordão, tungos e pacos, saco de carvão... Caíam os boatos do Amaral, contrabando nada, tudo era de comer em casa, nem vendia, ofertava nos amigos. Tinha sim, nesses domingos de torna-viagem, bom almoço de funje de bombó, caldeirada de cabrito ou muamba de jinguba, em baixo do rumoroso e velho tambarineiro. Sô Mbaxi, velha Paciência, nga Ngalaxa, Queleto cadavez, outros poucos amigos da primeira hora.

— Fundadores do Makutu, pioneiros!... — se sorria o Kanini enchendo os copos de vinho branco. Abraçava Vina, dizia, calma expressão amiga, pessoa de bem consigo e com o mundo:

— Sogra de panos, mulher de vestido. Como no funje, bebo no palheto!... O ueto ó! Nuenu!...

E a carrinha ia, carrinha vinha; [...]

Foi a chuva, veio cacimbo, veio a chuva. Carrinha avariou. Então pensaram: viagens acabou. Afinal, sol de Junho: Kanini apanhou comboio, foi pela linha acima, viagem de muitas semanas. Voltou; as mais semanas e semanas de silêncio desconfiado, correram. Propalou mais tarde o Amaral, querendo intrigar ainda o braço direito verdiano, que estes casos passaram depois de uma grande conversa num homem gentio matumbo [ignorante] trazido no nhô Mochinho. A verdade o Kanini regressou e então pior: custava aparecer na loja; dia todo passava no escritório, ninguém que lhe via; Vina no balcão das fazendas, sua pequena barriga salientando, as pessoas sorriam aí. E não teve mais funjada de regresso, não saiu mais viagem, nunca mais. [...] (VIEIRA, 2006, p.121-123.)

Pouco tempo depois de seu filho com Vina ter nascido, Júlio Kanini fora mesmo preso, como fora anunciado desde as primeiras linhas da “Estória da menina Santa”. Vale lembrar que é nesse mesmo período de sua prisão que acontece toda a “Estória” na qual está inserida a menina Santa, como dito pelo narrador. A segunda seção termina mesmo com Kanini preso, e, numa cena que, pretendendo um desfecho, faz uma volta em que se retoma o início desta mesma seção, observa-se que na esquadra, na qual se encontrava Kanini, “se abria uma porta, polícia-carneiro já não dava tempo. [Júlio Kanini] Abotoou então casaco, lhe sorriu apenas o seu delicado sorriso. — Vamos...” (VIEIRA, 2006, p.125) e as essas reticências segue-se o último parágrafo, fecho da mesma seção em questão. A mencionada “volta”, parece querer justificar algo que antes disse o narrador:

Às avessas, se disse, nasceu o Makutu.
E no princípio não eram o povo e o comerciante chegou depois com suas palavras doces e amargos negócios. António Júlio dos Santos adiantou, viu o que ia passar — ficou. E o musseque cresceu na sua volta. E ele fez-lhe crescer na sua volta. E nele cresceu e, juntos, desunidos, cresceram o escuro dos dias, as claridades de noites. Só que musseque sempre tira sua desforra: senhor António Júlio dos Santos não tinha mais — ficara só um tal Julinho Kanini, do musseque Makutu. (VIEIRA, 2006, p.125)

Nesta seção, como visto, o musseque é um espaço primordial: ele nasce, cresce e se desenvolve. É como que personificado envolvendo todo o cotidiano das pessoas. O musseque Makutu cresceu a volta de Kanini e Kanini cresceu a volta do musseque, como se fossem irmãos: “juntos” e ao mesmo tempo “desunidos”. Do musseque, Kanini retirou forças para se erguer como pessoa, erguendo também o próprio musseque, pois é ele um dos seus fundadores, e é nesse “mesmo” musseque que sucumbe a forças maiores que o levam à ruína.

Sob a mesma aura de mistério que termina a seção dois, inicia-se a seção de número três. Nela, volta-se ao mesmo quadro da seção anterior (a I) em que estava sob foco a situação da menina Santa. Não que a seção dois não faça parte da estória da menina, mas é que apenas nesta volta-se a falar da personagem que dá título à narrativa em questão. Volta-se a contar como foi o nascimento da menina Santa. Lembra, sua mãe, morrera de parto quando seu

nascimento ocorreu e este só fora conseguido às custas de uma promessa feita a Santa Ana de Caxito, pois sua mãe era uma mulher de recorrentes problemas uterinos e de infertilidade. Conta o narrador que “[...] a vida inteira sempre quisera filhos e nada; seus homens lhe deixaram por causa essa sua barriga de baco [...]” (VIEIRA, 2006, p.127.) Nessa volta ao momento exato do nascimento da menina Santa, ficamos sabendo mais informações sobre a mãe de Santa, a senhora Lemba. E temos a sensação de uma aproximação de alguns traços que caracterizam Lemba e Santa. É como se o narrador buscasse um elo perdido e acaba por revelar que as duas nunca chegaram a se conhecer. Para que a menina Santa viesse ao mundo, grande sacrifício teve de realizar sua mãe, e, maior ainda foi o preço pago pelo feito. Conta o narrador que

[...] saindo nas cantigas, [Lemba] fez tudo: viagem a pé no Mala a Nzala, fronteiras do Uíje, num quimbanda [curandeiro] de fama alta e longe; secreta consulta num senhor Barão, enfermeiro-quimbandeiro; rogo, promessa e vela em Sant’Ana e Muxima Sessá, as das Margens, nossas senhoras das infelizes. E foi mesmo a de Kaxitu quem que deu-lhe um fruto, hebo de vários meses: a menina Santa nasceu. Viu a luz; chorou; a senhora Lemba morta já, não ouviu. E se tinha pessoas, em suas conversas de não ter serviço, falavam era ainda o padre João-Sujo o milagre de Santa, isso era só balela de munhungeiros, falar a uso de vagabundos e cravas, bebedores de quinhentas e quimbombos por tabernas e botequins, gente sem religião de vergonha. Só com o óbito do senhor Mateus, pai, em São Tomé, onde que fora ruscado, todos calaram a boca: a menina saíra era fulazinha, cafusazita na cor mascavada de açúcar-preto mas crescia direita, cuidados de sua madrasta, mulher agora do primeiro homem de sua mãe; e lhe baptizaram de Santa, uso do costume. Santa Mateus João, nome de seu pai, junto.

Estava então esta menina Santa, naquela hora da berrida na sua madrasta, debaixo das folhosas mulembeiras. O vento bungulava as folhas dos paus, desfiava o pano do cacimbo; sol pequeno virava mais morno, cinza de fogo. Cresciam rumores do musseque, começo de sair embora no serviço, tudo zumbia os nasceres da vida. Pouco tempo só, as gentes cruzariam por ali, caminho das cinco mulembeiras e iam querer saber, perguntar, cadavez mesmo consolar, ia doer. Então Santa apertou no peito o pequeno seu saco das costuras, coisas de vestir, secretas, para o filho crescendo na barriga. Tudo estava pior, agora: as conversas se tinham complicado e a culpa dela mesmo. Praquê adiantara falar? Praquê tinha pensado se pusesse a verdade toda, mamã Ximinha ia lhe aceitar, não deixava no perigo? Afinal, as pessoas não gostavam a verdade, as pessoas não tinham coração; as pessoas não aceitavam perceber ela queria mais é uma vida diferente com seu homem dela, selecto, um de não andar em tabernas chungas. E a culpa, dela? A vida tão feia já, viver num à-toa só, trinta anos e mais, como é ia lhe aceitar assim igual, complicar, procurar as macas? (VIEIRA, 2006, p.127-128)

A “armação de musseque” ganha destaque sobretudo com as digressões intensas e constantes feitas pelo narrador a partir da intercalação de partes da estória como já demonstrado, tanto na moldura maior em que se (des)organiza em seis seções, como no interior de cada uma delas, na simples transição de um parágrafo a outro. No fragmento acima, recuperado da seção de número três, percebe-se a grande volta digressiva que realiza o narrador para (re)contar o nascimento de Santa, e como, com tamanha naturalidade, na sequência, no parágrafo seguinte, realiza outra digressão enorme, voltando a um ponto em que já esteve, na seção um: “estava

então estava menina Santa, naquela hora da berrida de sua madrastra, [...]”. Eis-nos de volta ao momento crucial da Estória a menina Santa, depois de apresentar-se como grávida, decide sair de casa, num ato de autonomia defensiva e coragem. Decida a ficar com o filho que seria fruto daquela união condenada sendo alvo de pragas e ameaças da madrinha: “— te vão correr no emprego, juro! Barriga cresce, você és corrida, vai ver só! Sem-vergonha, cadela!” (VIEIRA, 2006, p.129)

A ingenuidade da personagem é realçada novamente quando esta esta decide procurar Vina, sua amiga e então mulher de Kanini, para conseguir ajuda, pois era mesmo Júlio Kanini o pai do bebê que Santa esperava. Imaginou sorrindo a fala da esposa de Kanini: “— vem’bora! Filho é nosso. Cria lhe mesmo para você, eu falo ele tem de sustentar...” (VIEIRA, 2006, p.129) E ainda: “Ideia da tristeza de Vina com seu homem dela preso, acrescentava esperança. Desgraça igual chama amizade: como é mulher podia querer a morte dum filho do seu homem?” (VIEIRA, 2006, p.130) Sob seu olhar, o areal, os tambarinos, os conjuntos de casas de telha de Kanini, o vento que soprava, todo o musseque parece acenar positivamente, mas a riqueza de Julinho Kanini diante de si era, por vezes algo assustador. Como conforto pensava que seu filho poderia ser dono daquilo tudo: “[...] riqueza à sombra da verde árvore.” Mas surgem os medos e a hesitação parece rondar-lhe:

— Meu Julinho!... — se acariciou, corajosa, força nova nas palavras que sussurrava, ecos das antigas na noite do baile. E voltou a ver todo o riso de António Júlio, lhe falando sua quieta voz assotacada de quimbundo. Sorriu toda tristemente, arrumou os cabelos debaixo do lenço, avançou um passo, outros, todos.

“Vida é mãe, não é madrastra!”, falavam os mais-velhos, hora que Santa se rebelava, dizia: “Tudo está muito feio e pobre...”, e, em segredo, adiantavam xingar-lhe manienta, convencida.

Só que, conversando os casos da vida com suas amigas de trabalho, não desdenhava, isso não era capaz. Ficava aí toda calada e sonsa, só nos grossos olhos deixavam ver, num derrepente diminuir da luz deles, não gostava as conversas que falavam, não aceitava. Embrulhava os comprimidos, rotulava, enchia as garrafas; e no segredo de seu coração sabia, com ela não podia ser assim como as outras falavam, nunca que ia aceitar a vida como ela teimava nascer. Com sua marreca — mulumbazinha sem importância, modista disfarçava —, seu azar de namorados, se suspirava de não falar nos outros ela via na Calçada da Missão. Tremia a vergonha, ria o medo dentro de si só de olhar, cadavez iam pensar era mais é uma atrevida, saliente. Ou mesmo a chita enfunada de flores, blusa e saia um pouco muito comprida do que se usava, não ia afastar esses moços ruidosos e bem-falantes? Quem sabe, cadavez eram assim, todas as partes só de esconder o que desejavam... (VIEIRA, 2006, 130-131)

No fragmento acima, entre primeiro trecho que reproduz o sentimento confuso de Santa ao decidir ir conversar com Vina e o último, há um espaço de uma linha em branco e nos deparamos, como leitores, novamente com uma digressão que nos coloca em contato com um

momento também importante da personagem em questão. Nele, Santa é apresentada em meio a suas amizades de trabalho e nas saídas em busca de um namoradinho. “Moça direita”, na Calçada da Missão, de “blusa e saia um pouco muito comprida do que se usava”, “tremia a vergonha, ria o medo dentro de si só de olhar”, iniciava seus experimentos e descobertas sobre a arte de atrair companhia. Mas foi no casamento de Maneco, conta o narrador, seu primeiro ex-namorado, depois de se chatear com uma cantiga que cantaram Kapopa e Xico para lhe irritar mesmo a respeito da quantidade de namorados que Santa já havia tido, por ser criteriosa, que Kanini dela se aproximou. Pensava ela em lágrimas, no escuro, em baixo de um “tambarineiro”: “era uma quitata [prostituta]? Munhungava [se prostituía]? Andava agarrando os homens na rua, remexendo os muelos nas portas?” (VIEIRA, 2006, p. 132). Tudo que Santa queria era ser respeitada e carregava uma mágoa antiga em seu coração por ser sempre procurada pelos homens que desejavam suas ancas gordas. Perguntava ela para suas amigas: “— Tenho cara de munhungueira? Tenho cara de quitata? Me diz ainda, Lina, me digam?! — e as lágrimas roíam o azul-negro dos olhos dela, parecia era mar com chuva.” (VIEIRA, 2006, p.134) ao que obtinha como resposta: “— Não, Santa. Esses homens são assim, você sabe...” (VIEIRA, 2006, p.134)

Depois desta ida no tempo, como que revisando essa época da vida da personagem, “volta’ à frente no tempo o narrador, tempo este em que a menina Santa carrega então um fardo. Tudo que prezava com suas escolhas tão criteriosas para namorados e companhias parecia ter ido “por água abaixo”:

E agora? Não aceitara as palavras de Lina [que aceitaria se alguém oferecesse uma casa para amigar, pois sorte não deveria ser jogada no lixo] e agora ia ali, ela mesmo, Santa, quem que ia ter um filho dum homem, o homem era casado e nem que fora ainda seu namorado de horas escuras, como os de Lina. Mas não teve tempo de morder o pequeno sorriso mau de ser assim: virando a esquina, apareceu a casa verde de Kanini, parecia era um vento frio lhe entrou no corpo. Parou, procurou parede de encostar. Mas não era uma quitata; e Vina era amiga de solteira, amiga.

Nhô Mochinho lhe disse Vina estava para atrás, no quintal, mas nem teve tempo de avançar: a amiga tinha aparecido chamada na voz dela e sorria, clara toda ela, como era sua pele mulata.

— Santa?! Ená, entra!... como estás? — e punhas ares diferentes, senhora de sua casa, nada de palavras de encontro de rua, falas de amigas ou brincadeiras de escola de corte-e-costura. — Senta! Senta! Estás pálida!... (VIEIRA, 2006, p.135)

Recebida mesmo como uma amiga querida, só restava a Santa guardar ainda a inveja secreta que lhe surgia no peito ao ver tudo aquilo que pertencia a Vina, então casada com Kanini: a mobília de caixote pintado, a cortina de chita. As palavras de visita a ela direcionadas por Vina não eram simplesmente percebidas, e Santa observava que sua antiga amiga Vina:

“[...] tinha uma luz diferente, de mel, saía dela, parecia a amiga era santa, pessoa de figura de livro, com seus pequenos olhos rindo [...]” (VIEIRA, 2006, p.135) Vina começa a conversa querendo saber a verdade sobre aquilo que ouvira, pois disse só acreditar nas conversas daqueles próprios que viveram uma situação. Vina sabia que Santa vinha apanhando da madrasta e, ao saber disso, Santa treme suspeitando que amiga soubesse também do motivo real da surra. A conversa continua e Santa começa um desbafo sobre sua situação e as acusações de dona Ximinha: “Vina, eu mesmo não estou perceber o que está passar no meu coração...” (VIEIRA, 2006, p.137) Ao que puxa para si o foco o narrador, pintando ele a cena em que “tristeza das palavras da amiga, Vina só olhava com atenção”, e, ao fim, “[...] em Santa as lágrimas é que correram.” E dizia a amiga: “— Pronto, Santinha! Pronto ainda... — pequena irritação na fraqueza da amiga, voz de Vina virava. — Chora só! Sai tudo! Deixa sair em bora. Desgosto é no coração, não é na boca, verdade...” (VIEIRA, 2006, p.137) Mas a menina Santa, mais uma vez, não ouvia a vida (diz o narrador “sabedoria ensina, mas a vida manda), e, como que reforçando o poder das circunstâncias e sua fragilidade emocional, em meio aos soluços, Santa falou tudo o que havia se passado: a farra do casamento do Mateus, o filho que agora carregava no ventre, as ameaças que sofreu da madrasta, o medo de perder o emprego, e por último, mas não menos importante, quem era o dono da barriga: “— o pai eu sei, Vina. Queres que te diga? Tu és minha amiga, podes saber tudo, não é?... É o Julinho! Ele mesmo! Teu homem, ele que gosta de mim, e eu gosto dele. Vai me amigar, vamos viver... vamos viver... a criança...” (VIEIRA, 2006, p.139) Vendo, diante de seus olhos, desabar todo o carinho, a preocupação da amiga em conseguir-lhe um lugar para dormir e a consideração de amizade e solteirice antigas, Santa chora e Vina transtornada com aquela notícia inesperada, adota uma postura que ela nunca vira: num ato de fúria, xinga e humilha Santa rogando pragas nela e em toda a sua geração, inclusive no bebê que esperava. Descreve o narrador com vivacidade, finalmente ajustando o tempo à cena:

Perdeu fôlego, desatou chorar, Vina lhe caiu em cima, tudo já insultos, berros de arranhar, batendo os pulsos dela magros e cavanza correu nas mobílias, partindo toda a calma silenciosa da aconchegada, parecia era pedrada de monandengue [menino] em zinco de telhado. Ofegantes, sem mais nem palavra, se batiam mordendo, se rasgando, com uma surda raiva quieta e silenciosa, só gemidos. Nhô Mochinho é quem que veio separar, berridar a menina Santa com ajuda dos gritos podres de Vina. O cabo-verdiano lhe segurava, Vina se curvava, queria se soltar, atacar a outra, desarrumar suas imbambas. O caputozito do balcão veio ainda espiar mas lhe correram no berro do verdiano, pessoas se juntavam na porta, queriam saber, perguntavam os casos. Vina, aos gritos, xingava toda a geração de Santa, cubava até no mona que ia não ia nascer, na mãe, munhungeira, puta e tudo mais quanto, ninguém não pensava sua menina educada assim como a filha de nga Ngongo ia falar aquelas palavras podres.

— Quiuáia, essa gaja é que é! Quitata de dormir com gajos no capim! Rosqueira! Te arranjaram até uma mulumba, sua sonsa de merda! Cadela d'arrastar a bunda no chão! Os cães não te querem!... Não pendura só sua roupa na corda, jacaréua! Ninguém pode ver teus trapos! Porca! Vem me insultar na minha casa, falar o meu homem está preso, só falsos, intrujices dela!

Lutava, se soltava, xingava:

— Cara de sonsa! Cara de castanha de caju chupada! Ninguém te quer nem para xaxatar nos bailes! Te conhecem! Cassafo! Olho de peixe sem ar! Cu te matembo!... [...]

Aí, Santa sentiu seu medo, então. Tinha escutado as palavras todas de Vina, sempre seu sorriso quienze, sem a resposta, isso que trazia mais as pessoas contra ela. Mas estava serena, tudo o que a outra falava nada lhe importava, parecia eram casos leios. Na barriga tinha o filho do Kanini, ia nascer um mulatozinho quem que ia falar a verdade das conversas e isso lhe punha em cima de tudo. Olhou até na amiga, sorriso de pena, lhe respondeu só:

— Sou assimilada, não penses! Não vou gritar no meio da rua! Não falo palavras podres de gentia matumba como você...

[...]

— Se eu quisesse, chamava minhas amigas, arranjava outras que conheço, como você ‘tás ouvir? Vinham uma manhã te provocar, para t’insultarem só, te punham a vida no sol para sacudir as porcarias, teu amiganço... Mas sou civilizada, cafusa dum raio! Tenho pena, gentia! (VIEIRA, 2006, p.140-141)

A seção é encerrada com a “saída de cena” da menina Santa “debaixo dos gritos e uatobos dos monandengues zombando-lhe nas muitas cantigas conhecidas.” (VIEIRA, 2006, p.141) A atitude daquela sua “amiga”, que traz para Santa de volta o medo, se transforma, logo em seguida, em coragem, e é o que parece mover em Santa até um sorriso de pena em relação a Vina: “adiantava para sair embora, seu pequeno passo de passarinho agora apressado lhe rebolando nas ancas gordas [...]” e cobrindo a barriga para proteger o filho da voz de Ngana Ngongo que também se aproximava “cubando no quimbundo, cubando no português [...]” (VIEIRA, 2006, p.141) Calejada que era de tanto ouvir insultos e ser agredida, Santa segue seu caminho. Havia aprendido a ignorar as barreiras que em sua frente na vida se erguiam.

Mais uma fatia da “Estória da menina Santa” é trazida com a seção número quatro. Esta, que se derrama em poesia, por tornar intensos os signos e suas cargas semânticas, se inicia com uma longa reflexão do narrador como que freando o calor das primeiras linhas, em que ficamos sabendo parcialmente que alguma notícia foi dada para Kanini lá cadeia: “— Tenha calma, homem! A vida é um rio de complexas águas... — dissera-lhe o escrivão Pereira, mulato ambaquista. E mais não explicara mas Kanini sabia [...]” (VIEIRA, 2006, p.143) O narrador segue o percurso de cinco páginas como que estendendo a reflexão iniciada pela personagem do escrivão, por ele mesmo mencionada. Se utilizando de analogias, traz o narrador novamente à baila o recurso de imagens construídas a partir de sensações estimuladoras dos sentidos. E chega à prosa de Luandino Vieira uma alegoria que lhe é muito cara, a do rio. A água, como elemento vital, percorre essas narrativas tocadas pela ideia de ressurreição, de refazimento, da

capacidade de superação do homem diante das dificuldades, como aquela vivida por Santa. O que diz o narrador, Kanini sabia, era a lição do rio:

Porque começa murmurante e escorrido, sem ninguém notar, só quem que está lá muito perto sabe. E tem o tempo, horas e dias de horas, cacimbos e chuvas, enche-lhe de águas que adiantam, pouco-pouco, outro correr. Atravessa baixas calmas, hongas de capim crescido reverderando no sol da tarde e se divide nos muitos muijes, aí onde que o bagre mete-se no lodo; e nas margens, vegetação é só sombra nos cacimbosos azuis das madrugadas, suas águas é que provocam, tudo tem é figura de mentira, tudo que corre em seus lados. Tem o sossego e a paz, calma, se sentem os barulhos todos de tudo que lhe rodeia, suas águas aumentam e guardam, transportam. E fecundam: lavras verdeando as margens, em seu meio peixes e bichos, vidas que pulupulam dentro do sono das águas e nascem e morrem, renascem cada dia. Chega a hora então; outras águas de outros rios alheios aparecem, invadem o ir remansoso, lutam — e tudo escorre em essas mais vidas, as ntigas águas sós não estão mais solitárias. Tem fria comichão de outras águas entrando em si, saídas nos altos planaltos ou ainda a quente frescuridão da chegada de riozinho parado quase onde que o sol se maravilha, todo ele de fogo. Pesadas de tantas vidas ligadas na primeira vida sua finíssima nascida num lá longe, correm mais com depressa, aceleram. Mas é um correr mais diferente, e doce, rítimo novo complicado, confusão que se gosta. É a borbulhosa vida das águas. Tem sonhos parecem são imbondeiros das grandes chuvas boiando nas mabubas de espuma e os casos são riscos de água suja, a gente esquecem. Correm confiadas, não aceitam perigo de mais adiante, tudo só risos. Cantantes, serenas, vão as águas esfriadas no fresco cacimbo; nem que magoam capins de margens, os zungais, nunca que arrancam canaviais, campos de bordão; em baixas hongas, no livro da capa verde de mibangas e jindombes, se espreguiçam no sol, vermelhantes. Dongos [canoas] dançam direitos no corpo do rio, canoieiros podem já adiantar o cântico das velhas canções no ximbico, pondo suas mezúas. Jacarés dormem no sol na areia das ilhas das sengas. Então aí, com de repente, pequenas coisas estavam mostrar muito tempo já e o rio não aceitava ouvir, as negras rochas limosas aparecem. E as águas procuram seu caminho de terra, esquivar, fugir embora, desviar na sombra dos paus, correr em baixo das copas no xaxualho rumoroso. Passa luta, as águas se ferem, espumejam seu branco sangue rápido, refilam. Então presas, na sua volta tudo apertada, amarra: vida delas, de águas, sempre já não está serena como era, livre como era — pouco-pouco adiantam correr mesmo onde que não aceitavam. Cambalhotam suas quedas de morte nas afiadas facas de pedra e tudo se move e mexe, voltita e revolteja, mistura xalada só. As águas voltam, regressam embora nas rochas doidas, muximam seu antigo caminho do antigamente.

