UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

JANETE BARBOSA DE OLIVEIRA

VOU PÔR UMA HISTÓRIA: ESTRATÉGIAS NARRATIVAS EM NOSSO
MUSSEQUE, DE LUANDINO VIEIRA

(VERSÃO CORRIGIDA)

SÃO PAULO

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

JANETE BARBOSA DE OLIVEIRA

***VOU PÔR UMA HISTÓRIA: ESTRATÉGIAS NARRATIVAS EM NOSSO
MUSSEQUE, DE LUANDINO VIEIRA***

(VERSÃO CORRIGIDA)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo como exigência à obtenção do título de Mestre.

Orientação: Prof. Dra. Vima Lia de Rossi Martin.

De acordo: _____

Prof. Dra. Vima Lia de Rossi Martin

SÃO PAULO

2014

FOLHA DE APROVAÇÃO

OLIVEIRA, Janete Barbosa de. *Vou pôr uma história: estratégias narrativas em Nosso Musseque, de Luandino Vieira*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo como exigência à obtenção do título de Mestre.

Aprovada em: 25 de setembro de 2014.

Banca Examinadora

Prof. Dra. Tania Celestino de Macêdo

Instituição: USP

Prof. Dr. Silvio Renato Jorge

Instituição: UFF

Ao Anderson e à minha família, com amor e gratidão.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelas inúmeras bênçãos e frutos colhidos ao longo desta caminhada.

À Prof. Dra. Vima Lia de Rossi Martin, minha orientadora, pela confiança em mim depositada.

À minha amiga Juliana, companheira de todos os momentos, que com muita competência e seriedade revisou esta dissertação.

Aos professores Benjamin Abdala Jr., Rejane Vecchia, Tania Macêdo, Helder Garmes, Leila Hernandez e Débora David, pelas pertinentes contribuições ao trabalho.

Aos colegas do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa Ari, Silvaneide, Cláudia, Flávia, Thiago Cruz, Dinha, Louise, Carol, Thiago Candido, Igor, Ubiratã, Camila, Ton, e André, pelas conversas, pelas trocas e pelo apoio ao longo deste processo.

A todos os companheiros de trabalho que acompanharam esta luta, obrigada pelo incentivo e pela paciência.

Fisicamente, habitamos um espaço, mas,
sentimentalmente, somos habitados por uma memória.

José Saramago

Das utopias

Se as coisas são inatingíveis... ora!
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos, se não fora
A presença distante das estrelas!

Mário Quintana

RESUMO

OLIVEIRA, J. B. de. *Vou pôr uma história: estratégias narrativas em Nosso Musseque, de Luandino Vieira*. 2014. 138p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Esta dissertação apresenta uma leitura de *Nosso Musseque* (2003), do escritor angolano José Luandino Vieira, um romance que se filia ao conjunto da literatura produzida na década de 1960 e que flagra o cotidiano das parcelas mais desfavorecidas de Luanda: os moradores dos *musseques*. O objetivo é analisar a constituição do foco narrativo e os efeitos das diversas estratégias estilísticas utilizadas no sentido do texto. Sob a égide de uma literatura comprometida com a construção da nacionalidade e da angolanidade, o romance caracteriza-se pela recuperação da memória coletiva de um grupo de crianças que habitaram as periferias de Luanda no período anterior à Guerra de Libertação, do qual faz parte o narrador. O percurso entre a infância, a adolescência e a juventude é rememorado sob numa perspectiva que adere às personagens e que se revela na polifonia de vozes discursivas, no resgate de formas oriundas da “lógica da oralidade” das sociedades tradicionais africanas em tensão com as que se apresentam na literatura. Essa reconstrução da memória coletiva evidencia os embates dos sujeitos com o real excludente: desvela não só os momentos significativos em que os desejos de plenitude foram frustrados, mas também as estratégias de resistência dos marginalizados ao colonialismo. Nesse sentido, a trajetória dos meninos do musseque é recontada sob um ponto de vista interno e profundamente engajado, que recupera o processo de amadurecimento e o despertar de uma consciência revolucionária e utópica, imbricando ficção e realidade.

Palavras-chave: José Luandino Vieira; foco narrativo; polifonia; memória coletiva; resistência.

ABSTRACT

OLIVEIRA, J. B. de. *I will tell a story: narrative strategies in Nosso Musseque*, by **Luandino Vieira**. 2014. 138p. Dissertation (Mastership) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This Master's dissertation presents a reading of *Nosso Musseque* (2003) by the Angolan writer José Luandino Vieira, a novel that is part of the literature produced in the 60's and which catches daily life of the most disadvantaged parcels of Luanda: the inhabitants from *musseques*. Our goal is to analyze the narrative focus constitution and the effects of many stylistic strategies used on the text meaning. Under the aegis of a literature committed to the construction of nationality and the Angolanity, this novel is characterized by the collective memory recovery of a group of children, which lived in the borderlines of Luanda, before the Liberation War period, in which the narrator takes part. The journey through childhood, adolescence and youth is reminded under a perspective that adheres to the characters and which reveals itself on a polyphony of discursive voices, rescuing forms from the "oral tradition logic" in the African traditional societies, that are in tension with those presented in literature. The collective memory reconstruction evidences the conflicts between the individuals and the excluding true: his look will uncover not only the significant moments when the wishes for plenitude were frustrated, but also the resistance strategies from the marginalized related to the colonialism. Hence, the *musseque* boy's journey is reported under an intimate and profoundly committed point of view that recollects the maturing process and the arousing of a revolutionary and utopian conscience, imbricating fiction and reality.

Keywords: José Luandino Vieira; narrative focus; polyphony; collective memory; resistance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A ORIGEM DE <i>NOSSO MUSSEQUE</i>	17
1.1. Da publicação tardia	17
1.2. Entre <i>A Cidade e a Infância</i> e <i>Luuanda</i>	19
1.3. Um romance engajado	30
1.3.1. Percurso da literatura em Angola: momentos fundamentais	31
1.3.2. Um escritor de seu tempo	42
2. A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO NARRATIVO	48
2.1. Um narrador entre a tradição e a modernidade	48
2.2. A questão da perspectiva	55
2.3. As escolhas do narrador e o entrecruzamento de vozes discursivas	57
3. MEMÓRIA COLETIVA, RESISTÊNCIA E UTOPIA	78
3.1. Fragmentos do passado: (des)ordem narrativa	78
3.2. A ficcionalização da memória	80
3.2.1. Os embates do crescimento e a aprendizagem	88
3.2.2. As descobertas da infância	89
3.2.3. Mudança inevitável: adolescência e juventude no musseque	102
3.3. Resistência	109
3.3.1. Os embates com a escola	111
3.3.2. A repressão policial	112
3.4. Mundo em transformação: um percurso rumo à utopia	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
BIBLIOGRAFIA	133

INTRODUÇÃO

Quando nos propomos a analisar uma obra literária, quase sempre começamos pelo levantamento dos dados catalográficos do objeto, dos biográficos do autor e do lugar que tal produção ocupa no conjunto da literatura daquele escritor. Recorremos, também, ao contexto histórico correspondente e ao entendimento das correntes ideológicas ou das questões que mobilizavam os intelectuais naquele momento. Trata-se de um estudo breve e que, quase sempre, não apresenta dificuldades de compreensão. No caso de *Nosso Musseque* (2003), essa primeira abordagem carrega em si problemáticas nas quais o estudioso precisa deter-se um pouco mais.

A primeira questão sobre a qual nos debruçamos foi a diferença que se apresenta entre a publicação do romance e sua gênese: 41 anos. Tal descompasso não se converteria num elemento relevante não fosse o fato de o escritor José Luandino Vieira (1935) ter interrompido sua produção 22 anos após o último livro *Lourentino, Dona Antónia Souza Neto & Eu* (1981). Além disso, decorrido tanto tempo, os ansiosos leitores de Luandino perguntavam-se: por que ainda escrever sobre o período que antecedeu à Guerra de Libertação em Angola? Cada livro novo ou recuperado do passado por seu autor, quando vem a público, provoca a reestruturação ou a confirmação das leituras e interpretações já consolidadas.

Questões pessoais à parte – seria muito difícil empreender um estudo de um objeto que não suscitasse no leitor, no mínimo, certa admiração –, nossa dissertação *Vou pôr uma história: estratégias narrativas em Nosso Musseque, de Luandino Vieira*¹, pretende ser uma

¹ O título de nossa dissertação remete à fórmula inicial das narrativas orais angolanas, descritas por Óscar Ribas. Sabemos, entretanto, que o termo preferível seria “estória” em vez de “história”, em virtude das relações que o primeiro estabelece com o universo da oralidade. Luandino Vieira, apesar de fazer uso da palavra “estória” em outras obras, curiosamente não o faz em *Nosso Musseque*, talvez para preservar a ligação do romance com a História de Angola. “Vou pôr uma história” estabelece, pois, vínculos tanto com a tradição oral como com a construção da história factual, que julgamos por bem conservar.

pequena contribuição aos estudos acerca desse autor tão emblemático da literatura angolana e desse livro ainda pouco estudado. Para além da polémica provocada pela publicação tardia, consideramos ser válido analisar a constituição do foco narrativo e os efeitos das diversas estratégias narrativas utilizadas na construção do sentido do texto.

Nosso Musseque é um romance cuja feitura remete aos anos de 1961 e 1962. Seus três capítulos se distribuem por cerca de 180 páginas e apresentam subdivisões: “Zeca Bunéu e outros” (I – IV), “A verdade acerca do Zito” (V – VII) e “Carmindinha e eu” (VII). Em relação ao tempo da narrativa, ele transcorre de forma não linear, abarcando a infância, a adolescência e a juventude de um narrador-personagem, vividos num dos bairros periféricos de Luanda, um musseque – localizado na região da Ingombota, conforme insinua a narrativa.

O texto concentra-se em eixos temáticos muito característicos da obra de Luandino Vieira: a infância, a memória, o ambiente dos musseques e os seus moradores, postos à margem pelo sistema colonial e focalizados num período de grande turbulência e convulsão social – que foram os anos compreendidos entre 1950 e 1960, aproximadamente. Lembramos que não há como fazer uma correspondência precisa entre as informações cronológicas e geográficas sugeridas pelo romance e a realidade de Angola. Conforme advertiu Macêdo a respeito da literatura angolana ambientada nos musseques,

O calendário que registra os acontecimentos nestes textos, não raro, embaralha as datas, fazendo com que, por exemplo, o musseque de 30 anos 40 anos seja palco de cenas, personagens e atitudes que somente os anos 60 poderiam abrigar. O mesmo se pode afirmar com relação ao mapa que se desdobra nessa literatura [...]. (MACÊDO, 1990, p. 59-60)

O musseque das narrativas corresponde, dessa maneira, a um espaço simbólico muito caro aos escritores angolanos a partir da segunda metade da década de 1950, sobre o qual os mesmos, ainda consoante Macêdo, irão elaborar “imagens artisticamente trabalhadas de afirmação nacional e luta pela libertação” (Ibidem, p. 6). A focalização do musseque e de sua gente deve ser entendida, segundo a estudiosa, sob dois níveis: o *temático*, em que se

desvenda a situação colonial com rigor analítico, detectando na degradação do homem uma consequência do colonialismo”; e o *formal*, “quando instaura novos elementos de efabulação narrativa ao lado de um trabalho linguístico coerente” (MACÊDO, 1990, p. 58).

Constatando que qualquer leitura de uma obra pressupõe a consideração do seu contexto de produção, procuramos, no capítulo um de nossa dissertação, investigar “A origem de *Nosso Musseque*”. Consideramos, primeiramente, as referências feitas ao livro pelo próprio Luandino, que pontuavam a elaboração de um romance ainda não publicado e que, por sua vez, fora desenvolvido a partir de um conto – tais informações remontam às entrevistas concedidas a Laban (1980) e à resenha do livro, escrita por David (2009).

Em seguida, procuramos fazer um estudo comparativo, objetivando estabelecer semelhanças e diferenças entre a narrativa e outros textos elaborados pelo escritor na mesma época². Foram fundamentais, nessa etapa, os estudos de Macêdo (1984) e Gonçalves (1987), que apresentam análises importantes do desenvolvimento do projeto literário de Luandino Vieira, evidenciando as mudanças na linguagem, na construção do foco narrativo, na concepção das personagens; postulando a modernidade da escrita pela recuperação dos elementos da tradição africana no texto literário. A esse respeito também foram de grande valia as considerações de Ervedosa (1979) e Santilli (1985b).

Logo após, resgatamos os elementos essenciais da trajetória da literatura angolana com a finalidade de compreender melhor o processo de ruptura com o colonialismo, empreendido pelos intelectuais, uma vez que a história da literatura em Angola se confunde com a própria história de libertação do país. Mourão (1978; 2006) já apontava para a possibilidade de conjugação dos principais momentos de transformação histórico-social aos movimentos culturais encabeçados pela elite intelectual angolana.