Um rio parece é uma vida de pessoa, verdade mesmo.

Ou então tudo ao invés ainda: estória começa nas afiadas facas de pedra, cama de sua pequena vida, toda fininha recém-nascida, para correr doido nesses perigos, satisfeitos, não sabe que tem a calma, tem o sossego, tem sempre o sereno das águas quietas em baixo do sol xaxateiro das ondinhas, vento é quem faz.

É que todo rio tem sua mangonha — todo ele.

E mesmo assim toda a vida, assim também. Nem que é já na hora que são muitas e grávidas e tão diferentes, vidas mudadas, hora que não se sabe mais qual é a primeira primitiva água. Quando não pode mais saber caminho de sua vida de águas, onde que passou sempre, pelejou sempre, quem que, quando misturam. Nem é mais ele no grande mar onde que vai entrar, mar que ele adiantou fazer como é, mas sem ele a pessoa podia ainda pensar sempre era o mesmo igual.

Um rio também: águas ajuntadas na sua vida, praquê então, se não vai dar encontro num mar maior, se não mistura noutras águas com suas imbambas, dar embora tudo o que é seu, que deu e lhe deram, para aumentar essa bela confusão de águas que nunca para — as gentes, pessoas, o mundo? (VIEIRA, 2006, p.143-145)

O longo fragmento poético, recuperado parcialmente acima, tem vistas num efeito pretendido para toda a estória. Toda a longa reflexão sobre o rio e sobre a vida, a lembrança dessa lição vem como um choque de decepção para Júlio Kanini e se contrapõe a sua situação atual. Aquilo que se inicia como uma tentativa de resignação, acaba se transformando em arrependimento e culpa por ter envolvido a menina Santa. Depois de tudo feito, Júlio Kanini, nem ele mesmo, teria explicação para o que acontecera entre ele e a ingênua menina corcunda. O entendimento de que a vida tem mesmo uma índole complexa e confusa e que acaba levando a todos, como rios, para um grande mar, imprevisível de percursos, não serve para solucionar os problemas que tem ele agora que resolver, e Kanini recolhe-se a sua insignificância de homem impotente diante do julgamento que lhe espera: “— um homem é um rio?!... Merda! Um animal, um bicho estúpido...” (VIEIRA, 2006, p.152)

Chega o momento incontornável da personagem de António Júlio dos Santos, o Julinho Kanini, de Vina, e, então, também da menina Santa; e as pontas da estória são unidas. Nesta seção, a de número quatro, a informação principal, a da gravidez de Santa, que sabemos friamente ao longo das outras seções, é retomada e recebe um outro tratamento. Volta-se ao momento do encontro “amoroso” a partir da reminiscência arrependida de Kanini. Então, de seu ponto de vista, ficamos sabendo como tudo acontecera no “casamento de maneco”, a festa em que, pela primeira vez, se aproximam Kanini e Santa. Mais uma vez, tem-se, diante dos olhos, o exercício da relativização. O próprio Júlio “vive” o ato com dois olhares ou sentimentos opostos: o do antes (na verdade, o durante), quando vive com prazer a conquista e o sexo com a menina Santa; e o depois, o presente, em que se encontra na cadeia arrependido, amargurado, e então judicialmente também sendo acusado, por Ximinha, pelo abuso e abandono de sua filha e do bebê que carrega. Mais uma vez, na digressão que realiza, o narrador consegue afinar o tempo e a ação trazendo de volta aquele momento já passado e agora (re)vivido por nós, leitores, e pela personagem de Júlio Kanini. Mas os parágrafos em que se narra o episódio também são intercalados por outros parágrafos como que possibilitando levar também ao passado a sensação do presente, ou reolhá-lo, e por este olhar mesmo, já contaminado por elementos do “hoje”, transformá-lo novamente em outra coisa. A mencionada técnica narrativa provoca um efeito interessante, porque aquilo que sabíamos, como leitores, que havia acontecido, sofre uma mudança de percepção. É como se fôssemos convocados a experimentar a parte que nos cabe no mistério que investe o autor, e a linguagem, que continua nos mimando sonora, ganha gradualmente velocidade com ares de cinema, por trabalhar em cima do turbilhão de imagens nos flashes da lembrança doída de Kanini:

Se levantou de um salto, queria soprar o voltar da imagem. Mas ela vinha. Devagar, como era seu passo de passarinho; mansa; seu franco riso quienze que logo-logo lhe agarrara; olhos sem medo, de passarinho burro, e bonitos assim nessa cara. E mais que tudo a calema do fundo das ancas, ondear escondido, amarrado no andar dela cautelento; seus pequenos peitos, caroços duros. O risosinho, todo tão desprotegido, os olhos mendigos. E era uma marreca, todos sabiam. Muitas vezes ele mesmo quem que sorria sem querer, na hora dos monandengues troçarem a menina. Ou ria também com vontade, lhe defendendo de Vina intrigando nos tantos namorados que Santa arranjava, o nenhum que servia. Vina se zangava mesmo, Julinho sorria, seus olhos se cobriam, ele não dava conta, de uma mangonhenta [preguiçosa] alegria, na hora de falar, dizer nos muxoxos de Vina:

— Tem personalidade! Tua raiva, só!

E vinha, vinha então, como no casamento de Mateus Pedro da Silva.

Ele quem que tinha sido o padrinho [...] e lembrava a festa, a farra, ruidoso copo-d'água animado, risonho, com seu pequeno conjunto de puíta e gaieta sanfonando rebitas de antigos conquistadores de mulheres, maridos preteridos nos abusadores, cangundas berridas no vapor, pistolas de ciúmes. E seus olhos, nessa noite, só queriam dar encontro na figura, desprotegida e silenciosa, ninguém mais que lhe ligava. Escondida no seu canto, meio de amigas, nem se via, não se mexia, toda tão sentada. Kanini aí até sentiu irritação de estar procurar a menina. Então ele, ele mesmo, António Júlio dos Santos, dono de lojas e quitandas, de ficha no Banco até, mirando uma coitada aleijada? Mas como no corpo todo estreito de Santa se respirava não sabia mais quê, não sabia mais como, nada que autorizava querer outra coisa, pensar outra pessoa. Cadavez ainda era confusão da dança, excitação da alegria ou seus cuidados dela com suas gordas ancas se baloiçando, salientes, nas finas pernas de saltos de tacão. Ou seu pequeno e livre sorriso quienzezinho? Não sabia, não dava encontro. Olhava; via; notava, satisfeito, a menina ficava muito séria, cara de zangada até, corava em baixo da pele clara, na hora que seus olhos davam se encontro. Reparara no cabelo, quindumba de penteado, sorriu só: tanto trabalho para ficar ainda assim, dominado e quieto, sem mais aquele jinguindo todo que adiantava esconder no lenço fino dos outros dias!

Chegara mesmo a ideia do gosto que ia ser lhe despentear, meter seus dedos na carapinha arrumada, como fazia a Vina, magoando-lhe mansinho, um quifunar diferente, resmungo doce, só parava mais quando não estava mais pensar o cabelo, as mãos dele, bruto.

— Rais m'abrasem! E a madrasta foi se queixar!...

Nojo de si, pena na menina Santa, raiva no baile, noite muximante, podre o que tinha se passado. Lembrando, tudo sido feio e sem alegria, cambulango só do que adiantara descobrir no escondido mexer do corpo da menina, ela mesmo nem que sabia. Nojo naquele seu desespero dela, chorado tão baixinho, hora que conseguiu lhe levar num canto quieto e lhe beijou e ela se deixou xaxatar só, olhos quietos todos espantados, prisioneira dos seus braços e no fim não tinha mais lágrimas nesse olhar tão parado colado na cara dele. Só a sobra das palavras, a voz mansa:

— Nem que disseste que me amavas...

Só raiva, naquela hora, uma triste coitada sem defesa, pequena mais-velha de todos os namorados a quem dava berrida, lhe pedia as palavras ele não sentia, palavras de namor, não podia lhes dizer. Exigência assim, mansa, crescia era vontade de bater. Só que Santa não era uma fingida: quando quis lhe agarrar outra vez, dando riso na troca das palavras pedidas, fugiu na sala, deixou lhe só:

— Assim, não! Não sou uma qualquer...

O que tinha-lhe irritado e excitado mais ainda. E, baile dentro, a menina Santa sempre ficou de costas para ele, nunca mais que lhe deu aqueles olhos de quieto azul-preto. Era a sério, era de mentira? Raiva crescera, no seu orgulho doía, lhe magoara então na hora de lhe buscar num tango, mandara, voz de dono de musseque:

— Vou 'mbora. Te espero na gajajeira grande, fundo do quintal...

Dois passos só, ele viu os quietos olhos de Santa furando os seus, ansiosos.

— Quero muito de ti, gosto de ti! — disse então, o frio que lhe agarrou o coração nas palavras fósforos dos olhos tristes, cara agradecida de Santa.

— Um rio? Merda!...

E se atirou na cama, queria berridar a imagem, se libertar na raiva, no nojo, mas só viam eram seus passos dele, o escuro, pulando quintal de aduelas. Ele, ele mesmo, Julinho Kanini, António Júlio dos Santos, dono de lojas e lojas, fazendas e riquezas, senhora das amizades e ódios do musseque todo, favores de mulheres que ele queria, um branco, quem que tinha de saltar muro parecido um capianguista de galinhas, ficar ali acororado no escuro da gajajeira, parecia era menino dando encontro em sua namorada, coração tremido? Nem lhe sentiu chegar, chão nem que xacatou o passo cauteloso. Lhe bateu no peito parecia era o passarinho tonto e as mãos gosmeiras procuraram logo-logo os cabelos da menina, seu vestido levantado por cima, seus lábios frios, o quente do nu.

Num derrepente tudo sonho já, era de mentira: abri os olhos. Noite escura, encostada nele, a menina sorria a pequena dor da dor que cacimbava seu risosinho quienze; seus olhos, azuis-negros, estavam direitos e leais, uma figura tão calma, meninice, a felicidade todas novas. Sentia, como lá mesmo, outra raiva lhe nascer, mesma vontade de lhe bater, de matar, apagar no mundo aquele sorriso. Clara, como eram os seus olhos assim sem maldade e sem medo, escolhendo palavras, receosa toda ela, a voz chegou no escuro:

— Meu Julinho! Tu és o meu Julinho... [...] (VIEIRA, 2006, p.148-152)

A longa citação do texto, referente ao momento anunciado, tenta recuperar o movimento provocado pelo narrador manipulado habilidosamente pelas mãos de Luandino, no confuso fluir das sensações de Júlio Kanini. Durante a mescla de tempos do agora e do passado recente dentro da mente de Kanini, perdido entre nojos e desejos, e “na confusão do silêncio”, a personagem presencia ausente a leitura de sua sentença e recebe a despedida dos amigos, o choro de Vina, os avisos do escrivão. Ainda se utilizando do mesmo recurso, o narrador retrocede a um momento anterior, quando ainda no seu “quarto-prisão”, Kanini utilizou o pó mágico e brilhante, oferecido por Vina instruída por mamã Ngongo, para quem, segundo a gravidade dos casos, era necessária uma ajuda extra: “[...] aceitara. Embrulhado na pemba, a bolinha desse pó mágico, lhe escondera na boca. [...]”. (VIEIRA, 2006, p.152-153) Traçadas as quatro cruces quimbândicas, e tendo ido a julgamento de que no fim não é revelada aos leitores a sentença, se encerra a seção número quatro.

Tão diferentes e tão semelhantes, próximos e distantes, seguem seus caminhos as personagens da narrativa analisada, o branco que tornou-se angolano, Kanini, e a menina Santa, angolana que se sente branca, por ser “assimilada”: um acredita no pó mágico negro, a a outra tem confiada sua vida desde o nascimento a San’Ana do Kaxito, uma santa branca. Na última seção da “Estória”, a de número cinco, surge, logo nas primeiras linhas, a voz da menina Santa invocando com fé a única pessoa a quem resta recorrer: “— Aiuê? Sant’Ana Madia, [...], minha branca, minha santa de devoção: oro, creio em ti, no todo-poderoso pai, na santa igreja católica, na remissão dos pecados... Aiuê! Lamba riami-é [coitada de mim]! Minha santa, só tu mesmo podes saber o que guarda no meu coração.” (VIEIRA, 2006, p.155) Ali, aos pés da santa a quem devia sua vida, a menina Santa seria escutada: “Falo; dou a boca, dou os ouvidos, dou os olhos,

a mentira não mora no meu coração... Porquê m'abandonaste ainda, minha madrinha Sant'Ana? Porquê eu sou assim? As pessoas estão me perseguir, sou passarinho de nada, não faço sombra em ninguém, não faço sol [...]” (VIEIRA, 2006, p.155-156) O narrador, ao longo de toda esta seção de encerramento da “Estória”, põe a menina Santa diante do altar de Sant'Ana do Kaxito numa longa conversa de oração, de pedidos de perdão, e de desabafo e tentativa de entender o que se passa em sua vida. A menina faz queixa a santa de a vida ser tão complicada e de ela não entender o que se passa, não entender o porquê de ser tão mal compreendida por todos. Vale realçar que Santa fez uma viagem até Kaxito para visitar a igreja, e inicialmente, a encontrou fechada para a pintura do festejo que aconteceria alguns dias depois, mas tendo pago dinheiro ao sacristão para ter acesso à santa, a menina Santa a coloca como uma interlocutora real, uma amiga: “— Acabei já, haka!... Não podes se dizer as coisas, Sant'Ana? Zangas-te logo!...” (VIEIRA, 2006, p.159) E nesse diálogo monológico, revela toda a sua devoção à santa católica e (re)conta tudo aquilo que viveu, em eu português “mussecado”. Sob sua ótica, o romance com Kanini ganha uma versão mais delicada e singela, mergulhada na ternura de sua entrega verdadeira. Mas tem início o relato com o pedido seu de compadecimento para a santa diante de sua situação sempre desfavorável:

Ando no mundo, ando na vida. Sou mais que quinda na cabeça de peixeira, passo como é a águia, apreço é a areia do musseque, o vento me leva e ninguém segura meus pés, ninguém segura minha vida. Passarinho tem seu ninho, seus ovos dele; jacaré, não é bicho de teu pai, minha santa, tem seus ovos no quente da areia do rio; puco, pato, criação, gato de casa, gato de mato, tudo vive uma vida direita! Os paus têm folhas, têm a chuva para regar e lavar, dão suas frutas. E eu, minha santa? Verdade mesmo, mas não são filhos de gente... Minto, Sant'Ana, perdoa. Minto! Esqueço o que venho te pedir: ele é pai de meu filho, ele é bom. Não é meu namorado?... Não me olha assim, minha madrinha: não pequei, juro! Quero dele bem e ele de mim. Pecado? Passarinho faz seu ninho com passarinho igual, choca seus ovos dele, saem filhotes. Eu sei, minha santa de devoção... Mas como ia ser então se queria um filho ainda? Só meu mesmo. Não sou munhungueira, não pensa só isso, não faz esses olhos zangados!... Era noite mas tudo estava claro, é assim mesmo quando as pessoas se gostam. Não fiz mal; não tinha maldade; foi bonito — sua voz amiga, seu respeito, não quis m'arranjar uma casa, virar ainda quitata dele... Delicado, ele. Respeito!... Minha madrinha Sant'Ana, não tem pecado, a gente os dois sozinhos, o riso dele amigo, na lavra do quintal, tinha os grilos... Calo já, pronto! Perdoa, Sant'Ana, fala a boca não ouve o coração... Mas, madrinha, tu és mulher, tu sabes... Se não tenho vergonha morar no coração, então tudo não foi pecado, mentira? Bonito... (VIEIRA, 2006, p.158-159)

Essa sua “conversa” com a santa, sendo intercalada por “Salve rainhas”, “Credos” e “Ave Marias”, se pronlonga, como já mencionado, até o fim da “Estória da menina Santa”. Na busca de uma expurgação dos males que sente, a menina, muitas vezes, durante sua reza, pede a opinião da santa obre o sentimento de Júlio Kanini, e sobre vários eventos de sua vida,

e, ao que se percebe, ela mesma “forja” uma resposta da santa, que, “sentida no coração”, às vezes negativa e outras positiva, lhe traz a calma e a confiança de que tanto precisa para prosseguir. E, ao fim, deixando envelope de agradecimento à santa, pela “escuta dedicada” e por sua data festiva que se aproxima, a menina oferece para Sant’Ana tudo que tem: uma “náua mais bonita, [...] de linho e ponto-crivo” que ela mesma havia costurado. Ao que pergunta ela: “Aceitas?...”. E ao que ela mesma responde: “é bom ver os teus olhos a rir na tua afilhada... Sou feliz! Vou! Protege só tua devota, minha Sant’Ana Maria, mon’a mundele...” (VIEIRA, 2006, p.164) Tendo como sinal novamente um espaço em branco no texto que antecede ao último parágrafo da estória, estamos de volta a um momento e a um espaço conhecido da trajetória da menina Santa. O narrador faz um novo retorno a um início para curiosamente finalizar:

Na porta da casa de dona Ximinha, madrastra, Santa está olhar o sol se escondendo atrás da mulembeira, lá em baixo, de onde que vêm Mascote e outros monandengues. Não tem vento, a tarde cai mangonheira. No vestido largo, a barriga redonda é só uma pequena sombra levantada.
Viviam assim, no Makutu, mais muitas mulheres de um homem só. (VIEIRA, 2006, p.164)

Seguindo a sequência de análises, na linha temporal proposta, o volume de estórias intitulado *No Antigamente, na Vida*⁹⁹ coloca-nos em contato com o desconforto de mundo presente em *A Cidade e a Infância* e em *Vidas Novas*, só que em nova roupagem. O título dessa antologia, composta por três estórias, é sinalizador da perspectiva de tempo com que trabalham seus narradores, trazendo elementos que também o ligam ao *Velhas Estórias*. Com aquela “armação de musseque”, ou seja, uma ordenação desnorteadora, como no volume anteriormente estudado, o conto de José Luandino Vieira se utilizaria ainda de outros modos de representação ficcional, e traz, para o Eu, uma liberdade de expressão que parece seguir o fluxo do pensamento. A voz que narra é a primeira, e esta está penetrada na estória, como se de dentro e de fora (porque por vezes distanciada) pudesse se posicionar. O Eu passa a narrar como que oscilando entre sentir, dizer e agir. Em nossa leitura, ele sai da postura de introspecção ou vigília de um acontecimento (a terceira pessoa) e assume o controle da narrativa (primeira pessoa), para, penetrado na experiência registrada na memória, (re)viver suas experiências: ele mesmo (que já é um outro Eu a partir do vivido) narra sobre suas próprias ações e sensações, com a narrativa recaindo sobre ele e suas experiências. Outro ponto que se observa no volume é que o experimento da poesia na prosa, também visível em outros volumes já estudados, é ampliado

⁹⁹ O volume tem sua primeira edição em 1974 e a segunda em 1975, ambas saídas em Lisboa pelas Edições 70. A terceira edição, também com chancela da Edições 70, vem a lume em parceria com a União dos Escritores Angola, publicada em 1977, simultaneamente em Lisboa e em Luanda.

no tratamento do impreciso, numa sintonização do alcance do sentido pelos não-ditos ou ditos (re)formulados num movimento de “tensionar da palavra”.

A estória que abre o volume é “Lá, em Tetembuatubia”¹⁰⁰, e a selecionamos como representativa do trabalho que faz Luandino na referida antologia. O espaço mencionado no título contempla um curioso “jogo de fingir” e a reflexão que ele enseja, que, desde já, propõe a estória: do quimbundo “Tetembua ia tubia” significa “Estrela-de-fogo”¹⁰¹, e esta, em nossa leitura, tem uma carga semântica movente ao longo de toda a narrativa, uma alegoria adequada ao tipo de narrativa que então se constrói, como se verá ao longo da análise.

Na mencionada estória, um grupo de crianças foge para uma terra distante: Tetembuatubia. A comando do menino Turito, lançam-se no balão – “nave hexacolor” – em busca de novas aventuras:

Porque Tetembuatubia era o *inconsumível mundo* de distâncias muito curtas, crescendo em solas de nossos pés descalços, sempre de sem beiras, sem meias, confins todos paralelos, para lá para diante se abrindo. E se fechava por detrás de nós, *gente éramos os que levávamos a candeia de toda a luz, no atrás virava trevas do nada onde que tínhamos saído, mundo infeito ainda outra vez*, Tetembuatubia sempre só sendo o que a gente ainda nem éramos. (VIEIRA, 1975, p. 54, grifos nossos)

Os meninos saem de seu local de morada atual, “mundo infeito”, na tentativa de obter de volta o lugar ideal que era ou parecia ser Tetembuatubia — o antigamente de harmonia que só quem viveu pode justificar a ânsia de tê-lo de volta: “porque no antigamente éramos *alegres cafofos*, felizes no inteiro ovo do tempo, o que a gente nem sabíamos. Hoje, tudo só as sombras-vemos, olhamos defeito novo. Vida assim já é o nunca mais ser, tudo só o estar cá — antiga unidade escrava virando misturas forras.” (VIEIRA, 1975, p.34, grifos nossos). Na estória em questão, o Eu que narra e sente parte justamente de um “tempo depois”, um momento em que a vivência de Tetembuatubia já era passado. O Eu já havia estado em Tetembuatubia, o planeta do menino alheio, o Turito, com os amigos Neca, Boi, Toninho, Mará, Zemaria, Zeca, e Kalumbém; e no “agora” do narrado, sente falta daquele lugar que então representa a “sobra de beleza só, a turva cinza das idas alegrias.” (VIEIRA, 1975, p.14)

A narrativa, em sua “armação de musseque”, estrutura com uma concatenação *sui generis* — a exemplo do que acontece na “Estória da menina Santa”, mas já diferentemente,

¹⁰⁰ A estória recebeu versão traduzida para o Tcheco (por Pavla Lidmilová, Editorial Odeon, Praga, 1980) e para o francês (por Michel Laban, para as Éditions Gallimard).