² Temos consciência de que a comparação poderia ser estendida às obras escritas após 1962, uma vez que o romance só foi editado em 2003 – o que, presumidamente, implica na incorporação da experiência literária ao longo desses anos. Seria de grande interesse, também, o cotejo entre as primeiras versões da narrativa e a sua configuração final, o que poderia evidenciar as transformações no projeto estético do escritor. Nos limitamos, contudo, à aproximação entre as obras anteriores e contemporâneas à concepção de *Nosso Musseque*.

No intuito de sintetizar o percurso dessa literatura, agrupamos os movimentos em três momentos, consoante a análise de Mourão: o surgimento da imprensa e das associações de africanos no final do século XIX; o movimento cultural-literário dos *Novos Intelectuais de Angola*, em meados do século XX; o movimento político-literário dos escritores da revista *Cultura* (II) e do *Movimento Popular para a Libertação de Angola* (MPLA), nos anos finais de 1950 e na década de 1960. Consideramos, também, os estudos desenvolvidos por Andrade (1997), Chaves (1997; 2000), Laban (1980), Hamilton (1980; 1981; 1999), Macêdo (1984), Serrano (2005) e Abdala Jr. (2006).

Recuperado o percurso da literatura em Angola, resumimos a biografia de Luandino Vieira, considerando as informações indispensáveis a nossa análise. Corroboraram para esta etapa o conhecimento acumulado nas obras de Chaves, (1999), Martin (2008), Santos (2008) e Conceição (2011). Dentre os dados pesquisados, reconfiguramos o quadro das publicações das suas obras a partir de Laban (1980) e Macêdo (1984). O resgate dos aspectos essenciais da história da literatura e da biografia de Luandino só adquirem sentido na medida em que contribuem para aprofundar a compreensão da obra literária. *Nosso Musseque* apresenta elementos que remetem à biografia de Luandino Vieira e podemos dizer, inclusive, que muitas de suas passagens fazem referência direta a sua vivência nos musseques de Luanda. A leitura do romance apresenta marcas de uma visão de mundo própria de Luandino, que se construiu a partir da experiência de uma infância vivida nos subúrbios luandenses e do engajamento nos movimentos político-culturais de resistência.

No capítulo dois, “A construção do discurso narrativo”, procuramos desenvolver uma análise da constituição do narrador, bem como das estratégias narrativas utilizadas no romance. Em primeiro lugar, consideramos que o narrador-personagem de Luandino Vieira aproxima-se, por similitude, da figura do *griot* ou tradicionalista, contador de histórias das culturas africanas, conforme definiu Hampaté Bâ (1982). Nas culturas tradicionais africanas,

estruturadas na “lógica da oralidade” (HOUNTONDJI, 2008, p. 153), a palavra adquire centralidade e o contador de histórias exerce um papel de suma importância na transmissão da história, da memória e dos saberes de um povo. Ao evocar a imagem do *griot* na maneira de organizar a sua narrativa, Luandino valoriza a cultura tradicional africana em oposição a uma histórica depreciação da mesma pelo sistema colonial, reforçando uma postura de resistência à hegemonia europeia. Além disso, ao organizar as experiências vividas em histórias significativas e tomá-las como verdadeiros veículos de transmissão de um saber acumulado, o narrador luandino parece corresponder ao narrador ideal de Benjamin (1994).

Em segundo lugar, investigamos a construção da perspectiva que organiza o texto. Consideramos relevantes os estudos de Tacca (1983) na definição das características do narrador. Para o estudioso, o narrador é aquele que *sabe* e *conta*, mas a problemática da delimitação de sua perspectiva reside na questão de *como sabe* e *como conta*. Seguindo essa proposição, observamos que o narrador de Luandino é capaz de narrar os fatos vividos no musseque em virtude de sua inserção como personagem: seu ponto de vista é interno aos acontecimentos. O ângulo de visão de sua narrativa, no entanto, sofre variações, pois ele ora se configura como testemunha, ora como personagem secundária e participante e, por vezes, desvela-se o seu caráter de protagonista. Soma-se a essa complexidade de posturas a determinação do conhecimento e das informações que possui, bem como das relações que estabelece com as outras personagens. O ponto de vista narrativo identificado a uma personagem estaria restrito a ela, contudo, observamos que o narrador sabe, muitas vezes, tanto quanto os outros com os quais mantém um vínculo muito estreito. Essa questão problemática da “equisciência” do narrador, ou seja, o acúmulo das informações das demais personagens na sua pessoa (TACCA, 1983, p. 68), foi considerada como um indício da busca pela adesão profunda ao grupo de meninos do musseque.

Examinamos, também, a presença das diversas vozes na composição do discurso narrativo. O narrador-personagem, ao evocar os acontecimentos do passado, não o faz sozinho. Ele solicita e organiza os variados testemunhos dos adultos e das crianças, por vezes dissonantes, na reconstrução da memória. Não só as fontes orais são consideradas, mas também as escritas, como o jornal dos meninos do musseque e o caderno de Xoxombo, uma das personagens que protagonizam o romance. Dessa maneira, a narrativa se caracteriza pela presença de diferentes vozes, ou seja, pela polifonia.

Em terceiro lugar, procuramos depreender os sentidos da composição múltipla do discurso do narrador, a polifonia manifestada e o dialogismo que se verifica entre os discursos das personagens, do narrador e dos outros – que não figuram efetivamente no enredo, mas que entram em conflito com os discursos protagonizados pelas crianças e adolescentes. Foi imprescindível compreender essas questões à luz da teoria de Bakhtin (2013), relativas à polifonia e dialogismo. A fortuna crítica considera que a polifonia característica da obra de Luandino Vieira não corresponde ao romance polifônico de Dostoiévski. Entre o escritor russo e o angolano, todavia, existem aproximações possíveis. O diálogo estabelecido entre o discurso do narrador e os das demais personagens, expressos muitas vezes com certa liberdade, favorece a elevação dessas à categoria de sujeitos. Daí considerar que o narrador não fala *de* mas *com* seus pares e que as formulações discursivas de cada personagem – inclusive do narrador – têm uma linguagem própria, o que poderia ser considerado como uma das formas de representação de “consciências plenivalentes” teorizada por Bakhtin.

Finalmente, no capítulo três, “Memória coletiva, resistência e utopia”, abordamos as questões referentes ao tempo memorialístico da narrativa, à reconstrução da memória coletiva, à trajetória de resistência empreendida pelas personagens e a constituição de uma perspectiva utópica de futuro. O entendimento de que Luandino constrói um narrador que adere ao grupo

em que está inserido e que considera seus membros sujeitos históricos leva-nos a considerar que a recuperação da sua memória corresponde à reconstrução de uma memória coletiva.

A memória, conforme entendeu Bosi (1994) é trabalho, o que implica em reconhecimento e reconstrução. Segundo Le Goff (2010), ao reelaborar suas lembranças, o indivíduo não é mais o mesmo que vivenciou os acontecimentos: a reordenação dos fragmentos e do sentido do passado sofre as influências da visão de mundo daquele que recorda no tempo presente. Na impossibilidade de considerar o indivíduo isolado, as ideias e concepções do grupo no qual se insere também interferem na qualidade das memórias.

Os grupos de referência são fundamentais na construção da memória individual. Halbwachs (2006) compreende que as lembranças do indivíduo permanecem coletivas, pois nunca se está completamente sozinho. Ao evocá-las, o sujeito leva em conta os testemunhos dos outros, que reforçam, enfraquecem ou completam suas memórias individuais. O narrador-personagem de Luandino, ao considerar as diversas vozes na composição de sua narrativa memorialista, confirma os vínculos afetivos com o grupo de meninos do musseque, apesar de muitos dos seus membros estarem ausentes no presente da enunciação.

Reconstruir a memória coletiva desse grupo implica na releitura e reordenação dos fragmentos passados numa ordem que faça sentido, daí o fluxo temporal descontínuo e a seleção dos acontecimentos que reforçam as concepções e as ideias desse narrador na juventude. São lembranças relacionadas ao crescimento num ambiente opressor e excludente; são memórias que denunciam a marginalização e que mostram as possibilidades de resistência; são registros de um processo de aprendizagem e conscientização sobre a necessidade de transformação da realidade e de engajamento pessoal na revolução, pois um mundo melhor se descortina como utopia possível.

Neste último capítulo, foram imprescindíveis as postulações de Bosi (2002), nas quais desenvolve a noção de que a resistência se manifesta literariamente tanto na temática

abordada nos textos, quanto na sua estrutura; a concepção da tensão entre “norma” e “conduta” elaborada por Candido (2004); e a teoria de Bloch (2005) a respeito da utopia, em que conceitos importantes como “sonho diurno” e “utopia concreta” são construídos.

Não podemos deixar de mencionar os estudos históricos e sociológicos sobre Angola, sem os quais não seria possível compreender as relações estabelecidas entre o romance e o contexto angolano: Mourão (1978; 2006), Pepetela (1990), Andrade (1997), Bittencourt (2005), Serrano (2005), Wheeler e Pélissier (2011); as contribuições das leituras de Trigo (s/d), Padilha (2007), Conceição (2011) e Rückert (2012), estudiosos da literatura angolana.

Empenhamo-nos em construir uma leitura de *Nosso Musseque* que estabelecesse um diálogo entre o texto e o contexto. Depois do caminho percorrido, talvez possamos, como disse o narrador-personagem de Luandino, *pôr bem esta história. Se não conseguirmos, a culpa não é do romance nem do autor: é nossa, que metemos teoria onde havia arte. Mas vamos contar na mesma...*³

³ Tomamos a liberdade de parafrasear uma passagem do romance: “Talvez agora com as coisas que os anos mostraram, vindas de muitas pessoas diferentes, eu possa pôr bem a história do Xoxombo. Se não conseguir, a culpa não é dele nem da confusão que lhe pôs a alcunha. É minha, que meti literatura aí onde tinha vida e substituí calor humano por anedota. Mas vou contar na mesma.” (VIEIRA, 2003, p. 17)

1. A ORIGEM DE *NOSSO MUSSEQUE*

1.1. Da publicação tardia

José Luandino Vieira, considerado um dos autores mais representativos da literatura angolana⁴, retomou a atividade editorial, interrompida há cerca de duas décadas, com *Nosso Musseque*, em 2003. Apesar da publicação recente, a obra, dividida em três capítulos e com de 186 páginas, constitui parte do conjunto de textos produzidos durante o tempo em que Luandino esteve encarcerado, em Luanda, entre 1961 e 1963⁵, sob a acusação de participar de atividades contrárias ao governo colonial. Em uma resenha dedicada ao livro, Débora Leite David afirma que “o romance era referido pelo autor em entrevistas como *Os meninos do Capitão Abano*”, vindo a público com mais de vinte anos de distância da sua última obra, *Lourentino, Dona Antónia Souza Neto & Eu*. Ainda segundo a estudiosa, há uma retomada da temática desenvolvida no conto “Os miúdos do Capitão Bento Abano”, publicado em 1962, na coletânea *Novos contos d’África*, organizada por Sá Bandeira (DAVID, 2009, p. 349).

As entrevistas citadas por David foram compiladas por Michel Laban (1980), onde se lê:

“Os Miúdos do Capitão Bento Abano” foram escritos no Porto, durante o mês de Setembro de 1961; e depois, mais tarde na cadeia, a partir dos “Miúdos do Capitão Bento Abano”, escrevi um romance que não foi publicado: *Os Meninos do Musseque*, em que todos esses personagens, o Capitão, a família e todo aquele mundo à volta, se desenvolvem nas pequenas contradições do musseque [...]. (LABAN, 1980, p. 50)

⁴ Segundo Rita Chaves, “é precisamente com a obra de Luandino que o romance (angolano) alcança a sua consolidação”, 1999, p.161.

⁵ Após esse período, Luandino Vieira foi enviado ao campo de concentração de Tarrafal de Santiago, em Cabo Verde, local em que permaneceu até 1972.

Além das declarações do autor, na própria edição do romance afirma-se que o “livro foi escrito no pavilhão prisional da PIDE⁶, em São Paulo de Luanda, entre os meses de Dezembro de 1961 e Abril de 1962”. Esses 41 anos de distância entre a composição e a publicação de *Nosso Musseque*, associados ao período de mais de 20 anos de silêncio de Luandino desde o último romance publicado, são fatores relevantes para a análise. Qual a importância, dentro do projeto literário do autor, de se revisitar essa literatura produzida nos anos 60? Talvez uma resposta possível esteja, ainda, nas citadas entrevistas, em que Luandino, ao ser questionado sobre a possibilidade de publicação do romance, declara:

É possível, qualquer dia. À medida que se desenvolve a solução do problema dos pioneiros, ganha cada vez mais justificação publicarmos coisas que reflitam o modo de vida das crianças do tempo colonial, para as crianças de hoje poderem conhecer. Mas só nesse sentido. Quero dizer que literariamente creio que não acrescenta nada. Pode iluminar um bocadinho a questão do desenvolvimento de uma linguagem, de um estilo, para não ficar o fosso tão grande entre *A Cidade e a Infância* e *Luuanda*, mais nada. (LABAN, 1980, p. 51)

Situado entre *A Cidade e a Infância* e *Luuanda* e incorporando a experiência de *Vidas Novas*, *Nosso Musseque* – ainda em sua primeira versão – é considerado por Luandino um “bom exercício” (Ibidem), em que pôde experimentar a linguagem que se constituiria a grande contribuição do escritor à literatura angolana. Infelizmente não tivemos acesso aos textos que deram origem ao romance, mas acreditamos que as décadas de distância entre produção e publicação foram um tempo importante de reflexão e de revisão do texto – haja vista o desenvolvimento do romance a partir do conto e a alteração do título, em que “*Os Meninos*” é substituído por “*Nosso*”.⁷

⁶ A sigla PIDE designa a *Polícia Internacional de Defesa do Estado*, cujos primeiros destacamentos foram enviados de Lisboa para atuar na vigilância e no controle do estado sob os territórios africanos, uma reação ao crescimento das oposições políticas ao colonialismo (WHEELER; PÉLISSIER, 2011, p. 216-217).

⁷ O cotejo da versão publicada com a original seria de grande valia numa análise do desenvolvimento da escrita de Luandino Vieira. Em virtude da impossibilidade atual dessa comparação, restringimo-nos aos textos conhecidos do autor, anteriores ou contemporâneos à gênese do romance, que nos forneceram os dados sobre os quais construímos a nossa discussão.

Mas o sentido de sua publicação – passar aos contemporâneos, principalmente às crianças, as experiências vividas na infância num período tão importante para a história de Angola, as décadas que antecedem a guerra de libertação nacional – parece-nos ser relevante, pois há um caráter didático que se revela na narrativa e, de certa forma, persiste a noção de que ela pode ser um elemento importante no registro da memória histórica, cujo sentido só se completa ou se desvenda na relação com o leitor. Permanece, pois, o caráter ético da produção literária dos anos 60, de uma literatura que procura reconstituir o passado, evidenciando a resistência e a ruptura com o sistema colonial, contribuindo para a edificação da nação angolana.

1.2. Entre *A Cidade e a Infância* e *Luuanda*

Luandino Vieira, apesar de produzir, no princípio de sua carreira, alguns poemas e ilustrações, se destaca no campo da prosa. Suas narrativas são ambientadas nos *musseques* dos anos 40, 50 e 60 do século XX. Destino das populações majoritariamente africanas, os *musseques* correspondem à periferia da cidade; regiões que, ao longo do desenvolvimento urbano, cresceram de forma precária e serviram de depósito para a camada da sociedade que migrava do campo ou era expulsa dos bairros mais centrais de Luanda – era a “reserva de mão-de-obra barata ao sistema colonial” (PEPETELA, 1990, p. 103). Na ficção, Tania Macêdo observa que, a partir da segunda metade dos anos de 1950, os escritores voltaram-se para esse espaço, signo de “afirmação nacional e de luta pela libertação” (MACÊDO, 1990, p. 6). A influência dessa temática sobre a produção literária nos momentos posteriores é tamanha que leva a estudiosa a considerá-la em conjunto, como a “prosa do musseque”

(MACÊDO, 1990, p. 6) – linha de força temática e simbólica, na qual também está inserida a obra de Luandino Vieira.

Nosso Musseque é um romance que se filia ao conjunto das obras produzidas em Angola na década de 1960 também pela temática escolhida: o cotidiano dos moradores marginalizados das periferias de Luanda, nos momentos de acirramento da política de colonização, desvelando as formas de resistência dessa população. Podemos considerá-lo como uma narrativa que revisita ou ainda conserva os traços do que já se convencionou chamar de um *projeto estético comprometido com um projeto de nação*⁸ – característica marcante dos escritores da geração de 1960, cuja produção literária e atuação política não se dissociam. No entanto, não há somente uma tematização da vida dessas camadas populares. A perspectiva que organiza a história procura recriá-las como *sujeitos históricos*. Para tal, a trajetória dos habitantes dos musseques é (re)contada (ou rememorada) por um narrador-personagem que convoca e organiza diversas vozes discursivas. Isso implica na construção de um foco narrativo complexo, no qual estão presentes recursos como a polifonia de vozes narrativas, a adoção de diversos ângulos ou pontos de vista sobre os fatos narrados, o entrelaçamento dos episódios num fluxo temporal descontínuo, a apreensão subjetiva do espaço e a composição híbrida da linguagem, constituída nas tensões entre oralidade e escrita e entre o português e o quimbundo. Esses aspectos serão analisados ao longo do nosso texto.

Além da escolha do espaço musseque e da focalização de personagens marginalizadas, percebemos a recorrência de outros elementos significativos entre o romance e outras obras. Sem querer elencar todos eles e nem abarcar a totalidade da produção de Luandino, levantaremos alguns aspectos que nos ajudam a situar *Nosso Musseque* dentro da produção literária dos anos 60 e, conforme afirmou o autor, como exercício na busca por uma forma e

⁸ Tal afirmação será discutida mais à frente, quando tratarmos dos aspectos fundamentais da literatura angolana.

uma linguagem próprias, espécie de elo entre duas obras significativas do início de sua trajetória ou das primeiras fases da sua literatura.

Macêdo, ao analisar as mudanças na escrita de Luandino ao longo de sua produção literária, estabeleceu três momentos diferentes: no primeiro, existe a predominância da denúncia dos “mecanismos de dominação do sistema colonial” e os textos produzidos não estão tão distantes do “português-padrão e das formas mais acadêmicas de narração” – a essa fase, chamada pela autora de “inconfidência pela escrita”, corresponderiam as obras *A Cidade e a Infância*, *Vidas Novas* e *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*; no segundo, há o que a autora chama de “rebelião na escrita”, na qual a escrita luandina apresenta um redirecionamento estético que se posiciona contrariamente aos modelos “tecno-formais” da literatura do colonizador – são os “novos caminhos” abertos por *Luuanda*; e, num terceiro momento, denominado “revolução na escrita”, o salto qualitativo está na “transformação das estruturas narrativas”, em que a cultura tradicional angolana se manifesta estruturalmente no texto, o bilinguismo se apresenta “como forma de reinvenção da escrita” e “as contradições do colonialismo passam a fazer parte da própria matéria narrada” – são as obras: *Velhas Estórias*, *No Antigamente, na Vida*, *Macanduba*, *Nós, os do Makulusu* e *Lourentino, Dona Antonia de Sousa Neto & Eu* (MACÊDO, 1984, p. 8).

Considerando *Nosso Musseque* como uma obra que, esteticamente, transita entre as duas primeiras fases da escrita luandina, seria possível perseguir alguns traços que evidenciam essa dupla ligação. Em relação ao livro de contos *A Cidade e a Infância*, o resgate da memória das personagens é feito por narradores que se constituem ora em primeira, ora em terceira pessoa, mas que apresentam a onisciência como uma característica marcante. São uma espécie de testemunhas dos fatos ou conhecedores das diversas “estórias”, de cujos discursos emergem as memórias dos moradores do musseque e as várias impressões ou versões dos acontecimentos. A narração dos fatos constitui uma forma de denúncia da situação de miséria,

opressão e exclusão dessa parcela menos favorecida da sociedade colonial angolana. Ao passado rememorado contrapõe-se o presente, em que o processo de modernização ou de urbanização da cidade de Luanda transforma o espaço do musseque e contribui para a marginalização da sua população, como ilustra esta passagem do conto homônimo de *A Cidade e a Infância*:

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. (VIEIRA, 1960, p. 36)

Em *Nosso Musseque*, também teremos um narrador que rememora acontecimentos marcantes da infância, num discurso que incorpora a memória do grupo com o qual se identifica. A trajetória de crescimento das personagens focalizadas no romance coincide com o processo de transformação do espaço do musseque, acontecimentos que deixaram profundas marcas e que o narrador reconta e ressignifica:

[...] também sá Domingas e Carmindinha cruzaram as areias vermelhas rasgadas de buracos para as casas novas, e, seguindo o povo na sua fuga, foram morar mais longe, queriam fugir das recordações de nosso musseque. Mas ninguém que consegue. Mesmo que muda noutras terras, noutro país, tudo ficou escrito nas mãos, nas mamas secas que eram gordas, em todos os riscos da cara negra que as lágrimas aproveitam para caminhar, nos cabelos embranquecendo das raízes mergulhadas naquelas histórias da vida dentro da cabeça e naquele coração teimoso, que bate sempre e que lembra sempre o que não quer mais lembrar e gosta de ouvir o Zeca e eu e Carmindinha falar, mas pede para não contar. (VIEIRA, 2003, p. 161)

Nos dois excertos percebemos a contraposição do passado ao momento presente da narrativa, em que a situação das personagens se modificou em função do processo de expansão dos bairros em direção aos musseques⁹, obrigando a população a migrar para as

⁹ A respeito da diferença entre os termos “bairro” e “musseque”, Mourão nos explica que, a princípio, a palavra “bairro” designava as “áreas de habitação africana”, diferenciada da “rua”, local de morada dos “brancos”. Com o tempo, houve uma “evolução semântica” que, além de outros aspectos, pode ser entendida como uma evidência da segregação social e racial da sociedade luandense: “os bairros tradicionais que abrigavam as massas populares africanas passam a musseques e os bairros de classe média africana, como o das Ingombotas, são evacuados e dão lugar ao Bairro Operário. Mais tarde surgem os bairros indígenas” (MOURÃO, 2006, p. 209). Na opinião de Mourão, a mudança da nomenclatura designativa do espaço habitacional da população africana

zonas cada vez mais periféricas de Luanda. Apesar de fazerem referência a momentos históricos comuns, observamos que a perspectiva dos narradores apresenta diferenças significativas: o narrador do conto “A cidade e a infância”, embora focalize os meninos na sua relação com o espaço do musseque e evidencie a transformação deste ao longo do tempo, permanece como um observador dos fatos, ao marcar claramente a sua posição *de fora* através dos pronomes em terceira pessoa (“aquele mundo deles”; “da infância de todos eles”). Já em *Nosso Musseque*, há uma mistura da voz do narrador à das personagens e a inclusão deste no grupo de forma tão intensa que temos dificuldade em distinguir os limites de cada discurso. O pronome “nosso” evidencia ainda mais essa imersão do narrador.

A denúncia das condições de exclusão e de exploração dos negros e mestiços, evocada pelos contos de *A Cidade e a Infância*, se torna, à medida que a leitura avança, mais clara e demarcada, demonstrando o acirramento das questões raciais, da repressão e da marginalização, consequências das mudanças na política colonial a partir dos anos de 1930, intensificada nos anos de 1950. Segundo Fernando Augusto de Albuquerque Mourão, o processo de colonização de Angola sofreu uma mudança de orientação a partir do início do século XX, quando o controle do governo metropolitano se tornou mais rígido e a intenção de branquear a colônia se efetivou pelo incentivo à imigração europeia e consequente diminuição da participação nas decisões políticas e acesso aos postos de trabalho de uma elite crioula que se formara até então. Vindo a habitar os musseques, essa elite local se deparou com uma realidade diferente, de exclusão e marginalização. Paralelamente ao processo de decadência dessa categoria social, Luanda recebeu uma intensa migração da população oriunda do interior que, em busca de trabalho ou fugindo da exploração do campo, se misturou à população negra e mestiça das periferias, compondo o espaço multirracial e multicultural dos musseques. Se, a princípio, essa mistura causou certo estranhamento, ela se tornou essencial

torna evidente a “involução na relação com os africanos, caminhando a passos largos para a divisão entre a ‘cidade branca’ e a ‘cidade negra’”, respectivamente “do asfalto” e “dos musseques” (MOURÃO, 2006, p. 209).

para a “mobilidade”, segundo Mourão, “no sentido negativo”, ou seja, para a formação de uma base resistente à segregação imposta pelo governo colonial (MOURÃO, 1978, p. 23-42).

Elementos desse contexto histórico e social são trazidos para os textos da literatura angolana da qual Luandino Vieira é grande representante. Se em *A Cidade e a Infância* a denúncia da condição marginal da população dos musseques emerge das narrativas, em *Nosso Musseque* observamos o processo de desvelamento do real excludente por parte dos sujeitos que figuram no romance. Nesse aspecto, *Nosso Musseque* estaria mais próximo das “estórias” de *Vidas Novas*, pois, em cada um dos contos dessa obra, as fraturas do sistema colonial também são percebidas pelas personagens e o despertar das consciências se manifesta em suas atitudes reativas e resistentes.

Delineia-se, então, uma questão importante da literatura luandina: a mudança do sistema pressupõe a transformação dos sujeitos, que só poderão se engajar num processo revolucionário a partir dessa tomada de consciência. Daí a contradição, os embates e o autoquestionamento constituir-se características tanto das personagens como dos narradores criados por Luandino Vieira – o que já foi apontado por Maria Virgínia Gonçalves. A autora comenta, em sua tese de doutoramento, que a “auto-reflexão” e a “auto-interrogação” são características dos narradores de Luandino Vieira, principalmente quando estes se constituem narradores-personagens, como no caso de *Nós, os do Makuluso* e *João Vêncio – os seus amores* (GONÇALVES, 1986, p. 39).