¹⁰¹ Esta tradução toma por base o “Glossário” de expressões em quimbundo, constante na edição portuguesa de 2005 (p.168) da mesma antologia. No “Glossário”, constam expressões e vocábulos empregados pelo autor no volume, seguidos de sua tradução para a língua portuguesa, elaborados pelo próprio autor. A referência completa está na seção de “Referências” desta tese.

por sua característica própria que oferece a estória (tipo de conto metamórfico) — mescla trechos em que o Eu conta sobre sua experiência de passado em Tetembuatubia, voltando ao presente contaminado por essas lembranças, e como que posicionado, já diante delas, volta a um tempo anterior ao acontecimento dessas mesmas vivências. O musseque vai na narrativa, como moldura desta, funcionar como um espaço em que o tempo e a energia anteriores podem ser acessados para reabastecer o presente e o futuro, e, Tetembuatubia, por momentos coincide com esse espaço, agora revestido de uma áura mágica, em que “demos encontro os milagres do impossível.” (VIEIRA, 1975, p.14) Mas voltando à ideia de “armação de musseque”, vale realçar que as primeiras linhas da estória são já desestabilizadoras das ferramentas prévias que tenha o leitor:

Tinhas horas como assim: eu queria chegar nos delás onde nem bem que sabia certo. Zunia pedras nas toscas folhas do mundo, minhas raivas plenas, xingava as palavras-podres. Fugia — me esfregava no chão de capins longes, todo eu solitários berros, à toa; e desafiava céu de passarada, mijava prò ar, cuspiã nos infernos. E só na hora de cajueiro-banana perder as brancas flores, mira de minhas pedradas, me sentava na sombra azul, ansiava risos, chorava.

É que eu queria as desconhecidas novas alegrias, sofria de não ter o que nunca que se sabe em vida vida. Desalvorava — cego, mouco e mudo nos assobios d’amigo, eu queria só o todo, o tudo.

Então, numa tarde, falsa tarde de cacimbos maios, chuvas idas, que fui lá, em Tetembuatubia, no planeta do Turito, menino alheio. Hoje, Tetembuatubia nem que é o simples nome na parede do tempo — sobra de beleza só, turva cinza das idas alegrias. Mas aí foi a vida, inteira, o onde que a gente demos encontro os milagres do impossível, num antigamente longe.

Porque eu gostava era as palavras tolas do Turito, chave da inocente viagem nos caminhos do nunca mais. Ou estar com de repente e ele em nosso céu de capins, atravessando. Mas tudo é só sempre a cena podre no fosco sol da meia tarde — alma desviando minha luta de esquecer embora, não aceita esfregar a borracha da beleza no feio desenho dentro dos olhos.

Que ainda digo ecos, antigamentes:

Parva luz há-de-me ver...

e coração pára, a cena tem um tremer de berrida [espanto] só, os casos vão passar, mas nada: falta o resto — palavras leias? Sotaque mussecado dele? O sem-medo da dúvida que no antigamente tinha?

Então tudo vem mas é as cenas do Neca, bexiguenho, comandando infames brincadeiras de grupo [...]. (VIEIRA, 1975, p.13-15)

O “faz de conta” começa numa “tarde falsa” e as “cenas” que vêm são parte da lembrança desse narrador que a elas volta para (re)vivê-las. Tudo na narrativa faz referência à experiência do narrado (vivido ou fingido), àquela sensação que promove o envolvimento com a ficção, com o contar e ouvir estórias. Tetembuatubia é uma alegoria da infância. Tetembuatubia é também coincidente com o espaço do possível, do ficcional, e o mundo mágico das crianças do musseque, que, numa ambientação penetrada no maravilhoso, vai proporcionar

não apenas a vivência dessa atmosfera, mas ainda uma reflexão sobre esta. No fragmento acima, o narrador demonstra ter uma ligação muito próxima com os ingredientes narrativos para propor a sua estória quando afirma: “e coração pára, a cena tem um tremer de berrida [espanto] só, os casos vão passar, mas nada: falta o resto [...]”. Ele procura, na verdade, os ingredientes e a preparação para adentrar aquele mundo do contar. Observa-se que Turito, personagem que é mencionada no fragmento acima e representada pelo menino Zeca (espécie de alterego), como se perceberá na análise, é um símbolo inegável dessa referência ao “jogo do fingir” antes citado. Zeca é uma personagem bastante especial para o efeito pretendido ao longo de todo o texto. Mesmo sendo caracterizado como um menino que tem uma educação religiosa severa (“[...] pai do Zeca batia a sola, assobiava salmos”) ressoando uma conotação negativa ou restritiva que o impedia de participar de certas brincadeiras do bando (“— Euê!? Sodoma e Gomorra-é!...”), ele, dentre aqueles do grupo, é representado como o que propõe e comanda o “jogo do fingir” aos seus amigos:

[...] Zeca era sombra no deserto do pecado com suas estórias moralistas, eu queria, não aceitava mais as vergonhas todas, agora. Que sempre trocámos livros de gravuras, por cima de muro, casas nossas eram gémeas nos quintais de paus de fruta. Adiantei minhas amizades nas vergonhas de me dar encontro ali:

— Trouxeste o mapa, Jóné Silva?... — queria provocar a outra brincadeira, nossa combina, e o Neca riu cuspos dele, já estava no pior dos casos: a tortura.

Porque o Zeca quem que tinha inventado jogo da “Ilha do Tesouro”: ele, com seu papagaio-de-mentira num ombro, chegava com os mapas. Dizia:

— Sou o capitão Jóné Silva, mato os homens com rum... — e a gente todos aceitámos.

E mostrava o mapa: complicações que sempre a vida nunca tem, cifras de Bíblia, locais versículos. E tinha o tesouro: esqueletos de prata do tempo, os sardões de nossas caçadas. Então a gente rafeirava as barrocas, cheirava cifras, medida de pé e palmo. Que ainda esperávamos hora de comboio de linha acima para contar as carruagens, somar com passageiros na janela do tender, menos os esguichos do fumento vapor, mais um — soma eram os meios passos totais, contados de pé pulim. Mas o lugar era falseado, lá se dava o encontro só outro mapa, igual do primeiro. Passavam dias e dias nas procuras vãs, dentro dos risos do Zeca. Na hora de comparar mapas, o Neca não aceitava mais brincadeira só, mandava os cipaiais dele:

— Amarrem no traidor!...

Porque o Zeca era simpleszito nas suas complicações, amigo-vira-amigos por alegria. E condenava mundo nosso:

— No Kinaxixi, nem que para pixote do Xôa que servem...

Se amarrava o catembo, cortava-se o rabo vaidoso. Saía a tortura: logo-logo apertar ovos nus dele, até dar suores de dor; lhe mijar em boca. Mas nada: estóico cristão no circo, nós palermas românicos, ele nunca que bufava. Aí o Neca, raivento da luz do outro, mandava crueldades fora das leis da séria brincadeira — e a gente víamos cuspos dele, babosos, nos rés dos dentes, todo ele gozos.

[...]

Só que nessa falsa tarde dos cacimbos, Zeca negou minha amizade, bom sinal:

— Não se pode brincar mais! — ele disse nos risos de voluntária renúncia.

E se sentou no chão de areia, olhos dele nos fundos dos olhos todos: em sua alegria, nossa espera, gostava de sentir olhos de pessoa falarem as todas cores, todos feitios do que pensavam por dentro. Aí que disse, ênfase dele só o baixar de olhos:

— Chegou o Turito!...

E a gente todos boquimudos, banzos.

— O Turito? — ninguém perguntou, todos não disseram e se ouviu mundo nosso denunciar fortes ecos. (VIEIRA, 1975, p.18-20)

Como se pode perceber, a partir do fragmento, Turito é uma personagem, espécie de ser mágico, que é interpretado por outra personagem, Zeca, e este torna-se, ao longo da narrativa, uma personagem importantíssima, porque promotora da ambientação do maravilhoso que, por momentos, a preenche, concretizando o contrato que se estabelece entre as outras personagens e aquela experiência do fingimento que faz acreditar no universo que, criado, passa a ser vivido, experienciado. Turito, interpretado por Zeca, está intimamente ligado ao espaço de Tetembuatubia, a estrela-de-fogo, e também a outros lugares mágicos e distantes que percorriam sempre que ele aparecia. Ele é uma espécie de guia, ou ser mágico, “diquixezinho¹⁰² desacabado”, “piloto celestino”, nos dizeres do narrador, personagem típica de um mussosso, pelas características que apresenta. Turito representa a união, a inocência, a descoberta do mundo infinito de possibilidades que existe para aqueles meninos tão diferentes (Zeca, negro, moralista, por sua rígida educação religiosa; Mará, um mulato lutador; Toninho, que de tudo ria; Zemaria, negro que gostava de xingar no seus quimbundos e tinha uma “funda inteligência”; o Eu, um menino branco envergonhado e sonhador; Neca, o valentão e mandão, com seus dizeres de mais-velho; Kalubém, o menino mulato gordo que fala pouco; Boi, com seus monossílabos brutais) que ali se igualam, como que reafirmando que só juntos é que podemos sonhar: “e a gente vimos o que nunca demos encontro nos olhos nossos, nossa longa vida cassula: a estrela que sempre não está lá, na hora que olhamos sozinhos.” (VIEIRA, 1975, p.33)

O movimento do fingir é desnudado, a partir do momento que se revela em Zeca, quando, no seu “baixar de olhos”, levanta e já é outro: o Turito chega. Há então um convite, para penetrar em outro mundo. O texto também permite-nos dizer que Turito é uma espécie mesmo de personagem mítica que povoa o imaginário daquelas crianças e que parece ter sido extraída de estórias (“analfabeto de todos os machos brinquedos”) que tenham ouvido. É como se fosse um menino que já morreu, mas que volta às vezes para mostrar aquele outro mundo. Ainda no dizer do narrador:

¹⁰² Segundo o *Dicionário de Regionalismos Angolanos*, de autoria de Óscar Ribas, o diquíxi é um “monstro de grande cabeça, a qual, uma vez decepada, se reproduz limitadamente, segundo uns; ou com muitas cabeças simultaneamente, em número variável, segundo outros. [...] Estes seres, embora com forma humana, são antropófagos, vivendo entre si, isolados do homem propriamente dito. Esse estado também pode ser obtido por magia, por um tempo determinado.” (RIBAS, p.82) A referência completa do volume está na seção referências deste trabalho.

Para nós, o Turito sempre era puros contrários, sem as meias-medidas da virtude: anjo ou diabo, tudo só devoção de cada qual. Nuns, saudade sem emenda de princípio ou fim, ohs! em voz de nome dele, todos os aumentos do nada de suas ausências; nos outros — zero à esquerda, xingamentos podres naquele analfabeto de todos os machos brinquedos, panhonha mariquicas. Mas, naquela hora, o Turito era só o xaxualho de vento em bocas largas, admirações caladas: lhe levaram lá, para cuspir todo o sangue dele, e voltava redivivo?

— Cazumbi [fantasma] dele, só...

No Zemaria, o Zeca aceitava aquelas palavras, segredos da avó dele, quimbandeira [curandeira], os três sempre acariavam suas simples naturezas. Que até acrescentou, ameaças no rir dele descansado:

— Ele voltou de lá...

E depois, os olhos nos olhos dos sardões assustados, Neca e seus obedientes:

— E vem aí!...

— Vem aí?!...

E mais nada nas bocas, tudo só ecos secos — se ouviu sol frigir cacimbos da tarde, quem que tinha camisa puxou a fralda, no à-toa: o Turito já estava ali, todo ele gigantesco nas ausências do corpito rasca, arrequenhador [provocador] de vingativas belezas.

— Acabou feitiço dele! Mijou o sangue todo... — o Neca zunia pedras no vidro do nosso silêncio banzo, sujava o que a gente tínhamos respeito.

— Cala t'a boca! — arreguenhei; eu já estava outra vez a ouvir o zoir das formigas, meus dedos em cima de suas veias negras. Que o Turito era assim: pele branca de marfim velho, de chicronho lubanguista, por dentro dela os sangues que eram rios condepressa, fundos — a gente encostava miolo do dedo e se sentia tudo que a cabeça dele pensava, dentro do nosso coração. Alguns tinham cócegas, a mão saltava logo logo, ficava medo só. O Neca, esse não acreditava, cantava no poleiro de galo, bazofiava mas é seus cagaços, metia mãos em copas de capins, disfarcento. Xingava: — Brincadeiras de panascas...

O Turito nem sorria, nada na boca, nada no coração: o Neca, para ele, era só o que nunca existia já. Estendia as mãos de vidro — lá a gente dávamos encontro o tudo de quem que sempre espera, acredita.

— Mundo vosso é lúdrico! — gabava os insultos. — Tudo só deusdará, deusdá, deusdaréu...

Neca saía embora, xingava — e atrás deles os obedientes zunindo as pedras de fisga, de lá, da coragem dos longes da linha do comboio.

Mas o Turito nunca desamava, sorria:

— Vocês querem ir?... (VIEIRA, 1975, p.20-22)

Turito é o menino “desenfeitado” que vai guiar aqueles meninos até o lugar onde poderão viver “o tudo de quem que sempre espera, acredita.” Como afirma o narrador no fragmento, é preciso acreditar. Neca é a única personagem que reluta e não aceita a proposta logo no primeiro momento, como se percebe na citação acima. O convite de Turito é expresso “— Vocês querem ir?...”, mas aquela viagem só se realizaria para aqueles que nela acreditassem. A discussão que se põe é mesmo sobre aquela “suspensão da descrença” que exige a estória contada para que seus interlocutores possam dela tirar proveito. Note-se que em “Lá, em Tetembuatubia”, Luandino estende a narrativa e seus elementos para pensar a própria narrativa e seus efeitos: Turito, como personagem “saída” de uma estória, não conta apenas estórias, Turito leva os meninos a viverem a experiência do fingir como resultado de uma estória:

Ninguém que sabia o onde, o como — se dizia sim unísono, nossos corações nunca pensando. Porque o Turito sempre não queria as toscas brincadeiras nossas, era refazeiro de mundo, nos levava onde nunca que se volta mais, sítios uníquenos: lá, em Tetembuatubia, na tarde falsosa duns cacimbos idos, por exemplo.

— Nós vamos onde que vão as tuas fantasias... — disse o Zeca, e foi quando a pele dele se escureceu de mais saúde, sangue azulando. A gente vimos eles os dois que eram quase-iguais, o filho do remendeiro se ia querer, um dia pilotava para verdadeiros mundos leios.

Só o Neca odiava-lhe. Ódio medroso, ódio ignorante ainda, que era. No seu medo, que fugia na serena alegria do Turito, alegria de muitos confins, não lhe aceitavam nas almas curtas: sempre carecia as verdes anharas do espírito, pastagens de silêncio jimbuioso, capins novos. Mas só hoje que eu sei, saía nos calados entusiasmos no dentro dele, alegria sem nada de razões alheias nossas, tudo o melhor diferente. Que eram as alegrias de depois de alegrias serem, o que nunca se pode adiantar pensar que é — tudo só fubá de luz que no coração mussuala [peneira].

E nessa hora vinha, regressava de morte falecida: a gente lhe víamos cruzar, longe ainda, encostas de colinas secas, por lá onde que corria o fio rio da Maternidade, sítio de ouros já pesquisados por nós. Mas a luz era com ele, e vinha pendurada na mão direita de seu criado fiel, o Broa — luz de seis cores, impaciente de voos, na luz coada dum poente seródio.

— Ele traz o balão... — disse adiante o Zemaria.

— Não avoa! — cubou o Neca; e a gente vimos a raiva no riso dos dentes, olhámos nos frios olhos dele. E o Zeca adiantou menequeno de mão, o chamamento; de lá, o balão reviegou todo ele luz nas foscas cores da tarde, o resto assobio do Broa só.

— Com o Turito, a gente é que avoamos!... — o Zeca que desafiou. Como era, então: estrangeirado de mundo leio lá do Kinaxixi, é quem virara ferrenho patriota nas ordens novas? Que o Neca até quem que xingou, em claques de seus sombras:

— Quem vira casaco, vira-cu ainda vai ser...

E mais nem disse: o Turito estava por cima de tudo, chegava saliente, se sentiu vento parar sopro dele. Ahs nem dissemos, o milagre que começava nas nossas caras de meias tardes: no magro corpito dele a gente todos víamos o ar desviar ventos, sol dando encontro todo nos brilhos coloridos do balão só, resto do mundo era a fera treva. (VIEIRA, 1975, p.22-24)

Não se trata de uma estória sobre contar estórias apenas. A narrativa é construída a partir de mecanismos que ela própria tematiza e pensa a partir da realização deles próprios. A mecânica narrativa da estória é posta em cena montada e desmontada para que se perceba e pense seus efeitos dentro e fora do texto, mas a partir dele próprio, para que o contar, que carrega a estória, seja descarnado:

Mas o Turito sorriu, baixou os dedos, estendeu as mãos, adiantar receber a voz: a gente podíamos ver ele agarrar nas palavras do outro, lhes virar como é brugalho nas brancas areias das palmas frias, voltar-lhes:

— Só o outro...

Aí, o Zeca ficou sereno, cor dele de segundos-brancos do país escurecendo, sinal de sangue ferver. E perguntou saber:

— A vida?

— É pós...

— Conjunto?

— Areia...

— Como é?

— Mim, meses!

Mundo nosso se boquiabrindo nas palavras dos xaladitos sérios — que queriam eles com seus estúrdios vocábulos à toa? Tudo já nascia as enormes diferenças, à volta. Não é que eu vi piteiras verdes azularem, areia gelar nos meus pés? Porque o Turito

descia a colina e nem um pó só que escorregava nos seus pés calçados, flutuava de anjo nas areias soltas. Tolito analfabeto de brincadeiras quietas nunca mais que ia ser, na hora virava? Descia; esvoaçava os braços dele; ria alegrias. Zeca se adiantou, era o apóstolo, a gente ficámos esperando nas sombras purgatórias, os mudos quedos:

— Professor?

— De cor...

— Aluno?

— Se falo...

— Mentira!

— Bigode!

— Como é?

— Mim meses!

[...]

— Trouxe a nave — falou o Turito e a gente vimos a força das sílabas simples nas veias do pescoço inchadas, ele mesmo quem repetiu, escolástico — Eu trouxe a nossa nave... (VIEIRA, 1975, p.25-26)

Com Turito, a entrada para o mundo novo, o do “como se”, é assegurada e os meninos vêem, diante de seus olhos, essa entrada acontecer: “mundo nosso se boquiabrindo nas palavras [...]”. Tudo aquilo se torna “verdade”, como se percebe no fragmento acima: “não é que eu vi piteiras verdes azularem, areia gelar nos meus pés?” A chegada da personagem de Turito (espécie de alterego de Zeca) permite que o ambiente do maravilhoso invada a narrativa, e, em meio aos jogos de palavras propostos, nas exigências do “— Como é?” o poder da “— Mim meses!”, como elemento da ficção, é sentido e vivenciado de perto. Com o Zeca inebriado do mundo de Turito e contaminando a todos, outras aventuras seriam possíveis. A nave mencionada no fragmento como sendo trazida por Turito funcionará como uma máquina de sonho, uma máquina de “fazer acreditar”, que servirá de porta de entrada para o mundo de Tetembuatubia, “a estrela-de-fogo.” Essa mesma nave é por vezes vislumbrada como simples papagaios de papel reunidos, cada um com sua cor (nave hexacolor) que os meninos, no fim de tarde, com o sol ao fundo, utilizam para guerrear nos céus dos musseques luandenses, encontrando inclusive outros grupos de meninos que também disputam espaço: “[...] tudo em luminoso fundo de nuvens velhas, asas em campo de areia ardente — que de lá, [...] sol berridava altas sombras das esferas da noite mais camuela de belezas.” (VIEIRA, 1975, p.31-32). Tetembuatubia, nessa perspectiva, pode também ser interpretada como sendo o sol (estrela-de-fogo), que aquece, mantém a vida, movendo os dias, e a cada dia surge iluminando e dando novos sentidos a tudo que nos rodeia. É a nave, sob comando de Turito, que os levará até a “estrela-de-fogo”. Diria Turito, acompanhado de seu criado, escravo fiel, o Broa: “— Porque nós vamos viajar para lá! Apontou, branca pomba voando para o todo azulídeo ar, alaranjando, a mão dele. E vimos as sete partidas do céu, girarem olhos nossos, misturar belezas.” (VIEIRA, 1975, p.31) Aquela reunião de balões, papagaios de papel, transformados em nave, é a chave de que precisam para a entrada naquele mundo em que aprenderiam sobre a vida, mas,

sobretudo, a respeito da morte, pois como no dizer de Turito, ecoado por seu “Cravo-fiel”, o Broa: “— Viver não conta, é só pó de estrelas, [...]! — O mais pior importante é saber para onde que se morre, [...]” (VIEIRA, 1975, p.30) Em seu modo de enxergar o mundo, Turito oferecia na jornada ensinamentos como esse constantemente aos amigos que (re)encontrava, e o Eu, que a ele volta (que narra), para relembrar o encontro, acaba nele (re)vivendo, e lá fica, tornando novamente tudo aquilo “realidade”:

E me estou a ver-me lá, nas campinas mussecais, o que no antigamente sempre não acontecia. Meu sangue estremece: alma velha, lá comigo; alma nova, só toda olhos no escuro dos dentro desse tempo. Corpo, o mesmo; sangue cacarejando em crentes risos, aquecendo fresco ar das tardes do nunca mais. Com o Broa, tosca natureza, de beleza na mão. Ele quem que segura os comandos da nave, sempre, ignorante engenheiro sábio. Porque a gente vimos papagaio-balão virar nossa nave nas palavras do Turito: — Nave hexacolor, só o arco-íris de Deus é o superior dela...

Se ouvia o frufuir do aroxigênio, nos motores-alhetas, impacientes. Que era de multiplicados, nada de construção apressada, tudo motores ronronantes, sotavento e barlavento.

— O Broa pesca!... — Kalubém, o cassula, nunca que escondia boca aberta, no coração dele o balão voava já.

... Não tem Broa em Tetembuatubia, Kalubém amigo! Tudo só o “Cravo-fiel”...

Merecia nome, alcunhas novas, a nave sendo já o rugir potente da beleza na feieza da falsa tarde, eco da música de boa ciência inutilitária. Papagaio-balão saído na mão dum mestre: seis papéis, de seda, três vincos de catandu [casca de bordão] — o macho, do bordão sem mancha escura, não era dos falsos, segurava os cabos, peito no vento; suas duas fêmeas, por debaixo: a do meio, no sorriso menguenar [saracotear] constante, munhungeira [que anda na prostituição] nos sopros; e a última outra, com movimento só de quem que conhece calemas [ondulação forte] de ventos, não aceita o qualquer, contra-peso da perigosa alegria do catandu do meio. Balão assim sempre não cafiandongia [volteia], é malembe [devagar, suave] voo igual em brisa, em fresco, em sopro vaidoso de quase-chuva.

— E a sagolina?... — o Kalubém nas zunas, tropeçando nos capins adiantados, xoto atrevido na sombra do sorriso turítico. Mas este sempre sereno sério em sua lucidez, maestro:

— Sagolina? É mato, Kalu amigo! Sangolina... — e eu vi o Zemaria recuar medo dele, antigo, saído nas estórias da avó, porque as mãos brancas do Turito viravam flores-de-mortos na cara dos olhos de todos.

— Emboremo-nos! — gritou seu murmúrio. Cravo-fiel avançou a nave; crescia o potente rugir nos nossos corações, dentro da sombra das seis cores.

— Cada qual olha só sua alma, dá encontro na cor dela... — e nos fechou nos olhos com seus dedos frescos, atava lenço de cada qual, cabra-cega.