Existe, pois, um tratamento mais aprofundado da subjetividade das personagens em *Nosso Musseque*, o que as torna mais complexas do que em *A Cidade e a Infância* e *Vidas Novas*, em que aparecem substancialmente como vítimas do sistema colonial. Nas palavras de Gonçalves, Luandino Vieira, desde as primeiras obras, enfrentará a problemática da “discriminação racial”, da “degradação da cultura autóctone”, da “imposição dos padrões linguísticos não nativos”, construindo personagens identificados ao “herói-povo”, que

deverá conspirar em silêncio contra os opositores, resultando num confronto desigual de forças e, em alguns casos na eliminação (não moral) dos mais fracos. Entretanto, a idealização do herói vai gradativamente substituir-se pela atuação do personagem contraditório, que não se comporta como ilustração nos esquemas maniqueístas engendrados pelas clássicas dicotomias opressor/oprimido, branco/negro, colonizador/colonizado, nativo/estrangeiro. (GONÇALVES, 1986, p. 10)

Dentro da perspectiva da construção do herói-povo, podemos lembrar o caso do protagonista de *A Vida de Domingos Xavier*, juntamente com todas as personagens exemplares dos contos de *Vidas Novas*. No martírio, na dor, no sofrimento e na morte – consequências da violenta repressão colonial – é que essas personagens emblemáticas vão tomar uma atitude reativa contra a opressão, que, do ponto de vista da onisciência de quem narra, não é somente autodefesa, mas engajamento, ainda que de forma espontânea e não politicamente estruturada. Há uma imbricação do plano da subjetividade na questão coletiva: por mais que se esteja narrando trajetórias individuais, existe uma dimensão comum que emerge, sobressaindo a solidariedade, o companheirismo e a superação das diferenças na luta pela sobrevivência, contra o sistema colonial.

Gonçalves, ao analisar o desenvolvimento dessa questão em *Luuanda*, chama a atenção para a “ambiguidade de funções” das personagens, que já não são tão exemplares e, por vezes, se revelam “opositoras”, reforçando os obstáculos do meio. Isso torna as relações mais complexas e difíceis de serem encaixadas em modelos fechados. Sujeitos à mesma condição de miséria, os “falsos inimigos” se identificam pela via da afetividade, o que reforça a “condição de dominados” de todos eles, potencializando as contradições do sistema colonial (Ibidem, p. 93-99). Nesse ambiente em que os valores encontram-se invertidos, a luta pela sobrevivência não promoverá a superação do sistema opressor, mas sim o seu enfrentamento pela via da marginalidade. Assim como em *Luuanda*, *Nosso Musseque* coloca em evidência as estratégias de resistência empreendidas pelos marginalizados. Num sistema que os condenava à exclusão e à morte, as personagens crianças, na sua trajetória de crescimento, se

debatem com questões fundamentais para a formação de uma consciência que resultará no engajamento pessoal e coletivo na direção da transformação do sistema colonial – horizonte almejado, ainda que não narrado no romance.

Apesar das semelhanças temáticas com *Nosso Musseque, A Cidade e a Infância* ainda apresenta uma linguagem muito próxima do português europeu, com variações no vocabulário, que incorpora expressões em quimbundo. As mudanças na estrutura da narrativa, em que a tradição angolana aparece na forma de contação de “estórias” e o português se encontra subvertido pelo quimbundo, numa linguagem que estiliza o falar angolano, são características das obras a partir da segunda fase, ou seja, a partir de *Luuanda. Nosso Musseque* apresenta, todavia, alguns elementos dessa nova linguagem e do aproveitamento da estrutura das narrativas tradicionais.

Descrita por Héli Chatelain, em publicação de 1894, e por Óscar Ribas, na edição feita entre os anos de 1961 e 1964, a chamada literatura oral africana pode ser classificada em seis modalidades¹⁰, das quais nos interessa as denominadas *maka* e *mi-soso*. Contadas pelos *griots* ou contadores de histórias tradicionais africanos¹¹, as *maka* são as histórias tidas como verdadeiras, que se aproximam das anedotas, ou, num sentido mais abrangente, das confusões do cotidiano. Já os *mi-soso* correspondem às histórias tradicionais orais protagonizadas ou não por animais, cuja introdução e fechamento são demarcados por fórmulas especiais (ERVEDOSA, 1979, p. 7-13). Em *Nosso Musseque*, observamos o aproveitamento de

¹⁰ Chatelain, *apud* Santilli (1985b, p. 7) classificou a literatura oral africana em seis categorias, a saber: as estórias de ficção de cunho maravilhoso e fantástico, denominadas *mi-soso*; as estórias verdadeiras ou assim reconhecidas, chamadas *maka*; as que se reportavam aos feitos da nação, constituindo segredos de Estado e transmitidas pelos velhos e anciãos, *ma-lunda* ou *mi-sendu*; os provérbios, síntese das estórias e da filosofia de um povo, chamados *ji-sabu*; as poesias e as músicas, unidas na forma de canções e com variados estilos, *mi-embu*; e, finalmente, as adivinhas, destinadas ao entretenimento e incitação da inteligência e da memória, *ji-non-jongo*.

¹¹ Hampaté Bâ (1982) descreve as atividades do *griot* e *tradicionalista* nas culturas africanas que se situam nas savanas, ao sul do Saara, designadas antigamente como Bafur e que correspondiam à antiga África ocidental francesa. Tais termos são empregados, em nosso estudo, por aproximação, uma vez que as figuras dos contadores de histórias angolanos não seriam denominadas como tal.

aspectos da literatura oral pelo narrador, que começa e termina os capítulos com comentários que aludem ao modo de apresentação das histórias tradicionais:

Esta é a história. Pena que eu não tivesse posto bem. Xoxombo vai-me desculpar mas é para fazer justiça à sua memória que eu conto mesmo assim. [...]

Tem muitas coisas eu ainda não percebi nesta história do Biquinho e da família dele. E mesmo com a ajuda de Carmindinha e da imaginação do Zéca Bunéu adiantei. Zeca não serve para esta história sem malandro e Carmindinha era mais velha, não conheceu bem o nosso companheiro. Sozinho, não tenho mais coragem de escrever só a confusão que fez o Biquinho e a família dele saírem no nosso musseque. O melhor mesmo é falar primeiro as pessoas; depois contar os casos. (VIEIRA, 2003, p. 29; 63)

Essa maneira de estruturar a narrativa está presente em *Luuanda*. No conto “A estória da galinha e do ovo”, por exemplo, a abertura e o fechamento da estória pelo narrador se assemelham à mediação realizada pelo contador tradicional, trazendo para a escrita a prática da literatura oral africana:

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, 2006, p.132)

Não podemos deixar de citar aqui o conto “Cardoso Kamukolo, Sapateiro”, do livro *Vidas Novas*, em que há uma representação da atividade do *griot*. Nesse conto, após introduzir a narrativa com uma reflexão acerca da importância de se preservar a memória dos tempos duros da repressão, o narrador apresenta uma cena em que os “monandengues” conversam com seu “vavô” sobre qual “estória” desejam que seja contada: eles pedem que não seja uma dessas “estórias dos animais que falam” – um *mi-soso* –, nem daquelas que “vem nos livros” – uma europeia. As crianças querem que o avô conte uma das estórias “que ele assistiu” – uma *maka* –, que lhes provocasse “mais medo”. O avô resolve contar às crianças a história de um sapateiro morto por milicianos enquanto defendia um menino, acusado de perturbar a ordem com uma “bomba de carnaval”: “— Então vou pôr a estória de Cardoso Kamukolo, sapateiro!” (VIEIRA, 1976, p. 94-97) e, a partir daí, assume a narrativa.

Se pensarmos na função social das histórias e, por extensão, dos contadores tradicionais, entreter e ensinar, preparar para as situações da vida, agregamos às narrativas de Luandino outro aspecto já mencionado anteriormente: o caráter didático, no sentido lato do termo. As histórias assumem, dentro dessa perspectiva, grande importância social e política: transmitir ensinamentos, promover a reflexão necessária à tomada de consciência. A pessoa do contador tradicional como aquele capaz de reorganizar a experiência num discurso que a ressignifica pode ser estendida aos narradores luandinos. No entanto, essa capacidade de reordenação da experiência não se confunde com um discurso centralizador e detentor exclusivo da verdade. Pelo contrário, conforme afirma Gonçalves, “no conjunto da obra de Luandino Vieira o processo de enunciação tenderá, gradativamente, a romper com a perspectiva do narrador onisciente” e em *Luuanda*, por exemplo, “o processo narrativo torna-se mais dialógico, permitindo que a história enunciada não se submeta ao ponto de vista de um narrador exclusivo capaz de restabelecer a ‘origem dos casos’” (GONÇALVES, 1986, p. 117).

A “Estória do Ladrão e do Papagaio”, presente em *Luuanda*, ilustra muito bem esse procedimento em que a narrativa “se compõe polifonicamente pela confluência de vozes que falam suas diferenças”, mas que são “reguladas” pela voz de Xico Futa, personagem que pode ser identificada com o narrador (Ibidem, p. 120). De forma semelhante se comporta o narrador-personagem de *Nosso Musseque*, que não se furta a evidenciar os diversos discursos que compõem a narrativa. Na sua busca pela “verdade” – que não é única, mas plural, como a “quinda de verdades” do segundo conto de *Luuanda* – ele lança mão de diversas fontes e relatos, reconstituindo o fio da memória – ou o “fio da vida” (VIEIRA, 2006, p. 58) – e o sentido do passado que não se dissocia de uma perspectiva utópica de futuro.

Os elementos até então apontados são indicadores de uma perspectiva que adere não só à temática narrada, mas aos sujeitos históricos representados. Se, em *A Cidade e a Infância*

e *Vidas Novas* encontramos um narrador onisciente, que figura como uma voz denunciadora das condições de exploração e exclusão da população dos musseques e que, portanto, toma partido desta, em *Nosso Musseque*, o narrador converte-se numa personagem, testemunha dos fatos e intimamente ligada aos sujeitos com os quais compartilha a experiência. Sua adesão está na forma como constrói a narrativa, misturando e confundindo sua voz com as diversas vozes dos membros do grupo no qual se insere. Um eu-narrador, que compartilhou a infância com outros meninos, e que faz do seu discurso a memória coletiva de seus pares, num ato de recontar que presentifica a experiência, ressignificando-a.

A adoção da perspectiva dos meninos do musseque e a inserção do narrador como personagem que não só é testemunha, mas participante e reorganizadora da experiência ficcional, revela um traço significativo que já foi apontado pela crítica em relação a *Luuanda*: a potencialidade das crianças em, a partir da vivência e do aprendizado da tradição, construir o novo – o que em última instância se relaciona ao projeto de país idealizado pela geração de 1960. A respeito do papel das crianças em *Luuanda*, lembramos a reflexão de Vima Lia Martin: as crianças ou “monandengues” – “indivíduos socialmente mais frágeis”, como as mulheres – são os sujeitos “portadores de uma sabedoria necessária para a construção de um futuro mais igualitário” (MARTIN, 2008, p. 234), uma sabedoria que provém do conhecimento tradicional, mas que é utilizada em função das demandas atuais, contra o colonialismo e na edificação da nação.

Não podemos perder de vista, porém, que aproximamos narrativas de gêneros diferentes e pode ser que, no romance, estas questões deem a impressão de maior desenvolvimento. Mas nos propusemos a refletir sobre os traços de continuidade que são identificáveis entre *Nosso Musseque* e as duas primeiras fases da literatura de Luandino, visto que o nosso objeto de estudo é fruto dessa mesma época, deslocado, porém, em relação à data

de sua publicação. Luandino afirma que suas narrativas têm em comum certos motivos, que retornam em suas obras:

nenhuma estória é uma ruptura em relação às primeiras de *A Cidade e a Infância* e *Luuanda*. Nas primeiras estórias já está tudo. Depois, a partir daí, há um certo número de temas. Isso é natural: é a base de toda a vivência da infância, a juventude, o início da idade adulta. (LABAN, 1980, p. 71)

Não abstraímos dessa afirmação a ideia de que Luandino é um autor repetitivo. A fortuna crítica sobre sua obra concorda que há um grande labor estético, uma busca por um estilo que melhor responda ao contexto angolano e suas especificidades, o que não significa simples retomada de formas e conteúdos. Há variações estéticas entre as obras que revelam o aprimoramento da escrita e a consolidação da literatura angolana em prosa, para a qual o autor muito colaborou.

1.3. Um romance engajado

A trajetória pessoal de Luandino, enquanto escritor e ativista cultural e político, é de fundamental importância na análise de suas obras. É preciso considerar *o lugar de onde se fala*, ou seja, a perspectiva que organiza a obra. Do ponto de vista histórico, a literatura é produto de uma determinada sociedade, elaborada por um sujeito social, o escritor. Ao ficcionalizar uma dada realidade, este opta por formas de representação e elege o ângulo de enfoque para a construção de seu texto. Dado o caráter imaginativo da obra literária, não podemos tomá-la como documento científico; no entanto, é possível perceber elementos importantes da visão de mundo, das contradições e dos dilemas de um determinado contexto social, que traduzem uma experiência ou um modo de conhecimento da sociedade. A representação ficcional da realidade é uma visão subjetiva que, ao mesmo tempo, está ligada

ao sistema de ideias, à corrente ideológica do grupo ao qual se filia o escritor. Nesse sentido, a formação política, as leituras e as experiências pessoais, associadas às escolhas formais de expressão, revelam uma maneira de compreender o passado e uma concepção de futuro passíveis de análise.

Na obra de Luandino Vieira, subjaz uma visão da história e da sociedade angolana. Os protagonistas do romance em estudo são, principalmente, as crianças e os demais moradores dos bairros marginalizados de Luanda, os musseques. No entanto, não se trata de apenas tematizar a vida desses moradores: a perspectiva procura colocá-los como sujeitos históricos, como outrora afirmamos. *Pensar a história a partir de si próprios* parece-nos ser uma das questões que se coloca no romance, pois o narrador constrói a sua narrativa a partir da escuta e da fala das personagens, num discurso que se constitui de forma plural – uma espécie de memória coletiva. É um ponto de vista *de dentro*, que procura atribuir sentido aos fragmentos do passado, propondo uma releitura condizente com as expectativas de um país independente. A edição tardia de *Nosso Musseque* recria, pois, a atmosfera do desejo de construção da nação, oposta à dominação colonial; retoma a ideologia e as utopias de toda uma geração de escritores que, diante de uma conjuntura histórica, formularam uma resposta literária e politicamente engajada. Compreender o romance pressupõe a interlocução deste com as obras dos escritores que antecederam Luandino, ou seja, com a trajetória de consolidação da literatura angolana, uma história que se confunde com a história do próprio país.

1.3.1. Percurso da literatura em Angola: momentos fundamentais

Fernando Augusto Albuquerque Mourão (2006) procura entender o processo de formação da cidade de Luanda por meio do constante movimento de reconfiguração do seu tecido urbano. Num olhar mais abrangente, o autor relaciona o desenvolvimento da cidade e as manifestações literárias e culturais que emergiram nesse processo. Para o estudioso, às diferentes etapas da colonização – e às consequentes mudanças político-governamentais e sociais que acarretaram – correspondem três momentos distintos da literatura que se consolidou em Angola: o surgimento da imprensa e das associações de africanos, impulsionados pela elite local constituída no final do século XIX; o movimento cultural-literário de base nacionalista dos *Novos Intelectuais de Angola*, em meados do século XX, e seus desdobramentos; e o movimento político-literário, liderado pela geração de escritores que se reuniram em torno da revista *Cultura* (II) e do *Movimento Popular para a Libertação de Angola* (MPLA), nos anos finais de 1950 e na década seguinte. Com base nessas etapas estabelecidas por Mourão, buscaremos traçar os aspectos fundamentais do desenvolvimento da literatura angolana – sem adentrar nas questões posteriores à independência –, que importam para a compreensão do lugar de Luandino Vieira e, consequentemente, de sua obra.

Num **primeiro momento**, entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, Mourão observa a configuração de “um movimento cultural que engloba euro-africanos e africanos”, cujas obras se apresentam tanto em quimbundo como na norma culta portuguesa, caracterizando a prática do jornalismo de opinião. Nesse período, a chamada “elite africana” encontrava-se no auge de sua existência, ocupando um espaço próprio na sociedade angolana (MOURÃO, 2006, p. 236).

Rita Chaves aponta para a responsabilidade da atividade jornalística na constituição dos primeiros grupos de intelectuais, cujos discursos revelam o “descontentamento com a condição sócio-política na colônia”, instaurando uma “atmosfera de questionamento do poder estabelecido” (CHAVES, 1999, p. 33-35). Na liderança desses movimentos culturais estava

uma elite local, que se constituiu de modo semelhante nos territórios colonizados por Portugal. Segundo Mário Pinto de Andrade, as elites africanas “emergiram entre camadas sociais privilegiadas, pelo jogo da mobilidade vertical induzida pela necessidade de quadros subalternos para o exercício da vida administrativa” (ANDRADE, 1997, p. 39) e tiveram acesso à educação via aparelhos ideológicos do Estado como a escola, a igreja e o exército¹². Em Angola, essa elite foi responsável pelas primeiras interpelações ao poder colonial, por reivindicações locais e pela expressão de uma incipiente identidade cultural, o que não significa que não tivesse posturas ambíguas em relação ao colonialismo. Sua forma de expressão foi o “jornalismo de opinião”, importante veículo de divulgação de ideias e, mais tarde, da própria literatura.

É importante perceber as continuidades e rupturas com o poder colonial empreendidas por essa elite letrada ao longo de sua trajetória, iniciada nas décadas finais do século XIX. Preocupadas com a subalternização de sua categoria social e exigindo maior participação na administração colonial, as associações de letrados foram desenvolvendo uma consciência nativista, que se manifestou na busca de elementos que conferissem uma identidade aos “filhos do país”, na valorização da “raça” e suas manifestações culturais, como a língua, e no desejo de difusão da instrução aos angolanos.

Dentro do espírito do liberalismo político da época, a intelectualidade africana gozou de certa liberdade de expressão, que se materializou “nos movimentos associativos, na

¹² Mourão explicita que há uma confusão em torno do termo “elite africana”, difundido pela crítica literária e utilizado para designar o grupo responsável pela “produção intelectual” nos países africanos. A constituição das “elites africanas” se dá de forma difusa: sua origem está, num primeiro momento, relacionada às “famílias tradicionais” de africanos da metade do século XIX, de “posição social destacada”, oriundas do tráfico de escravos, das propriedades rurais ou urbanas concedidas em troca de serviços prestados à Coroa; mais recentemente, a posição social dessa elite, ou melhor, de uma “classe média africana”, se relaciona aos postos de trabalho que ocupavam na colônia. No entanto, em ambas as formações, o fator escolarização fora fundamental para a consolidação da sua condição social, pois garantiu o acesso a cargos públicos e outros postos de trabalho até o momento em que não havia concorrência dos imigrantes brancos (MOURÃO, 2006, p. 217-218). Podemos, então, considerar que os termos “elite africana” ou “local”, “classe média africana” referem-se às camadas sociais que emergiram graças às condições sociopolíticas e econômicas que se configuraram nos territórios africanos. O termo “elite intelectual” ou “letrada” estaria melhor empregado aos grupos, oriundos dessas camadas sociais, que se notabilizaram pela atividade e mobilização cultural.

imprensa, na eloquência parlamentar e na literatura política” (ANDRADE, 1997, p. 31). Trata-se do “período de fundação e consolidação da imprensa”, responsável pela veiculação de uma literatura imbuída de um “sentimento de identificação com a terra”. É o caso do romance *O segredo da morta*, de Assis Júnior, publicado no jornal *A Vanguarda*, a partir de 1929. Destaca-se, ainda, na produção literária desse período, a novela *Ngá Muturi*, de Alfredo Troni e a antologia *Delírios*, de Joaquim Cordeiro da Matta (ABDALA Jr., 2006, p. 212).

Ao lado da exigência de maior autonomia administrativa, no entanto, admitia-se a permanência da tutela de uma metrópole¹³ (ANDRADE, 1997, p. 72-73). O questionamento do poder colonial, que conduziria ao rompimento desse grupo com o sistema vigente, fez parte de um processo que se inicia no jornalismo polêmico, mas que não se consolida com ele. O acirramento da repressão aos movimentos culturais ao longo do século XX, associado às medidas de controle das “possessões” do dito Império Português e aos desdobramentos da Segunda Guerra são fatores que se combinam no desenvolvimento de uma ruptura das elites letradas com o poder e a reivindicação da autonomia política dos países colonizados.

Conforme Benjamin Abdala Júnior, nas primeiras décadas do século XX a resistência ao poder colonial toma outra configuração, visto que a situação dos angolanos torna-se mais complicada. A ascensão da República Portuguesa em 1910 e, depois, do fascismo em 1926 acentuam o controle metropolitano sobre a colônia (ABDALA Jr, 2006, p. 212). Mourão lembra que as medidas políticas implementadas pelo então Alto Comissário Norton de Matos (1912-1915 e 1921-1924), em Angola, representam o “primeiro golpe mortal” à burguesia local, pois retomam as ideias de um “colonialismo clássico” (MOURÃO, 1978, p. 19), favorecendo o controle do território pelos colonos e minando o desenvolvimento das “classes sociais” angolanas. Os jornais e associações de africanos vão desaparecendo em virtude das

¹³ Mário Pinto de Andrade lembra o fato de a elite intelectual dessa época, os “filhos da terra”, considerar que seria mais vantajosa para Angola a substituição do controle da metrópole portuguesa pela inglesa. (ANDRADE, 1997, p. 54)

perseguições políticas e os que permanecem estão mais ligados aos grandes interesses metropolitanos.

A censura de 1930 acaba por completar o ataque à imprensa africana e, conseqüentemente, à sua função enquanto veículo disseminador de uma literatura contestadora do poder colonial (MOURÃO, 1978, p. 17-23). A elite africana entra em processo de decadência com o incentivo à imigração europeia e a disputa por postos de trabalho, principalmente na administração da colônia. Progressivamente, a marginalização dessa pequena burguesia local se dá também de forma espacial:

Ao abandonar o antigo bairro residencial e ao passar para algum musseque o homem se marginaliza, se massifica e passa a ser um desconhecido ou um excêntrico para seus novos vizinhos, normalmente vindos das chamadas vilas localizadas nas portas do sertão e totalmente alheios ao processo endocultural do período anterior. (MOURÃO, 1978, p. 26-27)

Mourão entende que o processo de decadência e marginalização da elite local angolana foi um retrocesso em termos de evolução da sociedade, que vinha se constituindo como uma “sociedade de classes” e acabou por retornar, com as políticas do início do século XX, a uma “sociedade de castas”, cada vez mais cindida entre brancos e negros. Em termos culturais, a imposição dos valores e das normas do branco europeu ao negro africano representou a interrupção do processo de *crioulização* da sociedade angolana (Ibidem, p. 32) e substituição deste por uma política de *assimilação* que dividira a população africana em duas categorias: o *indígena*, ou seja, o africano não-civilizado e o *não-indígena*, que englobaria brancos, negros assimilados e mestiços. Na prática, os assimilados seriam uma terceira categoria, pois a “igualdade” apregoada pela lei não se verificava numa realidade em que a questão racial determinava os limites de atuação do indivíduo (HAMILTON, 1980, p. 161). A altivez e o orgulho de ser africano, que marcavam os primeiros tempos de atuação das elites africanas, converteram-se num processo de despersonalização e marginalização dentro dessa sociedade dividida entre brancos e negros. Os fatores determinantes dessa mudança, contudo,

são decorrentes de elementos externos, oriundos de uma política metropolitana que procurava, apesar de tardiamente, reverter um processo de desenvolvimento que poderia comprometer o seu domínio sob a colônia – o que não impediu, entretanto, a sobrevivência de elementos latentes que fugissem a uma regra determinista e que estariam na raiz dos movimentos nacionalistas posteriores. Sendo assim, ao agravamento das medidas repressoras e controladoras do sistema colonial, a resistência se rearticulava, como afirma Abdala Jr.:

Começaria, pois, a mudar o caráter da luta contra o colonialismo. A resistência a essa situação de exploração esteve sempre na pauta da história angolana; em princípio, uma resistência que se fazia na perspectiva política do poder tradicional; depois, com muitas contradições, sob o ponto de vista da burguesia identificada com a terra. Definia-se, portanto, até aí, o caráter nacional africano como força motriz do processo. No século XX, associa-se a esse caráter o princípio da liberdade social, que se dá sobretudo a partir dos anos 1940, quando o mundo, na sequência da Segunda Guerra Mundial, enfrentava a chamada Guerra Fria. (ABDALA Jr., 2006, p. 212)

Numa atitude de resposta a essa conjuntura e procurando “reatar o combativismo dos escritores século XIX” (Ibidem, p. 213), emerge um **segundo momento** da literatura angolana, na passagem dos anos de 1940 para os de 1950. Trata-se do movimento *Vamos descobrir Angola* (1948), formado por intelectuais que se projetariam na cena cultural e política angolana – Viriato da Cruz, Agostinho Neto, Mario de Andrade, António Jacinto, entre outros –, buscando a recuperação da cultura local e “universalizando o espaço luandense” (MOURÃO, 2006, p. 238). Para Mourão, essa geração tomou o musseque como um “símbolo de resistência” e, de certa forma, fez dele um “marco nostálgico”, pois remetia a um passado em que a população de Luanda ainda possuía espaço dentro de uma sociedade dita “de classe”, considerando-se as especificidades da história e do desenvolvimento das camadas sociais em Angola¹⁴. Tal movimento está “ampla e diretamente ligado ao processo nacionalista” (Ibidem).