Aí eu estava dentro do Balão, nossa nave. E procurava dar encontro na cor nos seis quadrantes, resumo da luz da estrela de fogo por cima dos nossos despenteados espíritos. E o vento virou fino cafifi, assobiador; no cuspo da boca medrosa tudo só binazitas do lúdrico planeta abandonável, sementeas no verde capim de pés pisados, bafo de areias saudosíveis já. (VIEIRA, 2006, p.35-37)

O antigamente “vira” o “agora” como se pode perceber pela oscilação no uso dos verbos ao longo do fragmento acima, o Eu “se vê” lá naquele momento contado, que passa novamente a ser sentido: “meu sangue estremece: alma velha, lá comigo; alma nova, só toda olhos no escuro dos dentro desse tempo. Corpo, o mesmo; sangue cacarejando em crentes risos, aquecendo fresco ar das tardes do nunca mais.” Mais uma vez aparece a nave hexacolor, já

tendo sido o papagaio-balão transformado, e aquele mesmo “medo antigo” “saído nas estórias” contadas pela avó povoa o coração daqueles meninos. A estória os une, a nave os une, porque os coloca de frente a novos valores: “— cada qual olha só sua alma, dá encontro na cor dela...”. O fragmento demonstra bem, mais uma vez, a alegoria que está em Tetembuatubia, a nave que levará aqueles meninos do musseque até lá requer que eles se posicionem cada um com sua “cor”, representada nas seis cores do papagaio-balão, agora nave, para que entendam que na diferença são iguais: o balão, nave, formado por seis papéis de seda de cores diferentes representa essa unidade, são esquecidas as diferenças que eles vivenciavam antes na violência das “infames brincadeiras de grupo” reveladas logo no início do texto e que tanto marcaram o Eu que narra. A nave se torna “real” naquele maravilhoso mundo, e o balão-neve rugia seus motores no coração daqueles meninos. Em preparação para a largada, enquanto o balão aquecia seus motores, é dada aos meninos a oportunidade de escolher cada cor para que a nave passe a ser o “conjunto exacto”. E na escolha das cores, se sublinham características de cada um: “— Azúlio! — Zeca sorriu, o Turito riu. [...] — Profeta contrário, agora tens de ser!: ver tudo azul, para viagem ir.” (VIEIRA, 1975, p.37-38) Cada menino entraria em um quadrante da nave. “— Vermelho! — gritou o Kalubém. — Vermelho! — dera encontro cor de viagem, de barro secreto de adivinho quimbandeiro. — Quero ir no vermelho! — refileva o cassula.” (VIEIRA, 1975, p.38) O comandante e seu servo também teriam cores: “— O Turito é o verde, sempre. Viajou em hospital — conhece cantos da casa minha... E o Cravo fiel é lilás do roxo-violeta, inferiosíssimo quadrante: o servo dono modesto — recebe, dando...” (VIEIRA, 1975, p.38) Para o Eu, parece não restar opção: “— Ih! Tu tens de ir no branco, neutro! Tu tens de dar encontro só o preto no branco, cronista de nossos bordos, toda a vida!” (VIEIRA, 1975, p.39) O narrador apresenta-nos, a nós, leitores, mais uma vez a sensação, o de dentro que se transforma em ação, o passado que se transforma em presente: “Estremeço, estremecei, terror antigo agora já: aquelas mãos eram todas diferentes [...] todos até lá, nas fronteiras da viagem ida. Tudo escuridão, vergonhas, nem um na de nada da luz das silenciosas palavras de abrir céus, esvoaçar da tarde falsa de cacimbos maios, as que eu queria, [...]” (VIEIRA, 1975, p.39) A ideia de fronteira é, sem dúvida alguma, elemento simbólico de força expressiva. Em vários momentos da narrativa se aponta a situação de “passagem”, “ruptura”, “transgressão”. Isso acontece em relação ao menino Turito que vem de outro mundo, aos meninos que são levados daquele mundo “infeito” para outros mundos, acontece na transição para o maravilhoso, na sensação de oscilação temporal que se percebe a partir dos discursos do Eu, na própria Tetembuatubia como alegoria do ideal, da utopia de libertação, na nave como portal ou veículo de acesso a outros espaços e etc. Poderíamos continuar listando elementos, objetos inúmeros

que aparecem na estória em questão e que sinalizam a ideia de fronteira, como algo que une e que separa, de transgressão de limites. Em Tetembuatubia, tudo era diferente, e os meninos tem que modificar seus modos de percepção de mundo para lá vivenciar uma outra lógica das coisas:

— Já estamos em Tetembuatubia... — o Turito explicava.

Que tínhamos desflutuado ali, ensinava, mostrava de dedo — e tudo virava desconhecido contrário mundo, de capins azuis, secos, de pedra, colados em árvore amarela. E sempre a demais constante areia viva: parada, se a gente estávamos calados; cada palavrita nossa, terráquea, que desatava mexer nos pés, caía, puxava corpo para fora da alma.

— Pó d'ouro! — sempre explicativo, Turito quem que era já de olhos habituados nas diferenças, saíra nos delas de nós.

Piques paredes altas, paredes não sendo, choravam luz da tarde nas lágrimas de areia. A seca árvore amarela, virava na cara de nossa cara: desarvorava para lá nas areias, vimos, levando luzes da tarde. Lá, em Tetembuatubia, ela era o sol? Kalubém se sentou e areias lhe levaram para os fundos — ele quem quis agarrar tronco, maneira de sair embora do buraco. Que aí é que a gente aterrámos da viagem: o puro buraco, fundos dele a gente nem víamos, cassuneiras de mentira, capins diferentes, as piteiras de pedra pomes polida pareciam eram.

[...]

— Olhem! — ouvi e vi o Turito, cadavez ele era o de andar em cima das águas, a gente apredíamos espantos novos: areia, nos sapatos dele, ficava quieta, escrava, ele quem era o movimento. — Olhem! olhem!

Por cima de nossas cabeças, na profundez azul do céu, o Balão rugia, todo ele só motores. (VIEIRA, 1975, p.41-42)

São inúmeros os terrenos de Tetembuatubia explorados pelos meninos com sua nave-balão: “e aí, mapa na mão, Turito na cabeça, saímos explorando as crateras de silêncios e areias em fim de tarde falsa, amanhecendo novos sóis num horizonte que a gente ainda não sabíamos, para lá dos montes fechando.” (VIEIRA, 1975, p.45-46) Turito era mesmo surpreendente, como explica o Eu-narrador, então personagem, em expedição em Tetembuatubia com seus amigos, como se pode verificar no excerto acima. As paisagens fabulosas daquele lugar são componentes do ambiente maravilhoso que no primeiro momento espanta, mas depois se torna tão querido pelo grupo de viajantes do céu, no durante, e no depois do vivido narrado, ou como afirma o narrador, nos “delás que sempre se recuavam na cara de nossos passos descalços. Hoje, também, tudo pensaturo passado já.” (VIEIRA, 1975, p.46) Na geografia da fantasia, os musseques (Makulusu, Kinaxixi, Ingombota) eram tidos como “planetas outros [que] saíam nas nuvens baixas” (VIEIRA, 1975, p.46) planetas estes que eles também conheciam bem pois eram a morada de outros meninos, pilotos, “humanos mussecóides”, que, como eles, pilotavam suas naves (roncadores, naves de guerra, patrulhas avançadas) e se posicionavam em céu de batalha. O grupo de Turito tendo vencido a grande batalha interplanetária tem como prêmio a liberdade para explorar o território por ele visado: a

estrela-de-fogo, Tetembuatubia, e, ao fim, enchem “a tarde vinda de nossa vida pequenina, cantando. Lá em Tetembuatubia, a gente éramos os sobas da alegria” (VIEIRA, 1975, p.66)

Ainda buscando demonstrar o sem número de possibilidades que oferece a estória, a partir da obra de José Luandino Vieira, analisaremos a narrativa que abre o volume, também composto de três estórias, intitulado *Macandumba*. O livro fora primeiramente publicado em 1978, numa parceria entre a Edições 70 e a União dos Escritores Angolanos, em Lisboa e em Luanda, simultaneamente. A narrativa “Pedro Caliota Sapateiro-Andante”, já aludida, traz no título o nome de sua personagem principal, e já em suas primeiras linhas, um narrador-contador propõe um questionamento que introduz o principal aspecto daquilo que contará: “para poder pôr a estória, primeiro pergunta-se saber: o próprio — Pedro Caliota, na mundélica ignorância assimilado para Iscariotes — quem que quis de muquila [cauda] fazer viola, adiantar uns casos só passaram ainda em estória de missosso, no antigamente?” (VIEIRA, 1978, p.13) Nesta estória, o narrador, durante a “contação”, faz reflexões sobre o próprio ato de contar e traz a lume uma narrativa que se repensa como sequência de eventos contados desde o início até o seu fim. Depois da já mencionada proposta lançada pelo narrador, ele começa a contar a estória que tem para “pôr”, “pois me contaram, tal igual”. E no seu “que era uma vez, um belo dia desses” (VIEIRA, 1978, p. 13) conhecemos o universo que (re)produz e suas personagens.

Pedro Caliota, principal personagem desse universo, é um sapateiro que anda pela cidade de Luanda, então também atuando como pescador, na tentativa de conseguir seu sustento. É um pobre “sapateiro de musseque” que com seu quimbundo descortina o mundo para si e também para as outras personagens, como Zinha (Kibuku), a moça assimilada que então passa a trabalhar na Cidade-Alta e por isso se sente superior aos outros “manos de musseque”; e a menina Lídia, menina branca curiosa e de olhos atentos para aquele jeito angolano de representar o mundo.

Se quem fala, mente nele próprio, rir é o que vale a pena. E riram seus risos altos, indígenas [Pedro Caliota e Kibuku]. No por enquanto olhos se beijavam, eram os forros da conversa escrava.

Só que, contar por contar, melhor adiantar a verdade passada a limpo: a menina Lídia que estava lá, escondida, desde sempre. Ela; seu bloco; o lápis dele. Todos os três saindo já ali, logo-logo, na cara banza do Caliota:

— Repita-me aquela frase, do “baquiê-mana”...

O lápis da menina Lídia parecia era cassetete juiz, todo ameaçador.

— Menina, deixa! Depois eu conto... — a Zinha se adiantou.

Caliota agradeceu a fala, não deu de marcha atrás. Mas a menina Lídia era quem era de exageros, nos dentro dela a gente sentia frio ferver. Sóis de cacimbo, os seus olhos. Como naquela hora da manhã, Caliota queria olhar dentro deles, não podia. E a voz, toda ela só brilho, lisa como é ainda o chão da casa própria:

— Cala-te, Zinha! Tu és assimilada, sabes lá a tua língua!...

E lhe queria tratar por senhor, segurava braço dele, fugitivo prudente. Explicava, balelas de entrar num, sair no outro. Que escrevia histórias, queria, para jornal seu, lá no liceu. E que o Caliota, nessa manhã de manhã, hora da venda do peixe, quem que lhe dera a maior inspiração. Abria seu bloco, folhas escritas, fechava os olhos d'ar.

[...]

Não esquecia os olhos de ar, o riso todo só de gengivas, dentes minuculosíssimos. De manhã, na hora de comprar o peixe, conforme quisera até saber: “o peixe, como se chama?” E ele gagaguejara, explodira as guturais, rouco. Então ela, aí, naquele silêncio gozoso de sua criadita Irmã [Kibuku, Zinha], primeira vez rira: “Parco? Parvo? Paco...”

Caliota lhe corrigira nos seus certos erros, ela era a maior curiosa. Se por quê que lhe chamam lhe de mulato. Ele nem nunca sabia, nome de peixe é um à-toa de toda certeza, vem de Deus, quis voltar-lhe. Mas só recebeu dinheiro.

— Está bem pago?...

Menina de forte nariz-papagaio, o ar dos olhos, olhos nela só de ziguezague sempre, borboleta quimbiambiando nas feias flores. Mas na sua feieza dela, cambulava. Por perto o ar rangia, se sentia a areia quente no corpo.

Porém que, agora, hora da tarde, abusava riso do Caliota, sua à-vontade em banco de cozinha, todo ele na sombra do sol rir escondido da mana Kibuku. E menina Lídia em seus ameaços — que queria a pasta, a que ele tinha trazido. Se como se chamava.

— Samba!

Samba? — e mirava o correcto entrançado da mateba modesta, passeava seus dedos na pele da palha da palmeira. Falava à toa: arte, desarte, artesanato, dest'arte... Que ele tinha mesmo que vender, ela precisava-lhe muito.

[...]

— E como se escreve, como se escreve? Um êsse? um cê? Dois êsses?...

Alegria dela punha erros de ortografia, transpunha todos os limites. Caliota já sem mais medo os olhos, fogo de ar apagando no xucululo mais diferente da Irmãzinha: olhar dela era enciumesmado. Se nem que sabia ler, como é ia ensinar na pequena branca?

— Três êsses! — e o sol se assustou no jardim, risos misturados deles. (VIEIRA, 1978, p.16-20)

A passagem acima transcrita lembra-nos do problema que o conto angolano (a literatura angolana) quis enfrentar desde sua fundação se colocando frente à discussão de domínio e busca por um espaço cultural que o binômio colonial/ local supunha. As três personagens postas inicialmente em cena: a menina branca; a criada Zinha (Kibuku), negra assimilada e o negro Caliota, representam a relação complexa efetuada numa sociedade multifacetada como aquela representada. A estória propõe um olhar sobre os contrastantes musseque (periferia) e Cidade-Alta (centro) e os pontos de contatos que aí também se estabelecem no interesse pelas trocas culturais, em vários níveis, de ambas as partes, como bem representado no fragmento acima. O sapateiro Caliota, também pescador, é personagem andante, não por acaso, como será possível perceber.

Outro aspecto importante que coloca a estória analisada a serviço de uma análise da estória como gênero literário está na construção da personagem da menina Lídia. Esta é apresentada como “escritora” de estórias no jornal do Liceu, e, diante de Pedro Caliota, e sua expressão em quimbundo, colhe experiências daquele contato, com seu bloco de papel, para então combinar em suas composições. A cena adquire ar cômico na medida em que contrasta e

ao mesmo tempo aproxima os universos representados. A estratégia de optar por personagens de faixas etárias tão diferentes proporciona uma não-exotização dos dois mundos: o do branco e o do negro, e por isso mesmo, aproxima-os sem reduzi-los a posições extremas. O diálogo promovido no excerto acima demonstra o respeito na menina pelo homem mais velho que é Caliota em relação a ela, mas não de Kibuku em relação ao seu “igual” que é o sapateiro. Como fica claro no texto, ambos são de origem humilde, mas Kibuku, por ser assimilada, adquirira novas condições de vida. A língua, como aspecto da cultura de um povo, na passagem, vai ser elemento distintivo da cultura angolana.

Mas nesta estória, a estória, o fazer estórias, e o “contar estórias” ganham destaque também na voz do narrador, como já mencionado. Este, como que dosando bem os ingredientes que tem em mente, vai adicionando-os ao longo da narrativa:

Mas aventura é o que tem de continuar, estória adiante: o primeiro peixe já voltara outra vez no dono, o pargo-mulato. Faltava só os outros. Estômago, o mais quieto perfumado. E Caliota segurou seu saco; despediu com a mana Kibuku. Que lagrimar na almofada sempre não valia a pena — ele ia voltar, por sangue-de-Cristo!...

[...]

No cá fora, Caliota e a Cidade-Alta. Na rua, rua velha, da cor do sangue do tempo, sol quem que fazia, migalhado nas pedras da calçada. Sol assim, como é ainda alcunha dele — astro ou estrela? Luz que sempre não está nos livros. Não se fala mais dele, amigalhinho: morde e sopra, cala mas não consente. Rima é mais é com alegria dum coração muito simples, modo do de Caliota.

E dentro deste sol, ele, o próprio parado, estupefeito. Cidade nascia suas vetustas igrejas, todo o lado: da Misericórdia, vulgo a da-Conceição, mãe do sol, da chuva não; a de-Jesus, onde que afinal nem dormiam os pós dos ossos dos famosos capitães-mores dos antigamentes, mata-pretos; a estátua, esperando quinze d'Agosto, discursatas; jardins, salientes, curiosos, espreitando por cima das grades verdes; casas, casas que beberam outros sangues azuis; outras gentes. E crianças, ali, não tinha? Se ouvia chilreado o que não é só de passarinho.

Pelo sim, pelo talvez, abriu o saco, saudades já de sua samba: o pargo boiava no fundo do ar, existia. E ela, na cancela, também: os azuis assanhados de uma bata, adeus com refolheado avental — Maria Irmãzinha, mana Kibuku, as finas orelhas, chinelos pele-de-jibóia.

Adeus, Cidade-Alta. Criadas, lá, são as senhoras no musseque: m'bika a ngana, ngana ia ngariama...

*

Posto o quê, continuação da estória: nossa terra de Luanda é onde que passam casos de nem contar nos mais-velhos, céu tem de mais diferentes sóis. Nosso mau exemplo, o Caliota. Mussequenho sapateiro de biscato é quem que recompra agora, sem troco, peixe alheio dele mesmo?

A vida sempre não está feita, na pessoa é que os casos nascem, nada acontece só. (VIEIRA, 1978, p.21-23)

Observa-se que o narrador, contador, não apenas conta, mas parece querer demonstrar o “processo do contar”. A estória não adquire velocidade, não nos deparamos com eventos que acelerem as cenas e sim uma composição que sentimos seguir ao sabor da movimentação de Pedro Caliota. É sua lenta errância que faz a narrativa “caminhar”. Parece

não haver uma motivação situacional que direcione esta narrativa. Nada estaria pronto e o narrador age como se estivesse criando a estória no momento da contação dela mesma. Não se percebe, pois, aquela “estrutura de composição”, ou seja, não temos uma arrumação objetivada. Depois da cena da venda do peixe e do diálogo na porta da casa da menina Lídia, esta mesma menina que compra também a sacola do sapateiro-pescador, como foi possível perceber, na sequência da narrativa, oferece-lhe um prato de comida com o próprio peixe que comprou e preparou. É por este motivo que afirma o narrador no fragmento acima que o peixe já havia voltado para o dono. No trecho também disponível no fragmento acima, subentende-se uma analogia que relaciona o percurso da vida ao percurso de uma estória. Afirma o narrador: “a vida não está feita, na pessoa é que os casos nascem, nada acontece só.”

Ainda sobre a questão da estruturação narrativa, observa-se o recurso ao asterisco, como que demarcando um novo momento em sua sequencialização e em que o narrador, mais uma vez, faz uma espécie de pausa para comentar sobre o processo “do contar”: “posto o quê, continuação da estória [...]”.

Mas ainda antes de caminhar pelas ruas da Cidade-Alta, a parte nova da cidade de Luanda, “porque, nessa manhã que não falamos era o alto meio-dia” (VIEIRA, 1978, p.23), Pedro Caliota Sapateiro-Andante teria percorrido outros caminhos. Colocado diante do mar no cabo da Ilha a personagem, o narrador diz nos oferecer a prova de que é “na pessoa é que os casos nascem, nada acontece só.”

A prova é esta:

Porque, nessa manhã que não falamos era o alto meio-dia. E damos encontro o Caliota lá no cabo da Ilha, sentado em pedras de ruínas, ignorância dele é que ia ser só sua sorte. Vamos vendo: por baixo dele, um mar. O nosso. Cegas águas, cafofas de tanto azul, fundo, tudo era só luz desmisturada de sombras. Pois sol rima é com água igual, iguais camaradas que eles são. Outro, os lenços brancos, paz dos peixes; outro, os vermelhos pássaros do fogo, lá no ar. Tem os que boatam que sol é pequenota estrela, só. Melhor mesmo não aceitar, em cidade nossa. Tem horas, em meios-dias, parece é a bola de miruins azunindo nos olhos. Só peixe é quem é espelho de sol assim.

Mas peixe não saía, no anzol do Caliota.

E outro sol fervia no lume da água. O anzol, tudo faísca de mentira, um brilho de escama que nem riscava os fundos. Que ignorância é que ia ser a sua sorte dele, se adiantou já. E foi. Pois então sapateiro vira pescador de toda uma manhã inteira, nem a isca, nem o chapéu? Quietos, debaixo do pau do sol, em cima de casa ruinosa, pedras, afameado poiso de mutacalêmbica sereia, quianda de ilhéus? Pois se via Calioca era o seco mussequista, o mano muxiluanda ilhéu ali para é com o mais respeito, pescar nunca ou mais pior, fora da lei do uso, aviso de mais-velho ximbicador [deslocador de canoa]: em hora de sol morto que sempre não se olha no gémeo desse sol, nas águas.

E Caliota olhou.

Olhou e viu; não creditou, coração muito simples. O que era a outra verdade nascida naquela manhã de todos os sóis — de lá, nos seus longes, cidade nossa adiantou se neblinar em cacimbos azuis bem dentro da cinza da luz, adejava menequenos [saudações]. Saía embora daquela hora, virava. Casas do antigamente nasciam dos

cazumbis daquele sol — um casarão Paris, no largo dos táxis, outra vez lá; e tinha mar marulhando em Portas-do-Mar. Esse que era o mais amarelo mar, beijava praias de em frente à Nazaré acendia de mentira... (VIEIRA, 1978, p.23-24)

“Nzala iami... [É minha fome...]”, diria Caliota, ao ver aquela imagem reproduzida no fragmento acima. Seria apenas um delírio? A marcação temporal em horas, dos momentos e situações que vive Caliota, revela uma organização não linear do texto que reflete na revelação do “contar a história” e da atmosfera que esta proporciona. Percebe-se nela a tentativa de demonstrar como os casos surgem sem necessariamente ter ligação um com o outro, como se pode também perceber em outro momento de intervenção do narrador: “aqui, agora, pausa de baforar cachimbo, pensar a continuação dos casos. Porque passou o mussosso: um pescador de musseque, nome dele Pedro Caliota, que tinha ido na pesca por causa vontades da barriga de sua mulher amigada, nga Fina. [...] O sol era muito.” (VIEIRA, 1978, p.25) Sem dúvida alguma, “Pedro Caliota, Sapateiro-Andante” remonta o processo do “contar histórias” na senda da oratura, simulando uma voz griótica que enuncia a narrativa, elabora estratégias de criação de expectativa e promove um tratamento diferenciado dos temas eleitos para com aquele universo construído dialogar.

O mar é um elemento digno de realce nesta análise da narrativa em questão, pois é caracterizado de forma a revelar o laço existente e mantido entre o angolano e este. Como visto em outras narrativas, o mar, é, recorrentemente, um elemento simbólico representante da chegada do povo português ao continente africano, funcionando, muitas das vezes, como estrada mítica, ou porta de entrada para os males que afligiram as nações africanas, em especial a angolana, e simbolizando, portanto, a morte [kalunga], o sofrimento e a dor da perda. Para Pedro Caliota, na narrativa em questão, este “[...] era o mais amarelo mar, beijava as praias [...]” (VIEIRA, 1978, p.24) O mar é, na estória estudada, a fonte de alimento, de subsistência e também o espaço em que a cultura local se mantém pela manifestação de elementos da crença popular, tendo como representante a figura da kianda [sereia] que ajuda Caliota a pescar para que sua esposa grávida possa realizar seu desejo de comer peixe. Como conta o narrador, ouvindo a ordem daquela voz que clamava [da kianda], em baixo do sol escaldante de meio-dia, “ele [Caliota] sempre só podia era obedecer agora sim: picou o anzol no dedo dele mesmo, ordem da voz. Olhou o pingo de sangue: era sol preso na ponta, isca de sangue, voz da ordem repetida. Atirou. E saiu um. [...] E mais muitos: três e mais [...]”. (VIEIRA, 1978, p.25) Essa possibilidade de milagre da pescaria de Caliota é realçada pelo ambiente de consciência nebulosa, ou onírica que adentra a própria personagem, a ponto de esta mesma pensar que seria

apenas um delírio de fome, em contraste com a presença material dos peixes, que, como num “passe de mágica”, consegue pegar, tendo passado horas sem êxito.