¹⁴ De acordo com Mourão, “O tipo de colonização levado a cabo por Portugal durante o século passado [século XIX] determinou a emergência do embrião de uma classe média negra, principalmente em Luanda. Foi a fase áurea do processo de mestiçagem em que mestiços e negros dividiam entre si parte das posições sociais, a par de uma minoria de brancos que habitavam circunstancialmente ou, em percentagem menor com permanência, a

A frase de ordem *Vamos descobrir Angola* sintetizou as propostas dessa geração, uma iniciativa do *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola*. Convergiam para esse objetivo todas as ações do grupo e, sendo assim, a produção literária deveria revelar o que era próprio do país, preencher o imaginário que se encontrava interditado pelo sistema colonial. O caminho encontrado pela literatura foi o da tentativa de unificar a diversidade, buscando o que corresponderia a uma identidade nacional, de modo a contribuir para a conscientização do país enquanto nação – maneira de resistir ao colonialismo e lutar pela independência.

Essa composição da identidade exigia uma reconstrução da História, cujo desvelamento faria emergir, principalmente, os elementos da terra até então recalcados. O percurso da memória serviria a esse propósito, pois significaria o resgate da tradição e dos valores perdidos com a ruptura desse universo. A reconstrução do passado ajudaria a entender o presente e projetar o futuro utópico, no qual a diversidade se encontraria unificada e a posse do país nas mãos dos angolanos.

Paralelamente ao movimento dos *Novos Intelectuais de Angola*, destacam-se, em Portugal, as atividades da *Casa dos Estudantes do Império* (CEI), que congregava africanos de diversas origens, fortalecendo as lutas pelas independências dos territórios em África. A intensa produção cultural da CEI – fundada em 1944, paradoxalmente pelas autoridades salazaristas, conforme salienta Conceição (2011, p. 93) – se fez notar em significativas publicações: em 1953, Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro organizam o *Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa*; Costa Andrade e Carlos Ervedosa lançam a coleção *Autores Ultramarinos*. Além disso, a CEI publica um boletim cultural

capital angolana. O pequeno comércio, a par de uma boa parte dos cargos mais humildes e intermediários da administração colonial, estava nas mãos de negros e mestiços. A animosidade do homem branco para com o negro, entre a necessidade de sobreviver em uma sociedade em que brancos e negros estavam nivelados em boa parte ante as necessidades comuns de enfrentar a vida, não se fazia sentir em termos que colocasse em choque o crescimento dessa sociedade plurirracial. Uma autêntica burguesia negra ligada por laços de parentescos a pequenos e médios proprietários negros radicados em áreas situadas na zona de influência do polo comercial representado por Luanda, florescia e, na medida do possível, dava a instrução que podia a seus filhos”. (MOURÃO, 1978, p. 14-15)

chamado *Mensagem*, reforçando “a ligação entre a literatura e a resistência” (ABDALA Jr., 2006, p. 213).

A repercussão das atividades e das ideias propagadas pela CEI se fazia sentir em Angola e, em 1951, o grupo dos *Novos Intelectuais*, reunidos em torno da *Associação dos Naturais de Angola*, publica a revista homônima ao boletim da *Casa dos Estudantes*. A *Mensagem*, mesmo com apenas dois exemplares, é considerada “um marco no itinerário da literatura angolana” (ABDALA Jr., 2006, p. 213), pois fora responsável pela veiculação de uma poesia inscrita na modernidade: os escritores, tocados pelo sofrimento do povo angolano, trouxeram para a poesia, ao lado do regresso à terra e da evocação das belezas naturais, as questões de identidade do homem negro, a problemática do mestiço, a exploração do trabalho “contratado” – como exemplo, não podemos deixar de mencionar o célebre poema de António Jacinto, “Carta de um contratado”. Segundo Abdala Jr., essa geração de poetas de 1950 destaca-se “pela ênfase [com] que investe na constituição de uma dicção verdadeiramente angolana”, pela construção de formas de expressão que, ao trazer os elementos da natureza, os associa à questão social, “desromantizando o nacionalismo” que se constrói em Angola (Ibidem, p. 214).

Tal vinculação política da produção literária e cultural da geração de *Mensagem* não passaria despercebida pelo governo metropolitano, que encerrou a revista, provocando também a dispersão do grupo. As ações repressivas do poder colonial, não obstante, acabaram por reforçar “o aspecto político do movimento”, como afirma Abdala Jr., e a sua postura contrária ao fascismo português. Anos mais tarde, em 1956¹⁵, o *Movimento Popular*

¹⁵ A data da fundação do *Movimento Popular para a Libertação de Angola*, o MPLA, não constitui ponto pacífico. Conforme investigou Bittencourt, não há documentos que comprovem a existência do movimento antes de 1960 (PINTO, 1996, p. 163). Os depoimentos de membros ligados à formação do MPLA, como Lúcio Lara – colhido em Luanda em 07/02/1995 –, contestam as informações oficiais e, ainda consoante Bittencourt, “fazem acreditar que sua criação deva ser transferida de Luanda para o exterior, mais precisamente para Túnis, e do ano de 1956 para o ano de 1960” (Ibidem, p. 169). Existia, na década de 1950, uma “efervescência pulverizada de pequenos movimentos e partidos”, duramente reprimidos por Portugal, os quais sobreviviam na clandestinidade e uniam-se por meio de “diferentes vínculos parciais de solidariedade” (Ibidem, p. 171) – condições que favoreceram a unificação desses em torno do MPLA, movimento que vinha se destacando no exterior.

para a Libertação de Angola (MPLA) congregaria diversos nomes dessa e da futura geração de escritores.

Na avaliação de Carlos Serrano, o movimento *Vamos Descobrir Angola*

constituiu-se num postulado e mesmo numa posição política de jovens intelectuais da época em relação à negação sistemática dos valores do povo angolano ou das diversas nações angolanas pelo colonialismo. [...] Sem dúvida, havia uma tomada de consciência por esse pequeno grupo de intelectuais em relação à cultura hegemônica do poder colonial; todavia não existia um programa político definido e sólido, apesar de, paralelamente, existirem pequenos grupos políticos em formação, nos quais se tentava forjar a consciência de uma práxis possível, mas não uma mobilização coletiva do povo (antes da fundação do MPLA, em dezembro de 1956). Por isso, se apresentavam mais como grupos de reivindicação do que uma força de mobilização revolucionária da consciência nacional. (SERRANO, 2005, p. 145)

Ao acompanharmos a trajetória da literatura em Angola, percebemos a confluência dos ideais estéticos e políticos de seus escritores. Torna-se, pois, fundamental a compreensão de que os escritores, enquanto sujeitos históricos, responderam ao chamado de sua época e fizeram da literatura arma contra o colonialismo. É preciso ter a dimensão da história enquanto processo, cujo dinamismo implica em idas e vindas, progressos e retrocessos que, se não provocam de imediato as mudanças almejadas, fertilizam o solo das transformações futuras. Nesse sentido, a geração de *Mensagem* exerceu grande influência sobre a geração seguinte. O próprio Luandino Vieira, em depoimento a Laban, considera como parte essencial de sua formação, enquanto escritor e militante, a participação nas agremiações angolanas, o contato com António Jacinto, as leituras às quais teve acesso graças à sua mediação, o incentivo à escrita do jornal na adolescência – os seus “papéis”:

[...] 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 os 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 [...]. Então, depois, começamos a ler, a estudar uma filosofia que não era

acessível cá, ninguém falava. [...] E fomos participando da actividade cultural, na secção cultural da Associação dos Naturais de Angola, na Sociedade Cultural, num Cine Clube que entretanto se foi fundando, até que tudo culminou... Entretanto tinha-se criado o Movimento Popular de Libertação de Angola e havia toda essa actividade que era no mesmo sentido, no sentido do programa do “Movimento” e tudo isso acabou por culminar, em 59, com a primeira grande vaga de prisões, que atingiu sobretudo a cidade de Luanda e todos os meios, todos os meios sociais, todas as classes, e que chegou inclusivamente até as associações culturais. (LABAN, 1980, p. 16-17)

O contato direto com a geração dos *Novos Intelectuais* foi decisivo para a continuidade e fortalecimento do movimento de resistência ao colonialismo e para a consolidação da literatura angolana. Segundo Chaves, “a obra de Luandino Vieira, escrita fundamentalmente nos anos 60, é tributária das décadas que a antecederam”, já que sua prosa, a exemplo do que fora realizado na poesia, “vale-se, sem nostalgia, da tradição que revitaliza”. Ainda conforme Chaves, a arte literária, para a geração de *Mensagem*, não se desvinculava da função ética, relacionada ao projeto político de nação. Nesse sentido, os recursos desenvolvidos como a “linguagem de matriz popular”, aproveitando traços das línguas nacionais e da oralidade; a afirmação da identidade pela valorização dos signos da terra, da incorporação dos marginalizados; o diálogo ou a interlocução com outras propostas estéticas e políticas (do Brasil, de Cuba e até da Europa), a partir da necessidade interna, são marcas de uma produção poética que soube “combinar a dimensão ética daquela hora com elementos estéticos solidamente identificados com a direção do projeto” (CHAVES, 2000, p. 83). Esses elementos fundamentais estão na base da obra de Luandino.

Retomando a periodização proposta por Mourão, adentramos num **terceiro momento** histórico e cultural de Angola, em que, segundo o autor, a “expansão branca” se consolida e “o eixo da ação política desloca-se para as massas populares”. Na literatura, conforme o estudioso, o espaço do musseque é desmitificado. Destacam-se escritores como Mendes de Carvalho, Luandino Vieira, Arnaldo Santos e, no período pós-independência, Manuel Rui Monteiro (MOURÃO, 2006, p. 238).

Carlos Ervedosa, ao discutir a trajetória da literatura angolana, descreve a importância do reinício da publicação do jornal *Cultura* (fundado em 1945), em 1957, como um aglutinador de escritores que se destacariam no período (ERVEDOSA, 1979, p. 128). Em dois anos de existência e 12 números editados, o *Cultura* divulgou textos ficcionais e ensaísticos preocupados, também, com a angolanidade. Sem abandonar a veia poética, os textos literários dessa nova geração se enveredaram pela narrativa. Abdala Jr. considera que, nos “duros anos de 1960, é possível destacar uma linha de continuidade na prosa de ficção produzida no país, notadamente após os trabalhos de Castro Soromenho, escritor que começara a produzir na década de 1940” (ABDALA Jr., 2006, p. 214-215).

Nos anos de recrudescimento da repressão, os anos de 1960, a grande maioria desses escritores já estava engajada em movimentos de resistência política e luta armada, como o MPLA, o que denota o entrelaçamento das questões sociopolíticas e da literatura. Desde o início, a literatura angolana se viu frente ao desafio de contribuir para a libertação de Angola e para a construção da nação.

Seguindo a trilha aberta pela Geração de 50, os escritores da década seguinte viram ser agravadas as questões da luta pela independência e a repressão aos movimentos de libertação de Angola. Prisões políticas, exílio e guerrilha foram os destinos de muitos deles, experiências que se imprimiram em suas obras (ERVEDOSA, 1979, p. 108). Em 4 de fevereiro de 1961, militantes anticolonialistas atacaram as prisões de Luanda, na tentativa de libertar os presos políticos. A repressão que se seguiu foi responsável pela “morte de milhares de angolanos e pelo fechamento de várias entidades culturais como a *Associação dos Naturais de Angola*, a *Sociedade Cultural de Angola* e o *Cine-Clube de Luanda*, agremiações que haviam se destacado na organização de pessoas e no fortalecimento do sentimento nacionalista”. Estava deflagrada a guerra. A literatura desse período, impedida de circular pelas vias normais, desenvolveu-se nas prisões ou na clandestinidade da guerrilha. Dessa forma, muitos dos

textos foram editados em livros somente após a independência, em 1975 (ABDALA Jr., 2006, p. 215).

Consoante Chaves, o fenômeno da guerra é essencial para a compreensão do imaginário e do cotidiano do povo angolano. A radicalidade do momento se transporta para a estética literária, provocando “alterações extraordinárias no sistema literário angolano” (CHAVES, 1999, p. 158-159), do qual a obra de José Luandino Vieira é grande representante. A memória e a apropriação da tradição oral serão dois elementos importantes na construção das estratégias discursivas dos escritores, interditados pelo colonialismo, mas que projetariam em seus textos a utopia de uma Angola liberta.

Associada aos ideais políticos, a literatura angolana das décadas de 1950 e 1960 assume o caráter de uma *literatura engajada*, pois chama para si uma responsabilidade política: fazer de Angola uma nação, contribuindo para a construção de sua identidade e nacionalidade, em oposição à metrópole europeia. Realizar tal proposta seria uma forma de resistência e luta que corresponderia também às aspirações da época da guerra de libertação e do período pós-independência. Para Conceição, na trajetória da literatura em Angola, os movimentos desencadeados a partir dos anos de 1950 apresentam um duplo aspecto: o posicionamento político anticolonial da intelectualidade e a redescoberta do país em todas as suas dimensões, o que aponta para a legitimação da angolanidade (CONCEIÇÃO, 2011, p. 94-97). A obra de Luandino Vieira, parte inerente dessa história literária, constitui significativa reflexão sobre os ideais políticos da *Geração de Cultura*, que concebeu Angola em sua multiplicidade cultural e étnica.

1.3.2. Um escritor de seu tempo

José Mateus Vieira da Graça nasceu na Lagoa do Furadouro, em Portugal, no ano de 1935. Trazido para Angola aos três anos de idade pelos pais, foi morar nos bairros da periferia de Luanda (Braga, Makulusu e Quinaxixe), onde passou sua infância e adolescência. Hamilton descreve o escritor como “um produto feliz do paradoxo colonial português”: sendo “filho de colonos humildes”, conviveu com meninos negros, mestiços e brancos, imergindo “na vida crioulo-kimbundu dos musseques e da zona suburbana” (HAMILTON, 1981, p. 130); experiência que se imprimiu em suas obras.

Ativo participante dos movimentos culturais de sua época, atuou na revista *Cultura* (II) entre os anos de 1959 e 1961 e colaborou, junto a outros escritores, na “consecução do projeto de nacionalização da literatura angolana” (MARTIN, 2008, p. 25). Sofreu a primeira prisão em 1959, na então chamada São Paulo de Luanda, por um mês. Em 1961, em virtude das atividades contrárias ao regime colonial, foi preso novamente por três anos e depois enviado ao campo de concentração de Tarrafal de Santiago, em Cabo Verde, alcançando a liberdade somente em 1972. Regressou à capital angolana em 1974, com a queda do Salazarismo.

Escreveu na prisão grande parte de sua obra, publicada posteriormente, o que faz com que as datas das edições não correspondam à ordem cronológica de produção. Laban (1980, p. 312) apresenta um quadro cronológico da produção literária de Luandino – que foi retomado por Macêdo (1984, p. 21) –, o qual reproduzimos a seguir, acrescentando algumas informações (em negrito) das publicações do nosso século:

Obra	Produção	Publicação
<i>A Cidade e a Infância</i> (contos); edição apreendida	1954-1957	1957
<i>A Cidade e a Infância</i> (contos)	1954-1957	1960

<i>A Vida Verdadeira de Domingos Xavier</i> (romance)	1961	1974
<i>Os Meninos do Musseque</i> (contos)	1961	-----
<i>Nosso Musseque</i> (romance)	1961-1962	2003
<i>Vidas Novas</i> (estórias)	1962	1975
<i>Luuanda</i> (estórias)	1963	1964
<i>Velhas Estórias</i> (estórias)	1964	1974
<i>Nós, os do Makulusu</i> (romance)	1967	1975
<i>João Vêncio: os seus Amores</i> (romance)	1968	1979
<i>No Antigamente, na Vida</i> (estórias)	1969	1974
<i>Macanduba</i> (estórias)	1970-1971	1978
<i>Lourentino, Dona Antônia de Sousa Neto & Eu</i> (estórias)	1971-1972	1981
<i>Kapapa: Pássaros e Peixes</i> (estória)		1998
<i>A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens. Guerra para Crianças</i> (literatura infantil)		2006
<i>O Livro dos Rios</i>, (romance) – primeiro volume da trilogia <i>De rios velhos e guerrilheiros</i>		2006
<i>O Livro dos Guerrilheiros: narrativas</i>		2009

Um dos acontecimentos importantes relacionados à produção literária de Luandino foi a atribuição do Grande Prêmio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores, em 1965, ao livro *Luuanda*. A reação dos grupos conservadores à premiação – encerramento da sociedade e apreensão do volume – nos dá a dimensão política que a produção literária das colônias portuguesas alcançava em Portugal nesse período. O reconhecimento e a polêmica suscitada pela obra colocaram em evidência o nome de Luandino Vieira, um dos grandes representantes da literatura que vinha se constituindo em Angola.

Um outro fato interessante de sua biografia é a adoção do nome *Luandino*, que passou a ser utilizado pelo autor oficialmente após a independência de Angola (1975), numa clara

adesão ao país e à cidade que elegeu como sua. Era o nome com que assinava os desenhos publicados nos periódicos angolanos ainda em 1950 (CHAVES, 1999, p. 160). Tais jornais representaram a inserção do adolescente Luandino Vieira nas atividades culturais de meados do século XX, fundamentais na formação política do escritor.

Com a independência do país, José Luandino Vieira passou a ocupar cargos de direção no governo revolucionário. Assumiu a presidência da Radiotelevisão Popular de Angola e exerceu a função de Secretário-Geral da União dos Escritores Angolanos, atividades que, segundo o autor, o afastaram das publicações (CHAVES, 1999, p. 160-161). Após duas décadas de “silêncio”, Luandino voltou a publicar romances, alguns ainda produzidos na prisão.

Os dados biográficos, por si só, não são suficientes nem adequados para se compreender profundamente a obra de um escritor. No caso de Luandino Vieira, entretanto, a vivência da infância nos musseques de Luanda torna-se um elemento importante a se considerar. É a partir dessa experiência “muito funda” (SANTOS, 2008, p. 281) que organiza a sua perspectiva. Macêdo afirma que é a partir da interação com o espaço dos musseques e de suas gentes que Luandino avaliará

as consequências do sistema colonial e a problemática do racismo, que lhe valeu o afastamento de muitos colegas negros de infância que foram empurrados para a periferia da cidade. É dessa maneira que sua obra dedicar-se-á, preferencialmente, a retratar esse mundo da infância do musseque, do Bairro Braga. (MACÊDO, 1984, p. 13)

Dessa forma, associada à memória da infância, acrescentamos a formação intelectual e política de Luandino, constituída pelas leituras que fez e pelo convívio, ainda na adolescência, com figuras como a de António Jacinto dentro dos movimentos culturais dos anos de 1950 e 1960; a experiência do cárcere, que o obrigou a imergir na atividade da escrita e da leitura como formas de resistência à repressão colonial. Considerar essa trajetória ímpar enriquece a

análise de sua obra e coloca Luandino Vieira entre os escritores mais representativos da intelectualidade angolana no século XX.

Diante do que discutimos até aqui, é possível considerar *Nosso Musseque* como um romance filiado à literatura produzida nos anos de 1960, em relação à data em que foi escrito e à temática abordada¹⁶. Ambientado nos musseques, a obra retoma um momento significativo da história de Angola, mais precisamente as décadas que antecedem a Guerra de Libertação – época de intensificação da marginalização dos moradores mais pobres em função da urbanização de Luanda, bem como da opressão e da repressão a essa população, em sua maioria, negra e mestiça. Numa perspectiva que adere aos sujeitos focalizados, *Nosso Musseque* aproxima-se esteticamente dos contos de *Luuanda*, dada a constituição de um foco narrativo em que a onisciência vai cedendo lugar a uma construção que conjuga diversos discursos, relativizando o ponto de vista. O narrador apresenta-se como personagem, testemunha e participante dos acontecimentos, o que favorece a sua condição de porta-voz do grupo em que está inserido. Ao nível da estrutura narrativa, observamos o aproveitamento da tradição oral, tanto na incorporação de elementos das histórias tradicionais orais, quanto na subversão do português pelo quimbundo, numa estilização do falar da população multirracial e multicultural de Luanda.

O engajamento do autor em movimentos culturais e políticos são elementos muito importantes na construção de seu projeto literário. Cidadão de seu tempo, Luandino Vieira evidenciou em sua obra literária aspectos da sociedade angolana sob ótica de questionamento da ordem colonial. Associada à opção por narrar o cotidiano das parcelas marginalizadas de Luanda está a questão do *como* contar essas histórias, numa conjugação de escolhas temáticas e estéticas que, por um lado, afirmam posturas ideológicas de uma geração que se

¹⁶ Apesar de nossa perspectiva abordar as vinculações do romance com as obras das duas primeiras fases da literatura de Luandino Vieira, consideramos que existe a possibilidade de expansão dessa relação com textos posteriores do autor. Parece-nos plausível a ideia de que Luandino fecha um ciclo com *Nosso Musseque*, uma espécie de síntese da sua prosa de musseque, espaço que revisita pela última vez.

comprometeu profundamente com a causa da independência do país e, por outro, constituem a consolidação de uma literatura que nasce imbricada às questões políticas, mas que vai se constituindo enquanto forma de expressão, arte literária.

2. A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO NARRATIVO

2.1. Um narrador entre a tradição e a modernidade

No capítulo anterior mencionamos uma característica importante da literatura angolana, presente nas obras de Luandino Vieira e aferidas pela crítica: o aproveitamento da tradição oral pela escrita, aproximando a figura do narrador à do *griot* e do *tradicionalista*, contadores de histórias. Amadou Hampaté Bâ, no texto “A tradição viva” (1982), explica a importância da *palavra* na tradição oral africana dos povos situados ao sul do Saara, veículo de transmissão dos seus saberes e da sua história. Segundo o africanista, a *palavra* (ou a *fala*) tem origem sagrada, pois foi recebida pelo homem como uma herança divina. Dotada de força mobilizadora, ela é capaz de criar e de destruir (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 183-86). Nesse sentido, a transmissão da *palavra* herdada pelos ancestrais não é uma atividade qualquer e, no exercício dessa função, encontram-se os *tradicionalistas* (*Doma*, os “Conhecedores”), “os grandes depositários da herança oral”, a “memória viva da África” e “suas melhores testemunhas”, cuja *fala* é indubitável:

Guardião dos segredos da Gênese cósmica e das ciências da vida, o tradicionalista, geralmente dotado de uma memória prodigiosa, normalmente também é arquivista de fatos passados transmitidos pela tradição, ou de fatos contemporâneos. (Ibidem, p. 188)

Ainda de acordo com o estudioso, um *griot* não é necessariamente um *tradicionalista-doma*, mas pode vir a se tornar um, se esta for a sua vocação. Enquanto os *tradicionalistas-doma* seguem rigorosamente “a disciplina da verdade”, sob a pena de perderem totalmente a confiança e credibilidade de seu povo, aos *griots* – “trovadores, contadores de história e animadores” – é concedido o direito de “embelezar os fatos”, contanto que consigam manter o

interesse e o divertimento do seu público (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 189-190), uma característica que os aproxima da arte literária. Guardadas as devidas diferenças, os *tradicionalistas-doma* e os *griots* são figuras importantes da tradição oral africana, responsáveis pela perpetuação da memória, dos conhecimentos e da história de seu povo por meio da palavra transmitida de boca em boca, de geração à geração. Se a tradição oral africana é, segundo Hampaté Bâ, “a grande escola da vida” – pois é, simultaneamente “religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação” (Ibidem, p. 183) –, a arte de contar histórias adquire um estatuto central e, ao ser retomada pela literatura, converte-se num signo de valorização da tradição e de resistência – ideia muito cara aos escritores angolanos a partir dos anos de 1950. Angela Cristina Antunes Conceição, ao abordar essa questão em sua tese de doutoramento, considera que a reelaboração da arte de narrar pela literatura só é possível graças ao desenvolvimento “de mecanismos, ou seja, de técnicas de recriação geradoras de reflexão sobre o próprio ato de narrar, poetizar e encenar” (CONCEIÇÃO, 2011, p. 88), o que indica a revitalização do fazer literário operadas por escritores como Luandino Vieira.

Em *Nosso Musseque*, a recuperação dessa “tradição viva” se manifesta de variados modos. Já havíamos citado a recriação das fórmulas de introdução e de finalização das histórias tradicionais orais nos contos de *Luuanda* e no presente romance. Antes de contar os fatos, o narrador de *Nosso Musseque* faz comentários que contextualizam a situação rememorada, como se instaurasse um diálogo com o leitor, à semelhança do que faz um contador tradicional em relação ao seu público:

Onde mordeu o marimbondo, naquele dia de chuva, tem uma marca que não sai mais. É um pouco em cima do joelho e o Zeca mostra sempre. Mas a outra, aquela do chumbo do menino Nanito, filho do polícia, essa o Zeca esquiva. Desculpa que é preciso baixar os calções, mas a gente sabe: o rapaz não quer que lhe façam pouco. É verdade que chumbo no mato não é muito de mostrar mas a culpa é dele, que gosta de contar os casos. Não é bem como ele fala, que sucedeu: o Zeca, cada vez que conta, mete sempre as partes dele e, quando a gente vai ver, ninguém sabe mais onde está a verdade e onde está a mentira.

1.

Foi num dia que nasceu com azar. (VIEIRA, 2003, p. 31)

Antes de narrar o episódio em que Zeca Bunéu leva um tiro de chumbo nas nádegas por conta das confusões entre ele e Nanito, o narrador, num momento posterior aos acontecimentos, instiga a curiosidade do leitor, tecendo um comentário. Só a partir de então começa a contar o caso, com uma frase muito característica do universo das histórias, que introduz o tempo pretérito das narrativas: “Foi num dia que nasceu com azar”. Ao finalizar o caso, o narrador faz novo comentário, fechando o capítulo e retomando os elementos apontados na sua abertura:

Dia de azar, tinha falado o Biquinho.

Era bem verdade. A Albertina no hospital, falavam ia ficar lá um mês e depois nunca mais que podia ter filhos; o Zeca Bunéu, de mataco assim aleijado, não podia brincar bem; dona Eva e seu homem, desde esse dia, não falavam mais para ninguém do musseque, conversa só mesmo com o sapateiro sô Antunes. O pior foi para o Nanito, lhe proibiram sair para brincar com os outros e o menino se aborrecia no quintal.