As intervenções que faz o narrador-griot por todo o percurso narrativo são muito importantes por serem elucidadoras da “organização” narrativa que então se propõe. Elas parecem querer situar o leitor muitas vezes, promovendo algo que o mussosso tradicional faria: aquela repetição de trechos que se apoia numa espécie de “recontar a estória” por meio de outras personagens, e que teria ainda, num mussosso tradicional, fins mnemônicos. Em “Pedro Caliota, Sapateiro-Andante”, o que temos, portanto, são várias paradas para “síntese” do texto, dispostas ao longo do próprio texto, e realizadas pelo narrador-contador. Sobre as “manobras” feitas para contar a estória de Pedro Caliota, explica ele:

Este mussosso de Caliota e seu peixe das pedras pretas. Porque, mais tarde, voltando na casa dele, a samba escorria alegria, lhe molhava os pés na areia dentro. Assobio dele nem que enrugava as lisas carapinhas do mar, a coeta mostrou suas escamas num salto, sol rebrilhou o até-manhã. E lá na cidade morna, longe, outro sol estava lhe esperar. Sol todo ele no azulavo do fim da manhã, solão em quintal de céu, ele próprio fugindo na sombra de mandioqueira de mentira — a das recortadas folhas de nuvens. Porque este agora da estória, é o avesso de então dos casos: Caliota está percorrendo o contrário caminho dessa manhã. E visita do princípio deixava no fim: numa mais-velha, nga, ou ná, ou sá Kikulu, bessangana dos Coqueiros velhos, onde que ainda tem aluandados quintais do antigamente; e o fim da manhã, esse foi o nosso princípio da estória: visita da menina Zinha, criada toda ela patroa de seus chinelinhos e olhos grossos, saudade de uma saudade já. Porque eis, no meio, a senhora dona Marinela, onde que Caliota chegou agora sim. (VIEIRA, 1978, p.26-27)

O percurso que faz Caliota se reverbera no tamanho e nas feições que recebe a narrativa. Suas andanças o colocam em contato com outras personagens, além das já mencionadas, menina Lídia e Kubuku (Zinha). Ao lado de Caliota, durante sua jornada, pescando, vendendo peixe, e vendendo sapato por encomenda, escutamos as conversas saudosistas de dona Marinela, mulher branca e carente de companhia; ouvimos falar do senhor Ovídio, da Mobil, seu marido, um mulato racista e com mania de querer ser branco; do sogro de dona Marinela, o velho Zé dos Santos ou muadié Farras-e-óbitos; do gato Mau-miau que a dona Marinela vende para Caliota; da esposa grávida de Pedro Caliota, nga Serafina e do seu desejo por peixe; ouvimos a bessangana Ná Kikulu, ou vavó Vavá, com seus conselhos e busca por alguma marca que sinalizasse Caliota como sendo ou não afilhado de sereia (por causa da pesca milagrosa que conseguiu realizar, aconselhando-o inclusive a não vender aqueles “peixes-de-quiana” sem antes ir a um quimbandeiro), além de toda a sua família que também se faz presente na cena; até que, se chega ao ponto final do percurso de Pedro Caliota, reproduzido na sequência impressa no texto.

Mas antes de seguir seu caminho, Caliota, estando com a sacola com apenas um único peixe, aquele que ninguém quis comprar, a Garoupa-das-pedras, o peixe da quianda, encontra sua mulher, a senhora Fina, à sua espera. Para o que acontecerá nesta passagem, exorta o leitor o narrador, como que preparando para algo desconcertante: “[...] precisamos mais é ver de olhos fechados. Ver o de dentro dos casos.” (VIEIRA, 1978, p.38) O sonho de Nga Serafina, sua mulher, havia se tornado realidade. O narrador conta o sucedido que parece ter colaborado para que o sapateiro também se consagrasse como pescador:

Pois a senhora nga Fina mais tarde gritou-se, escamas e tripas de alegria. No Caliota, esse que não queria aceitar a verdade dos casos. Fechou os olhos, muito tempo. Mas a nota até era nova, folha sem uso, dobrada só — quinhentos vermelhos escudos na barriga da garoupa-pária, a das pedras, a que ninguém que quis, a que lhe enxotaram na irmã Kibuku, na senhora dona Maria Marinela, mesmo na vavó Kikulu.

— Nzambi iami!...

Na senhora Fina os olhos que eram novos sóis, traduzia todas as alegrias, bênçãos. Que sonho nunca que mente, verdades mais-velhas, ela ensinava já.

— Nzaji kala dituta!... [um sonho como se fosse nuvem que traz chuva!...]

Os peixes, lá nas margens desse sonho, que também eram assim — falando voz deles, a pessoa via as gargantas azuis salgadas.

— Jimbiji?! [Peixes?!] — caliota suspeito, ouvindo já com os olhos de dentro, queria mais.

Que sim, diretamente. Data de quantidade, não era o só um único, senhora Fina quem que abria rede na praia da curiosidade leia de seu homem.

Então Caliota se sentou no luando [esteira]: fervia a água para o quase pirão, mandioca descascada já o azeite-palma na espera. Caliota, na sombra do pau, era água de nascer pensamentos à toa: se a pessoa sempre não procura, um dia os casos não têm mais paciência de lhe esperar — lhe vêm dar encontro?

Era homem de viver todo inteiro; pessoa de riso alheio morando nele próprio; comandante. Se levantou; despediu com a mulhe dele, almoço nada nem quis. Pegou a samba; a nota de quinhentos; saiu com sua certeza dele. Que, para crer, só é preciso é não ver: se um peixe tem, todos idem. O resto já está na estória: virou todo ele sapateiro-andante, percorrendo peregrinação no contrário dos caminhos da manhã, em demanda de dinheiros, pagão.

Ou, ressalvo: falta a bessangana ná Kikulu. Vem depois dos casos da venda da samaba e etc. [...]. (VIEIRA, 1978, p.37-39)

Quando o leitor chega a pensar que este seria o “final feliz” adequado para a estória, a cena acima, em que Nga Fina e Pedro Caliota, já em casa, preparam o peixe para se alimentar e ainda encontram nele uma nota de quinhentos escudos, surpreende, mais uma vez, o narrador, fazendo uma ressalva: só então faz ele referência a uma falta e segue contando a visita à casa da bessangana ná Kikulu: “[...] casinha abaixada, meias janelas de pano desbotado, à esquina.” Na volta de Caliota para casa, no momento que seria o final do dia de sua jornada, o narrador nos põe em contato com uma personagem não nomeada. Uma mulher, na descrição do narrador, “o azar em seu vestido verde, de couve fresca; as pernas eram altas, fora da lei do uso. E por volta dela, ar, nada; sol, nada. Os soltos cabelos cheiravam às mangas das margens dos rios, suavíssima terebentina. Andava era como quem reza no silêncio da alma.” (VIEIRA, 1978,

p.48) E se constrói nesse momento da narrativa um ambiente que destaca o acaso e o engano como determinantes para o fim dessa personagem tão encantadora, pois “[...] nosso Caliota, esse só atravessou a esquina, mais nada.” (VIEIRA, 1978, p.48) Ele é colocado de frente a uma situação improvável, inesperada e intrigante para o leitor. Aquela mulher, “o azar em seu vestido verde”, vem acompanhada de um cão, o que o narrador compara a um “minusclosíssimo grão de areia, o que pára a máquina do universo, na hora.” (VIEIRA, 1978, p.48) É um momento que muda completamente a estória, pois rompe todo e qualquer horizonte de expectativa que tenha vislumbrado o leitor (o texto não proporciona segurança de destino algum para a personagem): Caliota é vítima de um engano, e o acaso apressa o destino aproxima o fim. Sucede que o cão sente o cheiro do gato que está na sacola de Caliota e inicia todo o mal-estar gerado com a situação: “ladrou, ladro atrevido, arreguenhador. Cambou o bordo, [...]. — Munhêco!? Caliota quis fugir, na hora era tarde. Mudar o saco, [...], nem nada que deu. Adiantar passo, nada. Subir o saco [...], nada — ele sempre revirava no faro dele, a correia escrevia seus oito ladrados.” (VIEIRA, 1978, p.49) A tensão que se estabelece com a descrição da cena mencionada é quebrada com a interferência do narrador, que, supõe que seu narratário (interlocutor ficcional) não acredite em tamanha modificação no rumo da narrativa: “mentira? Confirmação história: em Abril daqueles anos na nossa terra de Luanda passarm muitos casos de sempre nem lembrar mais — as mulheres usavam sapatos-de-agulha.” (VIEIRA, 1978, p.49) O recurso à digressão, nessa busca de uma confirmação história, mais uma vez desacelera a narrativa e suspende a ação. E para Caliota, tudo viria inexplicavelmente:

Caía, na bassula de correia do cão dela. Caiu, se agarrou, se soltou, s’agarrou — única tábua que eram os braços quietos do Caliota, banzado. E o saco abriu bocas pelo chão de silêncio. Munheco solto, ladrava, ladrava. E no perigo é que se fazem os erros. Primeiro que tudo: ela, a branca do vestido verde — com tantos brancos iguais por ali, cidade cheia deles, se agarrou num preto ordinário, negro catingas? Segundo: Caliota, o Bom — que tinha cor de ter juízo. Não é que na cara dele era sorridente, todo ele cheio de desculpas dessas suas boas maneiras de alma, crime de lhe segurar, salvar na hora do baticum?

Mas ela berrou, sanhada, vestido dela virava verde seco:

— Ainda te ris? Pensas que te estou a dar confiança, não é? Socorro!

E o ar em toda a volta da tarde diminuiu, saco perdido soltou Xocotó [o pato] primeiro, voo dele todo assustado, escorregando unhas no asfalto. Mau-Miau esse bufava o focinho de Munheco, ladratório confucionista de chamar as pessoas. Berravam. Alguém fugiu no gato assanhado nas corridas. Xingos. Palavras:

— Feiticeiro?! É?...

— Feiticeiro?

— Terrorista!

— Terro...? Ah, filha da puta!...

Terrorista? D’onde que saíram os ecos dos ecos daquele eco? A árvore, beleza de deus em meia avenida, se esvaziou logo-logo de suas sombras, esplanada num á era o deserto do mundo. Tudo só casquear de sapatos, berros:

— Mata!

E ela, verde salva, histérica. Toda fina agulha de medo em uivos a seu belmatar. Se gritava, sirena de terror no coração do Caliota.

— Mata!...

Multidão corria, no matisfola dos gritos, acordava uma jibóia em só o vento murmurar das escamas, é o que era. Porque ódio é assim: choca ovo de jacaré em ninho de pomba — em coisinha de ar de sol, caem as penas, nascem os dentes.

E no Caliota lhe rodeavam já, de longe curtiam a saída salvadora. Ele, o tolo inocente, ainda sorrindo, seu desafio pacífico. Pois tem horas assim na vida da pessoa, o mundo vira um revoa de anjos, música de asas, nossa alma feitiçada em confianças tolas, oferece esmola de todo o corpo. Sempre sorrindo, quieto, ele, nosso Caliota. O homem não é que é mais nosso próximo semelhante, a verdade à mão de semear? Então, fugir porquê?

— Mat’o turra!...

Tropel crescendo, chegando na hora; azul do céu enuveando, anjos já caindo no ar da cidade que nascia céu de mentira. Porque medo existe. Camaleão parece é, escondido no pau de alma. O escuro medo-buí, de cafofo perdido sem seu guia monandengue; e o amarelo; a nhufa mesmo, negra, de não encontrar porta de saída; o branquinho cagaço-de-rir...

E Caliota lhe sentiu, hora antes da hora. “Lenga-legenu...” — se abriu na berrida, asas nos pés, uma sombra só dentro das nascidas sombras da noite chegando com depressa. Corre-corre, fuga, berros no concerto de muitos buzinos, carros correndo.

— Eué!... — Caliota ainda que disse, recusava verbosa estremunção, vento das corridas lhe acordando no juízo.

E chegou o fim.

O tiro, mais primeiro. Depois o salto. Fimba de mentira no sono das águas da baía. Um quieto nadar de agulha, fimba de pedra, braçadas do medo, coragem dele de mentira saindo no sangue, incendiando toda a tarde de sol poente.

*

Voltando nos casos: Caliota, pobre Pedro ou moisés morto nas águas, quem que pensava era imortal em sessenta-e-um? Boia silencioso já, lá vai, o ió uia, sombras da noite da Ilha não vão lhe receber nunca mais.

Mas para começar outra estória pergunta saber: pessoa pode morrer só, morto, malsassinado num dia de todos os sóis? (VIEIRA, 1978, p.49-52)

“O tolo inocente” Caliota, como o caracteriza o narrador no fragmento acima, que encerra a narrativa, é, em nossa leitura, uma alegoria do homem humilde que é vítima de sua própria ingenuidade frente as dificuldades que lhe são postas pelo mundo que o rodeia. Caliota tenta lutar a seu modo, se adequando às circunstâncias que a vida, como duplicação de uma estória, oferece. O “mussequenho sapateiro de biscato” parte para a pesca, o pescador parte para a venda, o marido (e pai que seria) parte para a vida, mas quem o acolhe é a morte. O trânsito constante de Pedro Caliota e sua figura, nesse contexto ambulante inseridos, funcionam como uma alegoria do “zé-ninguém”, que na narrativa alçam voo de destaque querendo deixar de ser “mais um”, ou “um qualquer”, algo que o próprio contexto o impede, devolvendo-o ao anonimato. Pedro Caliota, Sapateiro-Andante, mesmo dando o seu nome à estória, permanece como mais um na multidão que morre, vítima de injustiça. A estória saída da mente criativa de Luandino questiona essa posição do oprimido a partir da discussão que promove sobre o contado, sobre a estória e vida que podemos escrever para nós mesmos. A dinâmica da cidade “nossa terra senhora de Luanda”, como diz o narrador, era esse “irivir” de gentes, por mais que

este demonstre querer que fosse de outra forma, como expressa na seguinte passagem: “uma cidade devia ser mais é sacra sombra de mulemba, nunca os caminhos do jinzéu [formiga preta].” (VIEIRA, 1978, p.48) Todas essas personagens, em especial Caliota, nos fazem perceber, como também diz o narrador, que “a vida copia a estória, felizmente” e não o contrário. (VIEIRA, 1978, p.34) É como se ele nos dissesse, é de estórias que se vive.

Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto e Eu é um volume saído em 1981 também com a dupla chancela da União dos Escritores Angolanos e da Edições 70, a exemplo de outros volumes já indicados. A obra reúne duas estórias¹⁰³, das quais elegemos a primeira, por ser aquela que traz elementos diferentes daqueles já apontados nesta incursão analítica, como alvo de nossa apreciação a respeito da estória e das contribuições de Luandino Vieira para seu tratamento. “Kinaxixi Kiami! (Lourentinho)” é o título dessa estória que é erigida num diálogo entre duas personagens: o narrador, Lourentino, e seu narratário¹⁰⁴, apenas designado por “irmão”, e com poucas características explicitadas no texto, aquele que recebe o relato. A expressão título da narrativa, por si, já dá pistas do afeto entranhado no texto [“Meu Kinaxixi”] e que ressoa, a cada linha que se lê, dedicado ao referido bairro luandense e a Luanda, cidade natal de Lourentino e de seu colega de cela. O Eu percorre os caminhos mais secretos de sua memória para contar ao seu companheiro de cadeia, o “irmão”, não apenas o motivo de ele ali estar, mas o motivo de ele ser quem é. Essa longa conversa é, portanto, entremeada por micronarrativas que recuperam episódios da vida de Lourentino, e que formam uma espécie de teia complexa de espaços e de tempos, em que o narrador-personagem, como que revisa sua trajetória. O realce oferecido ao narratário, na estória, demonstra uma tentativa do autor de, mais uma vez, explorar a mecânica do conto de todas as formas possíveis, estendendo-o, através da estória, para outras perspectivas e modos de narrar. A dupla que mantém o percurso narrativo ativo, narrador e narratário, revela a relação de dependência entre as instâncias mencionadas e que nele (percurso narrativo) se nutre:

¹⁰³ Além da estória selecionada para esta análise, também compõe o volume a “Estória de família (Dona Antónia de Sousa Neto), nas edições brasileira e portuguesa, um “Glossário” elucidador de vocábulos e expressões em quimbundo empregadas no texto. Vale realçar que ambas as estórias publicadas no livro em questão foram escritas durante a permanência do autor na prisão, no campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde e somente publicadas quase uma década depois. “Kinaxixi Kiami! (Lourentinho)” traz ao fim do texto, a sinalização de seu local e data de escrita: “Tarrafal, 28-6-71/6-7-71”, e a “Estória de Família (Dona Antónia de Sousa Neto)” Tarrafal 8-5/ 15/5-1972”.

¹⁰⁴ Para um aprofundamento a respeito das funções que podem assumir esta instância narrativa na obra do estudado escritor angolano, ver *O Narratário: um estudo de seu papel na construção de João Vêncio: os seus amores*, de José Luandino Vieira, dissertação de mestrado de nossa autoria, defendida no Programa de Pós-graduação em Letras na Universidade Federal de Pernambuco, em 2009, e também no mesmo ano, publicada em livro pela União dos Escritores Angolanos. A referência completa está na seção de referências desta tese.

Creia: a gente, junto com os paus, somos ainda foscas naturezas. Se nem temos raízes, tudo só pó de rosa dos ventos... O que, bem ouvistas as coisas, pode nascer o seguinte já-agora: o que é que o irmão não sabe do que sabe?
 Seus olhos boquiabertos, meu diploma: analfabeto, eu? Só na cor. Estou preso; logo, penso. E, aprovado, dou o vade retro: o que a gente sabemos das coisas é luz da luz que avança ou as três trevas recuando? Isto é: a gente aprendemos, luz da inteligência no para a frente; ou: as coisas nos ensinam — marcha atrás de nossa ignorância?
 Silêncio seu, assim, é segurança de cartão-e-imposto, autoriza vadiar a uso — não tem cipaio de rusgar por musseques do pensamento.
 Só que mais a única pergunta, modo de dar encontro asa fria de tirar panela no fogo: o irmão, branco assim, fulo — de cá ou é de lá?
 Ingombota?!?! Deus é grande, em meu coração a alegria de o saber. E nada de perguntar por o perguntar. [...]
 Pois se de Ingombota — a mesma, que já não tem; ou a falsa que lá está? —, da Ingombota dizia, então os amicíssimos inimigos: eu sou o que era, sempre do Kinaxixi, luandense da gema. Que aceito amostra de areia musseque na direita, mar muxiluanda na esquerda, d'olhos fechados, adivinho o sítio onde que saiu!
 Em Kinaxixi fui nascido; lá morri; e me ressurgiram. Hoje nem que sou mais sonho de nossa lagoa. Mas tempo teve nem nome eu que tinha, não usava coleira de papel. Era o eu; o tu; o ele — mais nada. (VIEIRA, 2006, p.11-12)

Encontrando aquele “bom ouvidor”, caracterizado no fragmento acima como portador de um “silêncio seu”, o “irmão”, o narrador estreita o laço já existente também pelo fato de ele e este terem a mesma origem. Sendo um mestiço e o outro branco, igualam-se naquele espaço da cadeia que os prende fisicamente, mas não os impede de, pelas trilhas da memória, retornar aos espaços que na verdade nunca haviam deixado, como revela a longa fala do narrador a respeito desses mesmo lugares. Kinaxixi e Ingombota são pedaços do todo que representam aquela Luanda que nunca mais existirá, a não ser na memória e no coração de narradores e narratários como Lourentino e seu companheiro de cela, o “irmão”.

Lançado o olhar sobre espaços corrompidos pelo fenômeno da urbanização promovido pelo “sangrento progresso” da colonização, a narrativa flagra ainda a luta do homem pelo direito de preservação de seus valores mais íntimos: a ligação umbilical com os lugares por onde passou, com as pessoas com quem conviveu e amou, as coisas nas quais acreditou e que, de alguma forma, o mantem vivo. Lourentino é uma personagem intensa, cuja caracterização, que obtemos por meio do diálogo que ele mesmo executa, explora essa ligação sagrada do homem com a terra, e com a sua natureza, na estória representada pelos instintos e paixões que fogem de seu controle. Em determinados momentos do texto, a personagem principal se confunde com a mafumeira, árvore que idolatra como rainha das árvores, símbolo da resistência humana, na estória em questão, diante das adversidades, e com outros elementos da flora e da fauna angolanas, como o quinjongo que o faz retornar às aventuras de infância e com o próprio bairro do Kinaxixi e sua lagoa, lar da quianda.

Seu percurso narrativo, realizado, portanto em primeira pessoa, parte do “agora”, a cena em que ambos os sujeitos personagens estão presos numa cela, conversando, para a época

em que nasceu, ali naquele que então era apenas “a planície de um só rio, a vala nossa”, o Kinaxixe. Num cenário reconstituído pela ternura penetrada na saudade imensa que sente Lourentino daquele antigamente a que só desta maneira é possível regressar, a personagem convida-nos a este mergulho em sua mente:

A gente corríamos corríamos — capins sacudiam o cheiro dos calores, espenujavam seus verdes, vinha a fresca festa da noite, belas as estrelas. E, no xacato das pessoas, arco-íris muitas vezes ninguém que sabia mais se é pó colorindo das areias ou amarelo zumbir das abelhas.

A lagoa — palácio de sereia, água de meu susto contentamento. Lhe enchi mais é com minhas lágrimas. A mata — o irmão lembra aquela família de paus-de-acácia, os que moravam na esquerda, entrada maculussense? O pai, patriarca, canivete do Xôa não entrou, hora que ele quis sinalar o nome na casca. As filhas, siras; as das chamadas vermelhas, copa ardente; a do mel de alfarroba, as flores todas de minúsculo violeta. Mupinhas, as tantas, onde que picas retardavam hora de ir no ninho, pipilam néctares. As buganvílias é que eram roxas descuidadas, cresciam copas e bissapas, sem escravatura.

Ah, irmão: tudo hoje é só nossas lágrimas no pó da alma, o verde cheiro da terra quinaxílica em baixo da chuva não tem mais. Planície quinaxixe agora só acampamento, nómadas sedentários de terras e solos — bebem, sujam, cidadanizam verdes, tudo pastos nos rebanhos de suas ávidas macutas. Cegam o ar e o mar, civilização. Suicidam tudo. Que até prenderam minha alma — mafumeira de esbeltas saudades, irmã gémea...

[...]

E morri lá ainda, tarde noitinha de muita chuva, água de toda a minha vida. Morri e ressurgi — o irmão, aqui, dificilita?

Então oiça e veja: no fundo da mata, a lagoa. Na água da margem, solitária — a mafumeira, esbeltas saudades. Ei-la, suma árvore. Que mais que grande, alta, bela, era minha alma. Pau bondoso — quem que queria nele pendurava ninho, o de-junco até. Mistério de suas flores, abelhas que debicavam. Sardão se defendia de berridas, espiralava tronco, ramos galhos, com verde folha camuflava. E nós? A gente víamos a couraça espinhosa, não temíamos: o Xôa subia, gabarolia-se todo. Outros queriam — caíam. Sumaúma dela, culpa de sons e sonhos nossos. Irmão: árvore que era humana como nunca mais são os homens [...]. (VIEIRA, 2006, p.13-15)

Os sentidos são aguçados para os cheiros, os sons, as imagens, os gostos e o toque daquela terra de que o Eu tanta falta sente. A ausência atrai todos aqueles elementos recuperados pela consciência que se derrama numa verborragia que compõe o texto. É pela palavra que as coisas nos chegam. Com o amor declarado à terra, a partir da palavra, o Eu, Lorentino, vive tentando regressar para aquele seu paraíso.

Em relação ao longo diálogo que se estabelece entre Lourentino e o “irmão”, na cadeia, mesmo com ambos estando no mesmo plano diegético e dividindo a mesma cena, é notória a presença sucinta de travessões, pois a conversa é percebida pelos momentos de perguntas retóricas, pseudorespostas, pressuposições, conselhos, mudanças bruscas de percurso e etc. O teste recorrente do canal de comunicação flagra o uso da função apelativa da linguagem que denota a já referida relação de dependência entre as instâncias. Só se conta algo a alguém. O referido teste realça a interlocução e demarca o momento do “agora”, em que, como numa

espécie de cena moldura, se inicia e se mantém o discurso narrativo: “então oiça e veja” (VIEIRA, 2006, p.15). O narratário vai ser o elemento que vai guiar todo o percurso da narrativa, muitas vezes sendo responsável por sua quebra, ou uma espécie de não narratividade, que muitas vezes, não permite diferenciar com segurança os tempos e os espaços nos quais o narrador se insere. E como forma de convencimento, se utiliza o narrador dos artifícios que tem a mão: “Irmão: aqui, abra sua alma; limpe, sacuda, arruma; deite fora tudo que é velho; lembre só o que venho contando — e oiça [...]” (VIEIRA, 2006, p.61). Como se pode perceber nas últimas citações, com suas estórias, o narrador traz para o narratário tudo aquilo que viveu e torna também parte dele aquelas suas experiências. E eis a pergunta que surge a partir desse tipo de esquema narrativo: vive-se para narrar ou narra-se para viver? Lourentino é um exemplo das possibilidades de sobrevivência que o contar oferece. Dentro da cadeia, sem poder realizar efetivamente a continuidade de sua estória de vida, ele passa a (re)contar aquilo que já viveu, numa tentativa de manter-se vivo. Eis a resposta a que chegamos.

Alguma vez o irmão leu que o Criador, ao sexto dia, olhou e viu que estava bem feito o que tinha feito? Não está lá no Génesis, com todas as letras, efes-e-erros: Deus não mente — ele mesmo não olhou para trás, o homem não lhe agradava...

Desculpe, saí da vala de nosso rio, já ia pelos quinaxixes da minha toleima, dificilito tudo. O curial então, materialesco, o que é matéria de resumo, vida não sendo da casca o branco de um ovo — só o de dentro, o que é mistério de adivinhação...

Água me engoliu e cuspiu — eu berrei berros antes; quis nadar só depois, nada sabia mais nos turbilhões. O que sempre era, era a mafumeira brilhando na curva em baixo. Deusa seca na tempestade das águas, me afundei, última visão: alta, bela, árvore de Deus, a copa fosforescia sumaúmas, brilhos queimou meus olhos.

Morri.

Me ressurgiram.

E aqui, as missangas de um rosário dos católicos: meus os padres-nossos, suas as ave-marias. Mas o credo, primeiro: não troco nomes; não invento cenas, casos. Isto, irmão, é só a toda verdade por extenso. Nada é único, o mundo é enorme demasiadamente. Tudo por multiplicação e divisão, é repetitivo, aqui e alhures.

[...] Isto, só uma via. Porque, veja: estoutra — eu, morto; não estava aqui; o senhor também não, a esta hora e sol — estaria onde? [...] Ou: quem sabe mesmo? Cá dentro? Lá fora? Resumo: podia ser, anarquia desorganizada assim, o mundo todo? (VIEIRA, 2006, p.20-21)

Ao sair “da vala de nosso rio” e pedir desculpas ao narratário, o “irmão”, como é possível perceber na citação acima, o narrador acaba deixando à mostra sua ânsia por narrar, o que às vezes o leva a caminhos tortuosos ou “anárquicos”, como também pensou o crítico Salvato Trigo, ao analisar outros narradores saídos da pena de José Luandino Vieira, que, para ele, demonstrariam uma “irreverência que mais não é do que o desejo da escrita em violentar os tradicionais códigos literários”. (TRIGO, 1981, p.610-611). Ainda tendo em vista o fragmento acima, observa-se que o narrador, incorrendo em suas recorrentes digressões narrativas, lembra ainda do episódio em que caiu numa vala “real” e quase morreu afogado

quando ainda criança, em uma de suas aventuras vividas no Quinaxixi. Fazendo também alusão a uma metáfora cara à obra de Luandino Vieira: a do colar de missangas, sendo estas como as partes de um todo narrativo, que seria o colar, o narrador, então, dando sua contribuição para a estória com suas “missangas de um rosário”, diz não inventar cenas, não trocar nomes e, portanto, trazer sua “verdade por extenso”. A discussão que então se propõe a partir desta estória é a mesma que esteve em “Pedro Caliota, Sapateiro-Andante” e até em a “Estória do Ladrão e do Papagaio”, a respeito do fio vida e da capacidade humana de se recriar, pois como já mencionado, para seus narradores, a vida imita a estória e não o contrário. Para Lourentino, o resumo de uma vida (ou ausência de uma estória) é o modo que Deus quer “de abreviar a ida para seus paraísos infernos alheios”, é por este motivo que, em nossa leitura, o narrador, Lourentino, teima em contar suas experiências e revisar sua vida buscando entender aquilo que nem mesmo o “irmão” tem como resposta pronta para lhe oferecer: “O acaso — é o irmão que rouqueja? O à-toa tem suas [...] leis diferentes, [...] anárquicas. Coincidências? [...]. Destino? Milagre? [...] Tudo na vida é milagre, irmão. Então, a direito por outras luzes. Vamos à vida — que é onde o homem se entorta por diretas linhas, como Deus quis.” (VIEIRA, 2006, p.22)

Como em outras narrativas de autoria de Luandino, os temas que abordam a diferença também não escapam dos olhos e da voz do narrador que tem em seu narratário um interessado nos assuntos que, por isso mesmo, seleciona para contar dentre aqueles por ele vividos. Se não fosse o narratário interessado nos temas que propõe o narrador, o texto provavelmente não se estenderia pelas cerca de sessenta páginas as quais percorre a narrativa. O interesse do “irmão” naquilo que conta Lourentino é um aspecto implicador na economia desta, ou seja, é flagrante da importância do narratário para que a narrativa estudada se mantenha a bom termo até ser chegado o seu fim. E dentro do referido leque temático, acompanhamos o narrador em seus trabalhos na fazenda “Nova Holanda”, na companhia de Fandarval, seu amigo, um camponês, descendente dos colonos holandeses da África do Sul; percebemos o afeto de Nangasole, que tem a loucura e a morte por destinos, uma “gentia similada” católica, que se apaixona por este Lourentino da juventude, um mulato, quase branco, não circuncidado, ao contrário do que ela preferia; sentimos sua angústia por estar longe de sua Luanda e de seu Kinaxixi, desmontando motor de trator para matar o tempo, a saudade, e afogar “seu choro de pedra”; presenciamos a menina Miss, professora do liceu, de quem não revela nome verdadeiro, com sua “educação de Inglaterra”, “brandos olhos, azuis frios” e “voz de leite grosso” fazer com que, no anseio de “diferentes alegrias”, Lourentino se entregue a sua sedução; ficamos sabendo de sua fuga para Caluquembe, de Jipe, de carrinha, seguindo por estradas, correndo fazendas, de boleia, por se sentir culpado pelo que aconteceu à menina Nangasole, e

“querendo ouvir o gosto do sal no ar das matas” (VIEIRA, 2006, p.39); acompanhamos outra aventura sua como ajudante do alemão Fóguer, pescador de cobras que depois descobre ser um espião; sentimos a sua dor quando recebe a carta de sua mãe doente pedindo que voltasse para Luanda; choramos o seu “choro do antigamente” ao presenciarmos sua decepção na volta para Luanda, ao encontrar sua mãe já morta e enterrada; e encontramos, em sua companhia, aquela Luanda “suja, grande nódoa comendo o ar à volta; cidade de soma cega” (VIEIRA, 2006, p.59); acompanhamos sua procura por emprego para poder ali ficar, e mesmo que agora fosse aquela Luanda “só fazenda de crime, roça de vigarice, cambalacho” (VIEIRA, 2006, p.59) gastou seu “suor e sola” na ilusão de ter sua Luanda de volta mesmo a caros custos; e nos surpreendemos com seu posterior reencontro com seu amigo de infância o Zeca, que também não era mais o mesmo. Corrompido pela ganância, este “deu o nó cego no ponto, se misturou em [...] [sua] sombra.” (VIEIRA, 2006, p.59) Ele, por fim, havia deixado de ser o Zeca, para se tornar “o engenheiro”, que lhe deu um emprego, e queria obrigá-lo a executar a dura tarefa, em sua visão muito prática das coisas, de derrubar a mafumeira, sua alma, que havia se tornado também o lar da quianda. Mesmo sendo agora tratorista, Lourentino, não deixa de nutrir sua visão crítica das coisas, do mundo e da vida e age movido por seus valores e crenças em prol disso mesmo em que acredita. Eis o seu grande “crime e castigo”.

[...] Eu lembrei ali era o fundão da lagoa, perto da mafumeira. Tractor ali, lagarta dele, esquerda, desnivelou. Nhô antonho, cavaleiro, não sentiu falta de ferradura — atirou o buldôza contra o pau, encostou a lâmina. Eu pedi: “Nhô Antonho!...” — o povo fez às e silêncio, no ar só o negro fumo do gasóleo, o ronco crescente do acelerador. Mafumeira estremeceu, baixei a cabeça — do corte correu vermelho sangue, caíram sumaúmas, lentas. Sonos.

Corri. Era tarde: a lagarta esquerda em chão molhado, lagarta direita no seco entulho, pó, girar de roletes acelerados, fumo, o súbito buraco cavado, suores de nhô Antonho, o sol. O tractor virou de um só salto — ficaram as lagartas a faiscar, nhô Antonho nunca soube que morreu.

Mais tarde, eu, com D-8, outro, virei o D-6, não quis ver nhô Antonho. Dele guardo aqueles olhos tão magoados e humildes, a vida presa.

Irmão, dê pausa, deixe o povo murmurarem suas sílabas de quianda e sereia: para mim aquela árvore era eu, como que podia assassinar?

Olhei-a muito tempo. Vi a copa — era de folhas. Já tinha sido céu, meu? Seu erecto tronco, dera ordem a ramo para me segurar em redemoinho de águas do antigamente? Eu queria, fazia força, mas já não podia: ali, uma estranha, alheia; pedra de verde, o vegetal calhau. Me perdera eu em nossos caminhos, únicos?

Morrera um homem — caminho de ela a mim, nosso caminho, tapado por um cadáver d’olhos obedientes...

[...]

“Zeca!” — eu disse. E ele me olhou, mais que espantado: alegre. “Eu vou!...” — ele tirou os óculos mas os olhos não eram meus conhecidos. “Lourentino...” — tristeza dele, de mentira; uma raiva de se ver vencido por uma árvore alfabetada. “É a tua vez. Vinga o senhor António, era da tua profissão!” Ele estava todo podre por dentro, se ouvia bem. “Arranca-me aquela puta assassina com o Dê-Oito!”

Subi. Sou davide, dê-oito gigante: mas me senti deus, Deus me perdoe.

Liguei o motor, aquele ruído nasceu o silêncio de muito povo, às volta. Uns fugiram; todos m'amaldiçoaram — eu sabia. Toquei manete esquerda, lagarta girou de lento, curva. Olhei: o Baiólinda, sorrindo; o engenheiro José Matos Serra — ar à volta era só dele, dono dos destinos do mundo. E minha mafumeira, adejar de silêncio, sem pássaros, sem família, sozinha na cidade de ferro e pus — sangrava.

Fechei os olhos. Vi a árvore ao sol, dourada e nossa — nós: o Zeca; o Dinito dos olhos amarelos, em prisão de manicômio; a Xana — única paixão de todos; eu e o Gigi; o Xoa, chefe; vieram eles e os outros, o Pinheiros e o João, Kinaxixi todo de tudo, capins e chuvas de infância. A vala, a morte — eu; a sereia; a mafumeira, árvore do paraíso. Rezei: “Zeca, perdoa...” — acelerei o Dô-Oito para berros e sangue.

Estou aqui, irmão: a seu lado, pátio de nossa solidão, cadeia, ao sol — e ainda agora vi seus gritos, o afiado brilho dos óculos, o choro dele, migalhadas pernas...

Eu?

Aprendiz de vida — seta doida em procura de meu alvo: sereníssima paciência na alma, para o corpo só livre disciplina.

Sem ofensa: só espero a alegria de morrer em Luanda. (VIEIRA, 2006, p.65-68)

A narrativa analisada, mesmo remontando a trajetória de vida de Lourentinho, seus espaços e tempos, consegue durar apenas algumas horas de conversa entre quatro paredes de uma cela, e tornar-se visceral por seu alcance e profundidade em palavra e sentido, como se pode perceber no fragmento acima, se observarmos o *flash* de imagens correspondentes a múltiplos espaços e tempos de que se vale o narrador para recuperar a sensação que teve de ser dominado por algo incontrollável: o desejo de vingança. Como diz Lourentino, mesmo estando lá na cela, por meio das estórias de sua vida que conta, consegue estar em outros lugares, e reviver aquilo que dá sentido a sua permanência ali.

O Livro dos Guerrilheiros (2009) é a última antologia a ser visitada nesta incursão analítica das estórias de José Luandino Vieira e é o volume dois da trilogia que começou a publicar o autor, intitulada *De Rios Velhos e Guerrilheiros*, em 2006¹⁰⁵. Mais de vinte anos após sua última antologia de estórias ter vindo a lume, Luandino Vieira faz um retorno à narrativa com o referido volume composto por sete textos menores em extensão do que aqueles já investigados. Como relação primordial que se pode estabelecer entre os dois primeiros volumes da trilogia, observa-se a presença do mesmo narrador, Kene Vua, o ex-guerrilheiro “sem azar”, que aparece, como no volume primeiro, também sob os nomes de Diamantino KINHOKA e Kapapa, nomeação cambiante que parece querer realçar o caráter complexo da personagem. Se no primeiro volume, Kene Vua, ou Diamantino KINHOKA, ou Kapapa canta os rios angolanos como alegorias para as trajetórias de vida e de morte daquele povo, e dele próprio, como sendo também alegoria do povo, no *Livro dos Guerrilheiros* (2009), o mesmo narrador, fracionando em narrativas os momentos e personagens que recorta, pode ser

¹⁰⁵ O primeiro volume da trilogia é o romance intitulado *O livro dos Rios* (2006), o segundo é o volume de narrativas que se analisa, *O Livro do Guerrilheiros* (2009) e o último, até o presente, apenas anunciado, mas ainda não publicado, tem por título *Ela e os Velhos*.

aproximado, em certa medida, de uma espécie de menestrel ou poeta oral, que anuncia: “cantarei o herói, o que sempre exemplificou seu povo, vida, morte e luta, [...]” (VIEIRA, 2009, p.13) Não deixando de todo o cenário dos “rios velhos”, mas explorando a alegoria nele nutrida, o narrador se posiciona como um representante dos guerrilheiros a que irá dedicar esta espécie de homenagem, e em “Eu, os guerrilheiros”, que abre o volume, afirma que daqueles remontará “alguns sucedos de suas valerosas vidas ou suas exemplares mortes, para alegria dos menores e tristura dos mais-velhos.” (VIEIRA, 2009, p.9) Como ele próprio afirma, “não reivindica licença de mentir”, e, muito menos, “aceita crítica por adiantar contar os seus feitos, sucedos e vidas, e mortes, quando lhes tiveram já.” (VIEIRA, 2009, p.11) Fazendo um convite à reflexão sobre os acontecimentos e os documentos que dizem conter deles “a verdade”, Luandino Vieira, por meio de um único narrador, que, como testemunha, e ao mesmo tempo vivente, daquilo que conta (pois é também um ex-guerrilheiro), provoca um novo olhar sobre a “estória” como repositório dos saberes de um povo. Todas as narrativas d’*O Livro dos Guerrilheiros*, mesmo que dedicando cada uma um olhar específico para guerrilheiros diferentes, têm um mesmo fio condutor, que, por isso mesmo as une: todas elas reunidas formam um “colar narrativo”, a exemplo da antes mencionada metáfora do colar, em que cada missanga, cada estória de cada herói, tensiona “o contar” para dele demonstrar, a capacidade de criar, inventar novas rotas, novos caminhos para “as verdades” que se conhece.

Ainda em “Eu, os guerrilheiros”, narrativa já mencionada, o ex-guerrilheiro e narrador, Diamantino Kinhoka, o Kene Vua, o mesmo Kapapa se explica e exorta:

Escrevo assim, porque na terra que nos nasceu, muitos séculos e tradição e lutas dão de gerar grande conformidade entre nosso entendimento das coisas e as próprias coisas dela, sejam vivas sejam mortas. Então, tendo que contar essas algumas coisas nossas, ou por gabo ou por maldizença, nunca lhes poderia diretamente contar. Porque, se dou gabo, sempre tem quem vai duvidar que foi mais do que poderia ser; se dou maldizer, sendo eu próprio ex-guerrilheiro, que são invejas do feito e vivido nos outros alheios.

E também, outrossim, porque é dos livros da memória e tradição no nosso povo que aquele com quem tens de comer as folhas do macunde [feijão pequeno] na tribulação, tem de ser aquele que repartes com ele o feijão na abundância. Daí que a verdade de suas vidas sempre não é possível de escreverem, ainda que desejada; mas, menos ainda, desejada se possível. A gente fizemos a revolução, nossas memórias têm o sangue do tempo.

Se os verdadeiros escritores da nossa terra exigirem a certidão da história na pauta destas mortes, sempre lhes dou aviso que a verdade não dá se encontro em balcão de cartório notarial ou decreto do governo, cadavez apenas nas estórias que contamos uns nos outros, enquanto esperamos nossa vez na fila de dar baixa de nossas pequeninas vidas.

Quero então com-licença apenas para a formosura destas vidas; a das minhas palavras é muito duvidosa. E mesmo que não fosse, mesmo assim nunca ia bastar para ordenar a verdade. (VIEIRA, 2009, p.11-12)

O espaço que o narrador deixa entre os parágrafos no texto dá a este também um aspecto de colcha de retalhos, que nos permite entrever uma narrativa como que montada por aforismos. Os preceitos que no fragmento se podem observar estão diluídos ao longo das curtas seções, narrativas fragmentadas, do volume em questão. São como pedaços de memória e opiniões, pensamentos sobre eventos passados que, (re)criados na mente imaginativa do autor, deixam transparecer sua cosmovisão projetada na daquele que narra. Há marcações temporais, sinalizando ano e espaço onde os eventos supostamente aconteceram ou deveriam ter acontecido, e, guiando o narrador em suas observações, está a hesitação como instrumento para a exegese de supostas verdades.

É da memória, espaço que para o narrador, é fonte primordial das narrativas, que sobrevivem aqueles que fizeram a revolução: os guerrilheiros ou heróis de que trata o volume e aos quais este é dedicado: Celestino Sebastião (Kakinda), Makongo, Kibiaka, Emiliano Zapata e Kizuuu Kiezabu. Os heróis precisam de suas memórias, elas os mantêm vivos até que a escrita perversa da História, comandada pelos interessados, entorte seus percursos, é o que defende o discurso que marcha entre os textos até o final do volume. Para falar de poesia e documento, o narrador contrapõe mucandas [registros, documentos escritos] não apenas se valendo de argumentos, mas reproduzido-as no próprio texto. É o que acontece na seção-narrativa “Celestino Sebastião (Kakinda), de Tenda Riazolo”, a qual, como continuidade da anterior, deixa entrever no narrador, como projeção do autor, sua opção e paixão pela invenção, pela ficção narrativa e pela investigação dos eventos que circundaram a existência da personagem título. Não deixando de fazer intervenções embebidas de ironia, o narrador dá curso meândrico a sua composição intercalando registros diversos:

E se num documento podemos duvidar (se era pra filme, tem truque de cinema), já o outro é fidedigno, sagrado: uma poesia, letra de absoluta verdade. Porque águas profundas são as palavras dos poetas; e mesmo se dão de transbordar, é para fazer capopas [nascentes] onde que pode se beber a sabedoria. (VIEIRA, 2009, p.13)

Após a ressalva acima apresentada, o narrador se encarrega de disponibilizar a transcrição das mucandas obtidas por ele para serem analisadas pelos próprios leitores: “documentos, papéis passados e guardados, recebidos nas mãos de um jornalista, um mulato oxigenado de sotaque português, na estrada que de Benguela sobe na Serra da Xicuma, naqueles dias ímpios de 75, quando nossa pátria, acantonada num quintal, era só bandeira e hino”

(VIEIRA, 2009, p.13) A escrita de invenção no texto analisado é utilizada não para trazer respostas, mas para suscitar questionamentos. No material adquirido com o jornalista que depois de perder uma mulher amada ficou sem norte, pois “da dor dele saiu embora o que deu-me: papéis e bússola e caneta, ficou com as lágrimas e saiu a pé pelo meio da noite” (VIEIRA, 2009, p.14), o narrador encontra indícios de manipulação e põe sob suspeita a construção dos discursos de autoridade sobre pessoas e eventos relevantes para a História de Angola. Mesmo fazendo observações a respeito dos registros, as mucandas relacionadas à trajetória do herói que canta, Celestino Sebatião (Kakinda): “[...] a primeira: papel dobrado em quatro, sem rasgo ou rasura de humidade ou óleo de comida ou espingarda, só aperreado de tantos meses de solidão nos bolsos dum camuflado. Pelos vincos e dobras, essas rugas do tempo, se vê bem que saiu no bolso esquerdo, do lado do coração” a qual reescreve na íntegra (trata-se de um poema intitulado “Aquele Grande Rio K” em discute que rio seria o rio K) e a segunda que caracteriza como: “[...] papel timbrado, anónimo. Tem um emblema a castanho, vagas letras grandes; papel de empréstimo, vê-se bem. Para documento sem cabeçário ou prólogo, interlinha, intervalo. Prosa corrida, relatoriada e breve” (VIEIRA, 2009, p.16), logo na sequência adverte: “[...] dá para tudo — ver e crer, ler e acreditar. Mas quem que quer ver tudo, é quem é o pior cego — aviso que se dá antes de sua leitura” (VIEIRA, 2009, p.16), e adiciona sua ironia bem humorada, que faz referência ao documento que tem em mãos e que apresenta, “em voz alta” (VIEIRA, 2009, p.16): “como um filme para a televisão — notas para uma proposta”. (VIEIRA, 2009, p.17) Tal registro escrito está disposto na mesma seção, e está também a serviço de um efeito pretendido: a crítica à noção de “verdade” e a “fabricação de documentos”. Tem-se à mão um roteiro elaborado por um diretor de televisão para uma “equipa de cinema da TPA” (VIEIRA, 2009, p.17) em que uma entrevista a um antigo guerrilheiro (já desaparecido), Celestino Sebastião Kikanda (a respeito dos cinco combates dos quais teria participado e que seriam parte de sua luta contra o colonialismo) seria aliada a uma montagem especial de imagens de guerra contidas num arquivo da TV para forjar uma “verdade”, por tanto, uma “verdade documentada”. Depois de expor os registros para que os próprios leitores, tendo como base seus comentários e observações, possam chegar a suas conclusões, indaga o narrador: “a verdade? Aqui me calo.” (VIEIRA, 2009, p.24) E de forma semelhantemente provocadora e irônica, encerra a narrativa em questão: “Mas só quando secarem os rios, vamos saber a verdade.” (VIEIRA, 2009, p.25) José Luandino Vieira propõe n’*O Livro dos Guerrilheiros* esse olhar crítico sobre o poder da linguagem e sobre a narrativa, a estória, como criadora de novos e possíveis mundos e perspectivas.

Avesso a quaisquer formas de etnocentrismo, e de amarras, o autor, por meio de suas estórias, instaura a hesitação, e, em nossa leitura, acaba por promover a exaltação do olhar em perspectiva, demonstrando que o conto para sobreviver à complexidade do mundo tem de assumir uma feição inventiva mutante. Mais uma vez aproximando intimamente a vida da estória, ligando-os a capacidade adaptativa do homem (personagem ou não) e as diferentes realidades que enfrenta, o ficcionista angolano tensiona a escrita para falar do oral ao pé do ouvido (o testemunho, o relato, as cantigas, a poesia, os missosso, os mujimbos entre outros gêneros narrativos). Trazendo à baila, no livro em questão, um elenco de personagens históricos recriados ou fictícios travestidos de História, consegue criticar a escrita da História, se utilizando ainda da poesia de que os escritos de sua autoria também bebem. Para o enunciador dos textos que compõem *O Livro dos Guerrilheiros*, a escrita da História não é capaz de “ordenar a verdade”, e a poesia (a estória) também não, mas das duas, esta última, seria a que melhor consagraria qualquer tipo de herói.

Como forma liberta do conto, sem fronteiras para a criatividade literária, pelo pluralismo de propostas que abarca, em termos de sentidos e formas de comportar mundos (re)criados, personagens e suas trajetórias, e seu poder elástico de “toque” na repercussão que pode proporcionar de eventos, temas, e visões de todo e qualquer mundo, a “estória” (e a vida, as vidas que dela se nutrem), espécie de conto escarnado, é o espaço daquele reinventado para demonstrar toda a sua capacidade. O conto é com a “estória” enriquecido pelas mãos de José Luandino Vieira, inventor de mundos, crítico e intelectual que doa a sua obra (e às outras que com ela dialogam, na teia infinita da literatura) com o gênero que forja, toda a versatilidade para aquela narrativa que conhecíamos apenas como conto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para executar a incursão analítica pelas “estórias” de José Luandino Vieira a que nos propomos, e defendermos o lugar que deve assumir sua contística no *hall* das produções do mesmo tipo, pelas novas perspectivas que o referido ficcionista oferece ao texto literário estudado, na reinvenção do conto, a partir de suas composições, adentramos suas antologias, contextos, personagens e cenários, na tentativa de investigar como se materializa o conto saído de suas mãos. Lançando um olhar sobre a “estória”, gênero que forja para libertar o conto de quaisquer amarras, foi possível perceber que através desse modo de narrar, Luandino também encontrou uma maneira muito própria para dialogar com a “tradição de contar estórias”. A partir do referido gênero, o autor estabeleceu e mantém um diálogo com a estrutura ou elementos da oralidade mesclando o conto escrito com elementos da literatura tradicional angolana.

Dialogando com o trabalho de colegas a respeito da prosa literária produzida em Angola, flagramos a lacuna existente nos estudos do tipo de narrativa que elegemos como alvo deste estudo. Foi possível ainda percebermos a importância das poucas investigações existentes sobre a narrativa breve ou conto, e como os críticos dos principais movimentos estéticos do cenário literário em questão, sobretudo, relacionados à geração da *Mensagem* não se detiveram numa análise do conto produzido por escritores pertencentes àquele periódico ou mesmo inseridos naquele horizonte histórico, de forma sistemática. Acreditamos ter dado uma contribuição para um novo olhar sobre aquela geração. A impossibilidade do acesso a mais textos dedicados a analisar o que foi produzido no jornal *Cultura* (II), a exemplo do volume de Salvato Trigo dedicado a essa geração poética, que não encontramos para ser utilizado como fonte bibliográfica, também soou como sintomático do desinteresse dos pesquisadores pelo tipo de literatura que mais se publicou no referido periódico: o conto. O volume em questão não chegou a ser reeditado e ainda chegamos a suspeitar se ele terá mesmo algum dia existido, por todos os esforços que realizamos no intuito de com as leituras do referido livro dialogarmos. Como foi também possível perceber ao longo deste estudo é grande o número de contistas e ricas e diversas são suas produções e modos de pensar o mundo por meio da forma narrativa estudada. O acesso, mais a frente em nosso percurso, aos exemplares tanto da revista como jornal angolanos mencionados foi de suma importância para a elaboração de um posicionamento crítico a respeito de tudo que ali se produzia. Tendo Luandino Vieira participado apenas deste último (o jornal *Cultura*) efetivamente, contando com suas próprias palavras, pudemos entender a origem da herança da geração mensageira que pode ser flagrada na superfície de seus textos, tanto por sua postura como leitor, como por seu convívio e

interação com as propostas daqueles intelectuais, seus “mais-velhos”. Aproveitando o investimento daqueles escritores no conto, José Luandino Vieira entra em contato com este tipo de narrativa literária desde muito cedo e “contamina” toda a sua produção com os ideais da literatura também ali produzida tendo em mente a expressão nacional. Tendências tanto de *Mensagem* como de *Cultura* repercutem na obra do autor, de modo que reformuladas, e (re)investidas em um olhar aberto ao diálogo e exploração de “modos de contar”, torna-se parâmetro também para outros escritores que apostam na escrita do conto.

Da fortuna crítica encontrada e dedicada à produção literária angolana foram de grande valia os trabalhos de Luís Kandjimbo (2001), Rita Chaves (1999), Laura Padilha (2007), Tânia Macedo (2007), Ana Mafalda Leite (2004), Carlos ervedosa (1985), Salvato Trigo (1981) e Manuel Ferreira (1977), entre tantos outros discutidos neste trabalho, pois permitiram um diagnóstico da abordagem que uma investigação como a nossa necessitaria para ser realizada e colaboraram com seus escritos para a sua efetiva realização, no diálogo que foi possível estabelecer com suas propostas metodológicas e analíticas.

O conto, estando entre os gêneros mais antigos encontrados entre as literaturas orais angolanas ligadas a tradições étnicas diversas, só poderia ser entendido a contento se estabelecêssemos ainda um diálogo crítico com todo o seu percurso de ascensão e mudanças de feições na forma de sua expressão escrita, mas, e sobretudo, se buscássemos entender sua relação com suas formas de expressão oral, como efetivado. Detectando um movimento de fuga de ancoragem em modelos estrangeiros também no conto, como também aconteceu no romance e na poesia (a exemplo da renúncia aos modelos lusotropicalistas de entender as relações étnico-raciais vivenciadas pelos povos angolanos e representada nas personagens), nos foi possível perceber como a literatura tradicional angolana e o elo com ela estabelecido pelos escritores angolanos tentou forjar uma identidade literária a serviço da nação que se queria construir (portanto, necessária para o momento histórico que viviam) que foi modalizada ao longo da história do conto angolano também para discutir as novas posições que queria assumir o negro, mas sobretudo, o cidadão angolano, independente de cor de pele. Foi também possível reconhecer que a renúncia de alguns escritores ou propostas estéticas não implica em um apagamento do que significou a presença daquele modo de compor literatura e de pensar a sociedade, além de sua difusão e penetração no imaginário das sociedades envolvidas num complexo processo como é o de “trocas culturais”.

Voltando à ligação do conto escrito em Angola com a tradição, no sentido que atribui A. Hampaté Bâ (2011) ao termo, a discussão do *mussosso* como gênero oral pertencente à classe narrativa daquelas estórias de invenção da Literatura tradicional quimundo, além de

uma incursão minuciosa sobre o universo da oratura e da literatura tradicionais angolanas, foram necessárias para a apreciação e ampla caracterização dessa narrativa, permitindo observar como o projeto literário de Luandino Vieira e sua realização, materializada em seus textos, investe forças para pensar a relação oral/escrito, a mudança, e a passagem do tempo, naquela sociedade angolana que rapidamente se modificava, desde suas primeiras composições, a partir desse laço que se estreita a cada “estória” e é estabelecido com sua origem. Outro aspecto que relaciona o *mussosso* ao modo de narrar que propõe o autor a partir da “estória”, além dos outros aspectos estruturais e temáticos que formam o todo textual abordado no percurso deste estudo, observou-se também a voz, como elemento importante, herdado da performance do contador ou *griot* como possuidora de um caráter que liga o conto de Luandino, seus narradores e suas “estórias”, a suas origens mais remotas, tendo na memória uma das matrizes fundadoras de seus modos escolhidos para enunciar.

Avessos a qualquer forma de generalização de leitura ou posições extremadas, e por vezes exotizantes das produções africanas, estivemos imbuídos na tarefa de relativização como atividade imposta pelos próprios objetos de análise que tivemos à mão até levar a cabo a discussão que propomos, e, tentando ultrapassar as clivagens culturais que propõem ainda, mesmo sem perceber, muitos teóricos e críticos de produções africanas de língua portuguesa e que surgiam, não raras vezes, como desafios e dilemas a serem enfrentados ao longo do percurso de análise, nos posicionamos de modo a desvencilar do texto de Luandino Vieira quaisquer armadilhas conceituais que reduzissem seu significado a uma leitura estreita ou “guetizante”, sem deixar de respeitar as especificidades que um texto como o de sua autoria possui e de utilizar os instrumentos teóricos e críticos que este mesmo texto requer para uma leitura crítica adequada. Nos privamos ainda de um uso forçado da teoria que deformasse o objeto ou oferecesse uma leitura equivocada, e buscamos, sempre que nos foi possível, ampliar o horizonte de percepção inserindo o autor em seu contexto de produção ao lado de seus contemporâneos, escritores do mesmo tipo de narrativa em questão, ou comparando-o por aproximação ou contraste a outros escritores e sistemas literários.

Como foi observado, ao longo das análises empreendidas e em diálogo com o que pensaram os críticos referidos em vários momentos desta tese, voltando ao “antigamente”, os textos de Luandino têm em vista um efeito pretendido que dialogou no momento oportuno com aquele período também discutido de fundação do “discurso angolano” na literatura, na busca de uma dicção que estivesse em sintonia com aquela ideia inicial de projeto literário nacional impressa nos manifestos dos movimentos do referido período e que também foram estudados,

na tentativa de realizar uma caracterização não redutora do conto angolano e de como a produção de Luandino Vieira se inserira nesse cenário, objetivo que acreditamos ter alcançado.

Para inserir o autor em seu contexto de produção e desenhar o percurso histórico de realização do conto em Angola, partimos dos percursos mais estreitos trilhados pelas letras angolanas, observados, desde a introdução a este estudo até o último capítulo desta tese que culminou com a análise minuciosa das estórias de autoria de José Luandino Vieira. Na tentativa de entender o gênero que forja como categoria de conto, a “estória”, lançando um olhar mais detido aos meandros de seus textos, foi possível perceber como a literatura produzida por este país africano estabeleceu diálogos com outros universos literários, incluindo as produções orais tradicionais e aquelas modernas correntes culturais estrangeiras [o modernismo brasileiro, o neorrealismo português, o naturalismo russo, entre outros] e como a partir destas se constituiu o conto na escrita literária angolana, aproximando-se da forma como ele era entendido em outros circuitos e campos estéticos.

Luandino Vieira, como defendemos, é o responsável por provocar na forma como este era manifestado até então, uma abertura. Sua obra tendo vindo a lume desde suas contribuições em jornais e revistas e a publicação de sua primeira antologia de narrativas mais curtas, *A Cidade e a Infância*, assumiu caráter polêmico e transgressor, por romper com normas de conduta que o Estado português, presente em Angola, impunha. Perceberia, Luandino Vieira, que seu talento de prosador seria sua maior arma ou instrumento para a transgressão, e, a partir dele, transgrediria regras fora, mas, e, sobretudo, dentro do texto literário. O conto, desde então, nunca mais seria o mesmo.

Passando a utilizar deliberadamente o termo “estórias” para suas composições e narrativas mais curtas, Luandino Vieira destaca o diálogo que estabelece entre a tradição angolana e suas narrativas e acaba pervertendo a ideia que se tinha até então de conto na literatura angolana. Ampliando o olhar, ao longo do percurso de desenvolvimento e realização desta pesquisa, buscamos caracterizar o conto literário de ficção e identificar suas origens e formas de expressão, obtendo nas teorias mais difundidas do gênero o aspecto relacionado à extensão como aquele tido por critério para a sua identificação em suas manifestações mais recorrentes. Como observado no texto, deveu-se à expansão da imprensa ainda no (século XIX) a redução do seu tamanho em linhas que permitissem sua impressão e circulação em revistas e jornais. É a partir de então que surge o conto moderno, tornado bastante popular durante o romantismo, se lembrarmos do contexto de produção apreciado ainda com o propósito mencionado.

Discutindo as principais teorias existentes a respeito do que se poderia entender como conto literário, com Edgar Allan Poe (2009) como aquele que primeiro fixou certos padrões de escrita para a composição do gênero, e que revelou, com suas teorias a vaidade dos contistas românticos e discutiu as técnicas e artifícios dos quais se utilizava para compor aquilo que entendia como conto, investigamos também a faculdade de autoexame que possuem os contistas, que como escritores de literatura propõem o seu fazer como regra. A partir de um olhar crítico sobre a teoria, foi possível perceber como Poe (2009) pensou a evidência de uma “consideração de um efeito” para a escrita de um conto. Colocando o epílogo como principal elemento motivador para compor a narrativa — o que, para resultar, em sua concepção, em algo que o leitor bem aproveite, deve ter uma extensão curta que não permita a este enfardar-se durante sua leitura — o teórico e contista em questão, grosso modo, caracterizaria, como resultado desse critério, um bom conto. Sendo o aspecto difundido por Poe (2009), o da brevidade, como aquele que vai influenciar mais fortemente outros críticos e teóricos que pensaram o gênero narrativo analisado, como ficou patente no estudo que fizemos das principais ideias e concepções de conto que estes propõem, procuramos verificar o que de novo trouxeram outros pensadores como Júlio Cortázar (2006), que comparando o conto à fotografia, o define pelo fato de fragmentar a realidade, ao mesmo tempo dando a ela uma visão dinâmica que vai transcender o campo abrangido pelo texto, determinando o bom contista pela capacidade de equilibrar o seu domínio de “escolher e limitar” (que, para o teórico, o próprio gênero requer). Ainda segundo Cortázar (2006), primordial se tornaria a relação entre espaço e tempo, como expressão do entrelaçamento da lógica da condensação que seria o “essencial do método” a ser empregado pelo bom contista; António Manuel dos Santos (2000), outro apreciador do conto do qual partimos para entender as feições que assumem tradicionalmente o conto literário, nos permitiu observar que o conto passou a concentrar e limitar elementos diegéticos desde que se sobrevalorizou por parte dos próprios contistas a noção de brevidade, fazendo que uma teoria como a de Poe (2009) se transformasse num espartilho de convenções; já para Ricardo Piglia (2004), a questão da brevidade estaria no conto na ideia de que este contém dois sistemas de causalidade: a arte do bom contista consistiria, para ele, portanto, em escrever uma história que contenha cifrada uma segunda, mantendo, nesse sentido, a ideia de efeito surpresa que estaria produzido quando o fim da história secreta aparecesse na superfície da outra; para Mário A. Lancelotti (1965), haveriam condições sociais que promoveriam uma renovação do conto (retirando-o daquela perspectiva com que o entendia Poe). Mesmo assim, o conto, na ótica de Lancelotti (1965) seria ainda submetido a uma estrutura fechada hermética, ideal para expressar os segredos das gentes e dos grandes centros urbanos e cenários sociais. O conto escolheria,

por uma característica mesma sua, específica, de insularidade, a transformação de uma circunstância corriqueira em um evento fora do comum. Teria o conto, para ele, portanto, uma “natureza conjetural”.

Partindo sempre da leitura do texto literário e percorrendo as teorias como ferramentas auxiliaadoras no processo analítico dos textos de Luandino Vieira, objetos desta investigação, nos foi possível pensar a materialidade de suas composições percebendo aquilo que nelas existe de divergente daquilo que propõem as teorias então novamente referidas. Depois de nossas posturas empreendidas como resultado da realização do movimento de revezamento entre teoria e análise, em defesa da existência de algo que vai além do que propuseram os teóricos para a caracterização de um conto literário, nas “estórias” de Luandino Vieira, só nos resta reafirmar nestes últimos parágrafos que aquelas teorias não são o bastante para entender o *status* que assume o conto, a partir de Luandino Vieira e sua obra, e é por este motivo que as tomamos apenas como ponto partida que nos direcionou de volta ao texto literário e para o exercício de um olhar atento ao seu contexto de produção e propostas estéticas com as quais dialogou.

Na análise empreendida sobre os exemplares da revista angolana *Mensagem*, seguindo o percurso e recorte investigativo e temporal, respectivamente, que propomos, ficou patente a parcela de importância que deve ser atribuída ao periódico para o caminho que percorreu o conto em Angola, como narrativa literária, flagrando suas primeiras manifestações e sendo inserido como peça importante da materialização dos ideais literários daquele movimento surgido em 1948 (que teve como base o “Vamos Descobrir Angola”) e que deu àquele projeto estético feições de “realidade palpável”. O conto presente naquela efêmera e tão marcante revista revela uma aproximação do gênero e o experimento de suas fórmulas tradicionais através daqueles concursos e primeiras publicações, o que nos impede de continuar dando eco à ideia de que *Mensagem* teria sido nutrida apenas por uma geração de poetas. Dentro da investigação do mesmo bloco importante de movimentos editoriais correspondentes ao que se chamou de momento de fundação da Literatura angolana, selecionamos e investigamos as produções de alguns contistas presentes no jornal *Cultura* (II) como representantes do conto nele presente. Com um olhar sobre sua composição, foi possível observar, a partir das análises realizadas de alguns contos nele publicados, e em meio a seu vasto e eclético conteúdo, uma viragem na produção da curta ficção produzida em Angola. Ali, se percebe já a proliferação daquele gênero e de sua forma de recortar o mundo numa nova perspectiva. O legado de *Cultura*, é exatamente o de propor ao conto produzido em Angola (e à matéria cultural ali discutida), um diálogo inicial com outros universos literários que afastam essas produções de

certas restrições estéticas que pareciam perseguir as composições locais, oferecendo a cada escritor e leitor a ideia de liberdade criativa e participação coletiva, o que viria a refletir numa isseminação do conto com grandes horizontes e possibilidades de escrita. A atmosfera eclética do jornal propiciou para aquela nova geração de contistas um ensaio para a modificação do olhar, em que “a indagação” tornou-se ao mesmo tempo expressão e espaço férteis para a multiplicação de concepções e o fomento da vontade de romper com modelos.

A partir do diálogo crítico que estabelecemos com o pensamento de Pierre Macherey (1971), àquilo que executa Luandino Vieira a partir da sua proposta de ter a “estória” em substituição ao “conto” (como o entendiam os tradicionalistas, no sentido de conservar critérios como amarras) pudemos atribuir mais valor. Pois o conto literário (como qualquer obra de literatura), também na perspectiva daquele pensador, funciona como um espaço de agenciamento de sinais de uma realidade, e, como forma análoga ou caricaturizante de ideologias correntes, permite ao escritor [Luandino Vieira], pelo movimento de singularização que sua intervenção permite, durante o processo de sua composição, se tornar resultado de uma atividade de fabricação adaptada às exigências da própria obra, como um artifício.

O olhar sobre a produção recente do conto em Angola, acreditamos, ofereceu a fisionomia clara que assumiu a narrativa breve no pós-1975, não mais apenas com aquele olhar mítico ou até, como já dissemos, “essencialista”, em certo sentido, que tentava manter a ideia de “homem angolano” em um mundo que deveria ser “tipicamente angolano”, como propunha a chamada “estética da angolanidade”. Mas já passam a trazer em seu bojo a crítica da crise material, a crise das posições sociais dos negros, brancos e mestiços que então deveriam enfrentar a desilusão da utopia que veio com a independência do país. A hesitação, a crítica às relações de poder, a crítica às narrativas e postos oficiais, e a instabilidade da linguagem, o investimento no humor e na ironia são aspectos flagrados nas composições dos contistas analisados como representantes do referido período.

Seriam, portanto, como defendemos, três os pontos de referência para o que poderiam ser entendidos como marcos de renovação no conto produzido em Angola: *Mensagem* e sua geração, em que é possível verificar a presença do conto em suas manifestações iniciais no plano da escrita de expressão nacionalista; *Cultura*, que, na sequência do quadro configurado pelo autores do gênero em questão, se vislumbra como um grande suporte para a expressão do conto, pela quantidade e diversidade de propostas que nele se capta em termos também de interação com outros sistemas literários; e o terceiro momento, que defendemos ser aquele de maior ganho para o desenvolvimento e libertação do gênero, como apreciado nos momentos de análise que percorreram toda esta tese, que é a estreia em livro de José Luandino Vieira e a

consolidação da escrita da “estória”, como gênero com que provoca uma metamorfose surpreendente nas feições daquilo a que se chamava de conto até então, em suas obras seguintes.

No tocante ao lugar de José Luandino Vieira na tradição do conto angolano, além de tudo que foi expresso e reafirmado neste estudo, é preciso observar que aquela escala temporal tão recorrente na crítica realizada de obras das literaturas africanas, e que, no tocante à Angola, fatiada em décadas, insere o autor na chamada “geração de 1960” está equivocada. Mantemos nossa postura, explicitada ainda no capítulo um de que Luandino Vieira e sua obra não podem ser entendidos, como insistem alguns críticos, como representantes exclusivos daquela geração se tivermos em mente que sua obra (mesmo aquela fração produzida ou escrita nos anos 1950, 1960, 1970) fora publicada em sua maior parte nos anos 1970, 1980, 1990, e, segue ainda sendo escrita, publicada e recebida pelos leitores (estágios que para nós são imprescindíveis para tornar qualquer obra válida, considerá-la existente), especializados, ou não. Podemos, para dar ênfase a este argumento, ainda mencionar as narrativas de sua autoria dedicadas especialmente ao público infantil seguidas do ano de sua publicação e que demonstram a constante atividade do autor em Angola e fora do país: *A guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens* (2006) e sua tradução para o quimbundo *Oyita ya Edike amvula ni Manyanga Amatuta* (2010), *Kaxinjengele e o Poder* (2007), *Kaputu Kinjila e o Sócio dele Kambaxi Kiaxi* (2010), entre outras que mantém sua proposta, recriando narrativas tradicionais com a contribuição de imagens e ilustrações de elementos, como artista versátil que é, também de sua autoria.

A contística de José Luandino Vieira contraiu dívidas com a narrativa tradicional quimbundo – o *mussosso* – não só em termos de elementos conteudísticos, como o espaço e o ambiente cotidiano que rodeia as personagens simples, “humanizadas”, vivenciando episódios de sua comunidade, como se valendo de artifícios da estrutura como fechos e aberturas formulares próprios da narrativa oral em questão. Não seguindo regras, como acreditamos ter demonstrado nas análises empreendidas, o conto de Luandino, partindo desse diálogo com uma expressão ancestral, forjando a “estória”, prima em momentos pela subjetividade em detrimento do objetivismo que deu origem ao gênero, retira a dependência do elemento surpresa, não tem compromisso com a noção de extensão, renuncia a submissão ao epílogo, renunciando também a aspectos de causalidade e consequência. Luandino, ao invés de se submeter, ou imitar as estruturas de organização previamente encontráveis para o conto, ele as decompõe, e por meio da “estória” explora o caráter subversivo que sua escrita possui desde o início.

Tendo em mente o texto literário, o conto, gênero estudado, como produto de um autor particular (ISER, 2002, p.960), podemos afirmar ainda que José Luandino Vieira explora

a “estória” como sua forma também particular de tematização do mundo. Luandino estaria mais próximo daquilo que propõe Borges do que daquilo que propõe Poe, se quisermos comparar. Como vimos, a variedade de processos dos quais se utiliza na construção de suas “estórias”, dos mais extensos aos mais reduzidos, o coloca numa tradição estética que se revela oposta ao que se entende por controle absoluto ou racionalização pura e simples. Talvez Luandino não tenha se expressado explicitamente a este respeito, mas seus contos, a forma que adota para estes, “a estória”, revela, de forma incontestável este parecer.

Dada a vivacidade e frescor da obra de José Luandino Vieira, e outras características muito próprias de seus textos, muito se terá ainda para dizer e acrescentar, mas acreditamos que este trabalho tem seu valor por propor um olhar que retira Luandino Vieira e suas estórias da submissão a “velhas fórmulas” que ainda tão recorrentes nos estudos das produções africanas acreditam que apenas buscando no texto elementos que o associem à guerra ou traços da cultura africana que mantêm esses autores no *hall* das leituras “de margem”, acabam por renunciar a uma jornada de crítica investigativa que tem, e muito, a contribuir para os estudos de teoria e crítica literárias.

Em Luandino Vieira, pensa-se, portanto, que a forma do conto como correntemente difundida por teóricos, críticos e escritores, não foi o bastante, tendo ele forjado a “estória” para que lhe fosse possível trazer ao mundo as mais diversas formas de conto. O ficcionista angolano com a “estória”, liberta o gênero que escolhe — o conto — definitivamente, da prisão da forma e percorre os caminhos necessários para o alcance de seu projeto literário e libertário, com nuances ideológicas. A “estória” não se submete a fórmulas rígidas, nem de extensão, nem quaisquer outras, indo buscar no tradicional, no não-tradicional, e onde mais for necessário, recursos para sua vinda ao mundo. A “fatalidade no fim” e o “efeito trágico”, essa “lógica rígida da ficção”, a “noção inevitável de limite”, a “ilusão do final” e o “circuito infinito da narração” em que se escondem a “esperança de uma epifania”, nada disso é o bastante para Luandino Vieira que acabou por se converter naquilo que tenta representar, Luanda, Luandino.

BIBLIOGRAFIA

- ABDALA JÚNIOR, Benjamim. *Literatura, História e Política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2.ed. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2007.
- ABRANCHES, Henrique. *Reflexões Sobre a Cultura Nacional*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980.
- ABRANTES, Carla Suzana Alem. *Narrando Angola: a trajetória de Mário António e a invenção da “literatura angolana”*. Rio de Janeiro: UFRJ/ PPGAS, 2007.
- AGOSTINHO NETO. *Náusea/ O artista: conto/ desenho*. Lisboa: Edições 70; Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980.
- AGUALUSA, José Eduardo. Estórias para Cinema. In: MELO, João. *Imitação de Sarte & Simone de Beauvoir*. Luanda: Maianga, 2004. p. 7-8.
- AKIZ NETO. *Poeticidade no Discurso Prosaico de Wanyenga Xitu*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2009.
- AKUTAGAWA, Ryunosuke. Rashomon. In: MUSSA, Alberto; CHAO, Stéphane. (Orgs.). *Atlas Universal do Conto*. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 47-54.
- ALMEIDA, Domingas de. (Org.) *Antologia do Conto Angolano: como se viver fosse assim*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2009.
- ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. *Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Julio Cortázar: três visões do conto em conjunção*. Revista Crítica Cultural, vol.5, julho de 2010, p. 232-251.
- ANDRADE, Costa. *Literatura Angolana (Opiniões)*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- ANDRADE, Mário Pinto de. *Origens do Nacionalismo Africano. Continuidade e Ruptura nos Movimentos Unitários Emergentes da Luta Contra a Dominação Portuguesa: 1911-1961*. 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
- ARISTÓTELES. Arte Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17-52.
- ARRIGUCCI JR. Borges ou do Conto Filosófico. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. 3.ed. São Paulo: Globo, 2001. p. 9-26.
- ANTÓNIO, Mário. *Luanda, “Ilha” Crioula*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968.
- BAKHITIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica. Arte e Política. Obras escolhidas I*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENÚDIA. *Nossa Vida, Nossas Lutas*. 2.ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.
- BERND, Zilá. *Literatura e Identidade Nacional*. 3.ed. Porto Alegre: editora da UFRGS, 2011.

- BERNARDO, Tomé; DIAS, Neusa; VASCONCELOS, A. Botelho de. (Orgs.). *Caçadores de Sonhos: colectânea do conto angolano*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2005.
- BEZERRA, Antony C. *Linguagem e Luta em Vidas Novas de J. Luandino Vieira*. Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/bezerra08.rtf>>. Acesso em 24 abr. 2012.
- _____. *Uma Inserção de Tortilla Flat e de Esteiros na História do Romance: investigação sobre problemas de realidade, ficção e a personagem da narrativa*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008. p.181-199.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. 3.ed. São Paulo: Globo, 2001.
- BOSI, Alfredo. Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo. In: BOSI, Alfredo. (Org.). *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2008. p.7-22.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750 – 1880*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANHÃO, Telo Ferreira. *A Literatura Egípcia do Império Médio: espelho de uma civilização*. Lisboa, 2010. 510 p. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, FLUL, Lisboa, 2010.
- CARDOSO, Boaventura. *A Morte do Velho Kipacaça*. Luanda: Maianga, 2004.
- _____. *A Morte do Velho Kipacaça*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1987.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. Juventude dos Mitos. In: BRICOUT, Bernadette. (org.). *O Olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 21-38.
- CASCUDO, Fernando Luís da Câmara. *Angola: a guerra dos traídos*. [?]: Bloch, [?].
- CAVALHEIRO, Edgard. Máximo Gorki. In: RIEDEL, Diaulas. *Maravilhas do Conto Russo*. 3.ed. São Paulo: Cultrix. 1958, p.10-11.
- CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. *Rumos da Literatura Inglesa*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1993.
- CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência Colonial e Territórios Literários*. Cotia: Ateliê, 2005.
- _____. *A Formação do Romance Angolano*. São Paulo: Bartira, 1999.
- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. (Orgs.). *A Kinda e a Missanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007.

- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. (Orgs.). *Marcas da Diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.
- CHAVES, Rita. (Org.). *Contos Africanos dos Países de Língua Portuguesa*. São Paulo: Ática, 2009.
- CHATELAIN, Héli. *Contos Populares de Angola*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1964.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns Aspectos do Conto. In: Julio Cortázar. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.
- _____. Do Conto breve e seus Arredores. In: Julio Cortázar. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 227-237.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- Cultura*, Luanda, v.1, nov. 1957.
- Cultura*, Luanda, v.2/3, jan./mar. 1958.
- Cultura*, Luanda, v.4, jun. 1958.
- Cultura*, Luanda, v.5, set. 1958.
- Cultura*, Luanda, v.6/7, mar. 1959.
- Cultura*, Luanda, v.8, jun. 1959.
- Cultura*, Luanda, v.9/10, dez. 1959.
- Cultura*, Luanda, v.11, mai. 1960.
- Cultura*, Luanda, v.12, nov. 1960.
- DUNDES, Alan. *Morfologia e Estrutura no Conto Folclórico*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- DURHAM, Eunice Ribeiro. *A Dinâmica da Cultura: ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ECO, Humberto. *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana*. 2.ed. Lisboa: União dos Escritores Angolanos; Edições 70, 1979.
- _____. Nota Histórica. In: TRONI, Alfredo. *Nga Muturi. Cenas de Luanda*. 3.ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985. p. 9-13.
- EAGLETON, Terry. *A Idéia de Cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- FERREIRA, Manuel [coord.]. *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- _____. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*. Amadora: Bertrand, 1977.
- _____. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*. Amadora: Bertrand, 1977.

- _____. “Luuanda”/ Sociedade Portuguesa de escritores — um caso de agressão ideológica. In: LABAN, Michel. (Org.). *Luandino* – José Luandino Vieira e a Sua Obra (estudos, testemunhos e entrevistas). Lisboa: Edições 70, 1980. p. 105-116.
- _____. Apresentação de António Jacinto. In: JACINTO, António. *Vôvô Bartolomeu*. Lisboa: Edições 70, 1979. p. 9-13.
- FERREIRA, António Manuel dos Santos. *A Narrativa de Branquinho da Fonseca: os lugares do conto*. Aveiro, 2000. 428 p. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Aveiro, UA, Aveiro, 2000.
- FERNANDES, Andrea. *et al. Contos do Mar Sem Fim: antologia – Angola, Brasil, Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Pallas; Guiné-Bissau: Ku Si Mon; Angola: Chá de Caxinde, 2010.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.
- FREADMAN, Richard; MILLER, Seumas. *Re-pensando a Teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. São Paulo: UNESP, 1994.
- GADEA, Carlos A. *Negritude e Pós-africanidade: críticas das relações raciais contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- GOODY, Jack. *O Mito, O Ritual e O Oral*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- GIORDANI, Mário Curtis. *História da África: anterior aos descobrimentos*. 4.ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1985.
- GONÇALVES, Perpétua. *Para uma Aproximação Língua-Literatura em Português de Angola e Moçambique*. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduação/ecl/pdf/via04/via04_18.pdf> .Acesso em 8 jan. 2007.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do Conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006.
- GOYANES, Mariano Baquero. *El Cuento Español en el Siglo XIX*. Madrid: [?], 1949.
- GUEDES, Armando Marques. *O Texto e o Contexto na Recolha de Tradições Oraís em Angola*. Revista ICALP, vol. 10, dezembro de 1987, p.37-50.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 317- 330.
- HAMILTON, Russel G. *Voices from an Empire: a History of Afro-Portuguese Literature*. Minneapolis: University of Minnesota, 1975. p.129-159.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO (Org.). *História Geral da África I. Metodologia e Pré-história da África*. 3.ed. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011, p.167-212.

- HAVELOCK, Eric A. *A Revolução da Escrita na Grécia e suas Consequências Culturais*. São Paulo: Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. A Equação Oralidade — Cultura Escrita: uma fórmula para a Mente Moderna. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy. (Orgs.) *Cultura Escrita e Oralidade*. São Paulo: Ática, 1995. p.17-34.
- HAWTHORNE, Nathaniel. Wakefield. In: MUSSA, Alberto; CHAO, Stéphane. (Orgs.). *Atlas Universal do Conto*. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 209-219.
- HEMINGWAY, Ernest. *O Velho e o Mar*. 77.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- HOBBSBAWN, Eric J. *Nações e Nacionalismo Desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ISER, Wolfgang. Problemas da Teoria da Literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa. (org.) *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Vol.2. p.955-984.
- JACINTO, António. *Fábulas de Sanji*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.
- _____. *Vôvô Bartolomeu*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- _____. Lembrança Remota de “Náusea”. In: AGOSTINHO NETO. *Náusea/ O artista*. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 7-9.
- JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. In: JENNY, Laurent *et al.* *Poétique: revista de teoria e análise literárias*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-22.
- JOLLES, André. *Formas Simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JOYCE, James. *Dublinenses*. 13.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Abril, 2010.
- KAJIBANGA, Víctor. *A Alma Sociológica na Ensaística de Mário Pinto de Andrade. Uma Introdução ao Estudo da Vida e Obra do Primeiro Sociólogo Angolano*. Luanda: INIC, 2000.
- KANDJIMBO, Luís. *Breve História da Ficção Narrativa nos Últimos 50 Anos*. Disponível em: <http://www.nexus.ao/kandjimbo/breve_historia.htm> Acesso em 15 Nov 2012.
- _____. *Apuros de Vigília*. Luanda: União dos Escritores Angolanos. [?]
- KI-ZERBO, Joseph. *Para Quando África?: entrevista com René Holenstein*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- _____. (Org.) *História Geral da África I. Metodologia e Pré-história da África*. 3.ed. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011.
- LABAN, Michel. (Org.) *Luandino – José Luandino Vieira e a Sua Obra (estudos, testemunhos e entrevistas)*. Lisboa: Edições 70, 1980.

- _____. Encontros com Luandino Vieira, em Luanda. In: LABAN, Michel. (Org.) *Luandino – José Luandino Vieira e a Sua Obra* (estudos, testemunhos e entrevistas). Lisboa: Edições 70, 1980. p. 9-82.
- LABOV, William. *Language in the Inner City*. Oxford: Basil Blackwell, 1972. p. 354-396.
- LANCELOTTI, Mario A. *De Poe a Kafka*. Para una Teoría del Cuento. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- LEÃO, Ângela Vaz. (Org.). *Contatos e Ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Puc Minas, 2003.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. 2.ed. Maputo: Imprensa Universitária, 2004.
- _____. *Oralidade e Escritas Pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- LÉVI-Strauss, Claude. A Estrutura e a Forma. Reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp.
- PROPP, V. I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Mímesis e Modernidade: formas das sombras*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- MACEDO, Jorge. *Poesia Angolana 1975-2002*. Apontamentos Históricos. Luanda: União dos Escritores Angolanos. 2003. p. 7-18.
- _____. Prefácio. In: CARDOSO, Boaventura. *A Morte do Velho Kipacaça*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, p.11-15.
- MACÊDO, Tania. *Luanda, Cidade e Literatura*. São Paulo: Unesp; Luanda: Nzila, 2008.
- MACHADO, Pedro Félix Machado. *Cenas de África.?. Romance Íntimo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria Literária*. Lisboa: 70, [19__].
- MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de Lingüística para o Texto Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARTINHO, Ana Maria Mão-de-Ferro. *Cânones Literários e Educação: os casos angolano e moçambicano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.239-287.
- MATA, Inocência. *Laços de Memória & Outros Ensaios Sobre Literatura Angolana*. Luanda: UEA, 2006.
- MATEUS, Dalila Cabrita; MATEUS, Álvaro. *Angola 61 – Guerra Colonial: causas e conseqüências – o 4 de fevereiro e o 15 de Março*. Alfragide: Texto, 2011.

- MARTIN, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo, Alameda, 2008.
- _____. (Org.). *Diálogos Críticos: literatura e sociedade nos países de língua portuguesa*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopéia, 1987.
- MELO, João. *Imitação de Sarte & Simone de Beauvoir*. Luanda: Maianga, 2004.
- _____. *Filhos da Pátria*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- MELO, Cássio Santos. *Castro Soromenho e Seus Contos na Lunda Final*. Disponível em: <<http://seer.ucg.br/index.php/mosaico/article/viewFile/2743/1669>>. Acesso em 2 Dez. 2013.
- MEMMI, Albert. *Retrato do Colonizado Precedido de Retrato do Colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MENEZES, Solival. *Mamma Angola: sociedade e economia de um país nascente*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2000.
- MESTRE, David. *Nem Tudo é Poesia*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1987.
- MIGUEL, Salim. (Org.). *Cartas d'África e Alguma Poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- MOUTINHO, J. Viale. (org). *Contos Populares de Angola: folclore quimbundo*. São Paulo: Landy, 2006.
- MOURÃO, Fernando A. A. *A Sociedade Angolana Através da Literatura*. São Paulo: Ática, 1978.
- MUSSA, Alberto; CHAO, Stéphane. (Orgs.). *Atlas Universal do Conto*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- OLIVEIRA, Américo Correia de. *O Livro das Adivinhas Angolanas*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2006.
- OLIVEIRA, Mário António Fernandes de Oliveira. *A Formação da Literatura Angolana (1851-1950)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.
- OLSON, David R; TORRANCE, Nancy. (Orgs.). *Cultura Escrita e Oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.
- ONDJAKI. *Os da Minha Rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- _____. *E Se Amanhã o Medo*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- _____. *Há Prendisajens com o Xão*. (O Segredo Húmido da Lesma & Outras Descoisas). Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- OSÓRIO, Cochat. *Capim Verde*. Luanda: Lello, 1957.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e Letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2.ed. Niterói: Eduff, Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

- PATTANAYAK, D. P. *A Cultura Escrita: um instrumento de opressão*. In: OLSON, David R; TORRANCE, Nancy. (Orgs.). *Cultura Escrita e Oralidade*. São Paulo: Ática, 1995. p. 117-120.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. 4.ed. São Paulo: Globo, 2009. p.113-128.
- PORTUGAL, Francisco Salinas. *Literaturas Africanas em Lengua Portuguesa*. Madrid: Editorial Sintesis, 2006.
- PRINCE, Gerald. *Narratology: the form and functioning of narrative*. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton, 1982.
- PROPP, V. I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- RANGER, Terence. A Invenção da Tradição na África Colonial. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. (Orgs.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p.219- 269.
- REUTER, Yves. *A Análise da Narrativa: o texto, a ficção e a narração*. 2.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- RIBAS, Óscar. *Missosso III*. Luanda: Tipografia Angolana, 1964.
- _____. *Missosso II*. Luanda: INALDI, 2009.
- _____. *Misoso I*. Luanda: 1979.
- _____. *Ilundo: divindades e ritos angolanos*. Luanda: Museu de Angola, 1958.
- _____. *Quilanduquilo: contos e instantâneos*. Luanda: Edições do Autor, 1973.
- _____. *Usos e Costumes Angolanos*. Salvador: Centro de Estudos Afro-orientais, 1964.
- _____. *Ecos da Minha Terra*. Luanda: Maianga, 2004.
- _____. *Dicionário de Regionalismos Angolanos*. Matosinho: Contemporânea, 1994.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: contemporary poetics*. London: Methuen, 1983.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 31.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.
- _____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROSA, Patrícia S. O. *João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira: a palavra em liberdade*. Disponível em: <http://www.catjorgedesena.hpg.ig.com.br/html/textos/patricia_rosa.pdf>. Acesso em 8 jan. 2010.
- RUI, Manuel. *Quem Me Dera Ser Onda*. Rio de Janeiro: Gryphus; Lisboa, Portugal: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, 2005.
- _____. *Prefácio*. In: XITU, Uanhenga. “Mestre” Tamoda. Luanda: Maianga, 2004. p. 9-11.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

- SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.176-219.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Paralelas e Tangentes: entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.
- _____. A “Luanda” de Luandino Vieira. In: LABAN, Michel. (Org.). *Luandino – José Luandino Vieira e a Sua Obra (estudos, testemunhos e entrevistas)*. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 257-269.
- _____. *Estórias Africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira: a voz e a letra. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane. (Orgs.). *A Kinda e a Missanga. Encontros brasileiros com a Literatura Angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007. p. 227-240.
- SANTOS, Arnaldo. *Prosas*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- SANTOS, Joelma G. “A Literatura se Alimenta de Literatura. Ninguém Pode Chegar a Escritor se Não Foi um Grande Leitor.” In: *Investigações: linguística e teoria literária*. Recife, v.21, n. I, p. 279- 290, janeiro, 2008.
- _____. Sobre as Ficções ou de Como Acessar o Mundo “Real”. In: *Travessia*. Olinda, n. 01, p.109-127, dezembro, 2012.
- _____. *O Narratário: um estudo de seu papel na construção de João Vêncio: os seus amores, de José Luandino Vieira*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.
- SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. *A Natureza da Narrativa*. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1977.
- SECCO, Carmen L. T. R. (Org.). *Entre Fábulas e Alegorias: ensaios sobre literatura infantil de angola e moçambique*. Rio de Janeiro: Quartet, 2004.
- SERRANO, Carlos. *Angola: nascimento de uma nação*. Luanda: Kilombelombe, 2008.
- SILVA, Patrícia Soares. *José Luandino Vieira: afirmação de uma real identidade angolana*. Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/luandino.rtf>>. Acesso em 9 mai. 2012.
- SOARES, Francisco. *Notícia da Literatura Angolana*. [?]: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.
- _____. *Teoria da Literatura. Criatividade e Estrutura*. Luanda: Kilombelombe, 2007.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Fapesp, 2009.

- STALLONI, Yves. *Os Gêneros Literários*. 3.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- TALAIÁ, Júlia Massoxi da Costa. *O Neo-realismo na Poética de Agostinho Neto*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2009.
- TANNEN, Deborah. *Spoken and Written Language: exploring orality and literacy*. Norwood: Ablex, 1982.
- TAYLOR, Walter Fuller. *A História das Letras Americanas*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.
- TCHEKHOV, A. P. *A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*. São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 314-333.
- TRIGO, Salvato. *Ensaio de Literatura Comparada Afro-Brasileira*. Lisboa: Vega, s.d.
- _____. *Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa*. Porto: Brasília Editora, 1977.
- _____. *Luandino Vieira. O Logoteta*. Porto: Brasília Editora, 1981.
- TRONI, Alfredo. *Nga Muturi. Cenas de Luanda*. 3.ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.
- _____. *A Poética da Geração da Mensagem*. Porto: Brasília, 1979.
- TYNIA NOV, J. Da Evolução Literária. In: EIKHENBAUM, et al. *Teoria da Literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973. p.105-118.
- VANSINA, Jan. A Tradição Oral e sua Metodologia. In: KI-ZERBO (Org.). *História Geral da África I. Metodologia e Pré-história da África*. 3.ed. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011, p.139-166.
- VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e Poder na África Lusófona*. Lisboa: Ministério da Educação; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.
- _____. *O Fato Africano: elementos para uma sociologia da África*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2009.
- _____. *Literatura Versus Sociedade: uma visão antropológica do destino angolano*. Lisboa: Vega, 1992.
- _____. *Uma Perspectiva Etnológica da Literatura Angolana*. Lisboa: Ulmeiro Universidade, 1987.
- VICTOR, Geraldo Bessa. *Sanzala Sem Batuque*. Braga, Portugal: Pax, 1967.
- VIEIRA, José Luandino. *Macandumba*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- _____. *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. *Vidas Novas*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- _____. *João Vêncio: os seus amores*. Luanda: Nzila, 2004.

- _____. *Luuanda*. São Paulo: Ática, 1982.
- _____. *Nós, os do Makulusu*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. *A Cidade e a Infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Velhas Estórias*. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. *No Antigamente, na Vida*. Lisboa: Caminho, 2005.
- _____. *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & Eu*. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. *Nosso Musseque*. Lisboa: Caminho, 2003.
- _____. O Homem e a Terra. In: MIGUEL, Salim. (Org.). *Cartas d'África e Alguma Poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005. p. 181-184.
- _____. *A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens: guerra para crianças*. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. *De Rios Velhos e Guerrilheiros: o livro dos rios*. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. *Kaxinjengele e o Poder: uma fábula angolana*. Leça da Palmeira: Letras & Coisas, 2007.
- _____. *Kaputu Kinjila e o Sócio dele Kambaxi Kiaxi: uma fábula angolana*. Leça da Palmeira: Letras & Coisas, 2010.
- _____. *O Livro dos Guerrilheiros*. Lisboa: Caminho, 2009.
- WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo. Contra os Novos Conformistas*. São Paulo: Unesp, 2011.
- XITU, Uanhenga. *"Mestre" Tamoda*. Luanda: Maianga, 2004.
- Zumthor, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- _____. *Perfomance, Recepção, Leitura*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.