Zeca Bunéu andou uns tempos não podia sentar. Tinha mais uma história e nem passou uma semana, mesmo com os amigos no lado, contou para o primo dele, do Kinaxixi, já doutra maneira. Mas nunca mostrou para ninguém a marca no mataco. (Ibidem, p. 45)

O aproveitamento das narrativas orais está também na tipologia: os capítulos do romance se assemelham às *makas*, que teriam sua origem nos fatos vividos pelas personagens e que, quando retomados por um contador de histórias, adquirem esse caráter anedótico, sendo úteis na transmissão de ensinamentos ou reflexões.

A representação da prática social dos contadores de história também é referida no romance, na passagem em que as crianças do musseque se reúnem em torno da mais-velha don’Ana para ouvir histórias e adivinhas (uma cena semelhante a esta apontamos no primeiro capítulo da dissertação, em relação ao conto “Cardoso Kamukolo, Sapateiro”, de *Vidas Novas*):

Nesse fim de jantar, sá Domingas veio sentar na porta com Xoxombo, Carmindinha e Tunica brincando suas rodas e, mais daí a bocado, foi don’Ana quem chegou sozinha, as meninas tinham deitado já. Vinha para sunguilar com a vizinha, sabia era dia de capitão Bento chegar, queria-lhe ajudar a encher o tempo.

A noite estava escura ainda; a lua, escondida atrás do Tanque d’Água, não dava luz para as brincadeiras que sempre gostávamos fazer. Assim, a chegada de don’Ana foi recebida com alegria, os meninos correram para a senhora e começaram pedir para contar as histórias ou pôr adivinhas, como só ela sabia. (VIEIRA, 2003, p. 48-49)

O narrador recria, nessa passagem, a prática social dos contadores de histórias, apresentando uma riqueza de detalhes que revela alguns dos costumes dos moradores dos musseques: as brincadeiras de roda das crianças e o “sunguilar” dos adultos, ou seja, a atividade de conversar no quintal ao final do dia, os serões. A arte de contar histórias é, em *Nosso Musseque*, tema e forma: o narrador recupera cenas que remetem às práticas orais tradicionais, ao mesmo tempo em que se apropria, na construção do seu discurso, dos elementos destas.

Walter Benjamin afirma que as melhores narrativas escritas são aquelas que mais se aproximam das narrativas orais, entendendo o ato de narrar como “a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1984, p. 198). O afastamento dos narradores, principalmente a partir do advento do romance, desse princípio fundamental, constitui o que Benjamin considera como a crise da narrativa, ou a incapacidade do homem contemporâneo em comunicar experiências significativas e transformadoras. Associada a essa visão melancólica do fim da atividade de contar histórias está a constatação de que assistimos ao esvaziamento da experiência e ao desaparecimento de elementos a ela associados, como o trabalho manual, a cultura oral e a organização da sociedade baseada na coletividade, que conduziam a formas diferenciadas de lidar com o tempo e o saber acumulado (Ibidem, p. 197-198) – atividades de um tempo e espaço que podemos relacionar àquelas dos *tradicionalistas* e *griots* africanos.

As figuras arcaicas do “marinheiro comerciante” e do “camponês sedentário”, ou seja, daquele que vem de longe e daquele que conhece a fundo as histórias e tradições de um determinado lugar, estão nas origens dos narradores tradicionais, mas, segundo Benjamin, foram os “artífices” que aprimoraram essa arte, graças à troca de experiências entre membros de comunidades diferentes durante o tempo de aprendizagem das artes manuais e dos diversos ofícios. Entra em questão, consoante essa perspectiva, a importância da distância, do tempo e da troca como determinantes no acúmulo de experiências significativas – próprias e alheias – e da sabedoria de encadeá-las em discursos que tenham o caráter de conselho, “natureza da verdadeira narrativa”:

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa questão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira um narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história [...]. O conselho tecido na substância da existência tem um nome: sabedoria. (BENJAMIN, 1994, p. 200)

As proposições de Benjamin a respeito da figura do narrador tradicional, identificado com o escritor Leskov, favorecem algumas reflexões sobre o romance de Luandino Vieira. Anteriormente, citamos o trecho da entrevista em que o autor considera que *Nosso Musseque* adquire importância na medida em que seria uma obra capaz de transmitir às crianças de hoje as experiências vividas nos difíceis anos que antecederam a luta de libertação de Angola. Por trás desse comentário está a crença de que as narrativas têm a função de “intercambiar experiências” significativas aos leitores, de modo a contribuir para a reflexão e transformação da sociedade. No romance, Luandino Vieira (re)cria personagens que nos remetem a esse narrador tradicional, ainda que haja diferenças específicas entre elas e a figura do narrador benjaminiano. Que experiências significativas um narrador jovem poderia comunicar? Neste

caso, o enfoque da narrativa recai sobre o período da infância, entendida, conforme constatou Macêdo – em relação a outras obras –, não como uma “infância edênica, mas da convulsão social que marca a passagem definitiva dos caminhos da opressão para os da liberdade” (MACÊDO, 1990, p. 169). É a partir desse universo da infância dos musseques luandenses, plasmados num período de grandes transformações sociais, políticas e históricas, que o narrador retira a matéria de sua narrativa, composta de memórias que são, na verdade, compartilhadas por todos.

Assim, personagens como de Bento Jesus Abano – “capitão de barco de cabotagem”, “homem do mar e da vida, mais de cinquenta anos de casos e conversas e confusões, suas palavras no musseque eram lei”; um homem que “falava e a verdade saía na sua boca” (VIEIRA, 2003, p. 175) –, um “viajante” experiente, figuram ao lado de crianças como Xoxombo, e ambas enriquecem com seus relatos e ações o quadro de experiências que fazem parte da narrativa, contada por um narrador que permaneceu no musseque até a sua desintegração e que, graças à permanência nesse espaço, à convivência e à distância temporal, pôde recolher as diversas histórias de seus companheiros:

Capitão Bento segurava o leme na mão esquerda, apontava o mar do outro lado da ponte, azul de vidro, se via quase no fundo os bandos de peixes a nadarem com o caíque, fazendo corrida.

— Tainhas! Milhares! É assim o nosso mar! – Capitão não falava para ninguém, era mesmo para tudo que ele dizia as palavras. — E se vocês vissem, lá em baixo onde eu não lhes levei!... Aí, na Baía Farta, Moçâmedes e mais para baixo?...

O Zeca ia espreitar o mar e os peixes, curioso como era. Eu não saía do lado do capitão, sua voz segura e calma me ensinava coisas que eu não sabia (...). A gente sentia o capitão Bento gostava estas coisas duma maneira que ninguém mais sabia no nosso musseque, mas eu via bem em seus olhos escondidos nas rugas, na sombra do boné, olhando sempre em frente, onde que o mar e o céu e a nossa boa terra se juntavam. Sorria parecia mesmo era criança, sorria o sorriso dos santos que estão lá na igreja da Missão de São Paulo; e a mão dele no meu ombro, parecia tudo o que ele sentia passava do braço dele no meu coração [...]. (Ibidem, p. 167)

Mais ou menos assim é a lembrança daquele caderno do Xoxombo e, nalgumas folhas, sua letra redonda, ele tinha escrito conversas e confusões lá do musseque. Mas não continuou contar as histórias; adiantou fazer desenhos de asneiras e um dia sá Domingas encontrou, deu-lhe com o pau de funji, rasgou e queimou o caderno. Só que o Zeca, com seu espírito curioso,

estava espreitar a surra no Xoxombo, foi ainda apagar o fogareiro e salvou uns bocados. Alguns deitei fora, só tinha desenhos de malandro; o resto eu guardei porque o Xoxombo escrevia coisas que ele pensava e que, sempre que eu leio, fico também a pensar. (Ibidem, p. 48)

Bento de Jesus Abano e Xoxombo são duas personagens que, pela palavra e ação, transmitem experiências significativas que são apropriadas pelo discurso do narrador. A singularidade dessa transmissão em relação ao que postula Benjamin e Hampté Bâ está nas personagens portadoras de um discurso impregnado de sabedoria: tanto os mais velhos quanto as crianças são capazes de despertar a reflexão e transmitir ensinamentos.

O recurso às fórmulas da literatura tradicional, uma das facetas da oralidade, no texto escrito, insere o romance na modernidade do fazer literário. Ao lado da representação de práticas sociais tradicionais da cultura africana, Luandino Vieira faz uso de elementos constitutivos da “lógica da oralidade”¹⁷ no discurso do narrador. Macêdo, ao analisar a linguagem em *Luuanda*, constata o caráter revolucionário que essa obra imprime à literatura contemporânea, visto que a modernidade na linguagem

revela-se basicamente no papel que exerce a quebra de expectativas do decodificador quando este depara com uma nova forma de enunciado. Para que os modelos de que o leitor é portador sejam abalados, é necessário que a escrita mantenha vinculações com as formas já codificadas e que, a partir delas, haja inovação. (MACÊDO, 1934, p. 38)

Entendemos que, em *Nosso Musseque*, se dá um processo semelhante ao apontado por Macêdo: aspectos da “lógica da oralidade” são incorporados ao texto escrito em sua temática e em sua estrutura, de modo a construir uma narrativa que transita entre a tradição e a

¹⁷ Paulin J. Hountonji, no artigo “Conhecimento de África, conhecimento de Africanos: Duas perspectivas sobre os Estudos Africanos” (2008, p. 149-160), chama a atenção para os termos utilizados pela “etnologia” ao designar as sociedades africanas (povos “indígenas”, sociedades “primitivas”, “tradicionais” ou “iletradas”), que revelam o eurocentrismo de muitas abordagens ao caracterizá-las “por algo que *não* possuem: a literacia”. Para o antropólogo, seria “mais produtivo prestar atenção aos modos e dispositivos concretos pelos quais o conhecimento é transmitido sem recurso à escrita tal como ela é usada no Ocidente” (Ibidem, p. 153). Nesse sentido, Hountonji considera que tais sociedades deveriam ser chamadas, como sugeriu o linguista Maurice Houis, em 1971, de “civilizações da oralidade”, cuja organização e transmissão dos conhecimentos se caracterizam por uma “lógica da oralidade” (Ibidem).

modernidade – o que implica, ao mesmo tempo, no resgate da tradição oral africana e no diálogo com formas de constituição do romance moderno ocidental.

Laura Cavalcante Padilha (2007) afirma que a recuperação da oralidade pela escrita ficcional angolana revela “um modo de resistência aos padrões estéticos e ideológicos do ocidente branco-europeu” (PADILHA, 2007, p. 12). A partir de 1950, e principalmente nos anos de 1960, os escritores buscaram na tradição oral formas de reafirmação da angolanidade, manifestada nas alteridades da voz:

Na retomada dos modelos nacionais, a tradição oral vai funcionar como mecanismo transformador dos novos padrões estéticos. O desvio da norma e a nota dissonante – tão caros à modernidade – são conseguidos com o traço dessa nova fala ficcional, griotizada e griotizante, que é tanto letra quanto voz e gesto.

Era preciso fazer, nesse processo de griotização, com que o povo não apenas falasse no texto – ou com o texto –, mas que pudesse *ouvir* a sua mensagem, acumpliciando-se com ela. Daí também a retomada de modelos com os quais este povo arquetipicamente estava familiarizado e que por séculos asseguraram ao seu imaginário o grande prazer que o ato do contar interativo lhe proporcionava. (Ibidem, p. 175, grifo do autor)

Opera-se, também, no romance luandino, essa subversão de modelos europeus de escrita pela construção “griotizada e griotizante” do discurso narrativo. A associação da figura do narrador de *Nosso Musseque* aos contadores tradicionais não se dá, contudo, de forma tranquila: lembramos que o tradicionalista, nas sociedades africanas, pertencia ao grupo dos anciãos e, no romance, está associado a um narrador jovem. Contradição que problematiza a relação entre a tradição e a modernidade e reafirma a crença na potencialidade da juventude angolana em construir o futuro a partir da articulação dessas duas forças em tensão nas sociedades africanas.

2.2. A questão da perspectiva

Ao partir para a análise do romance *Nosso Musseque*, dentro das limitações deste trabalho, optamos por tentar compreender a constituição do narrador, elemento estrutural que organiza a perspectiva adotada na narrativa e que traz, na sua construção, problemas importantes como os apontados anteriormente. Determinar os limites e as particularidades desse elemento não constitui uma tarefa simples, sendo necessário recorrer a reflexões acerca do papel e das características do narrador na prosa de ficção.

Na sua essencialidade, o narrador é aquele que *conta*, sendo essa a sua tarefa fundamental, uma “missão” que estaria sobreposta, inclusive, à sua “personalidade”, como afirma Oscar Tacca (1983). Para desempenhar o papel que lhe cabe, decidir *o que contar* seria apenas o aspecto mais imediato da problemática do ponto de vista: a complexidade da função do narrador e a definição do seu estilo residem em escolher *como contar*. Mas ambas as decisões do narrador só são possíveis graças ao *saber* – ou consciência – que tem, do conhecimento ou informação que possui sobre os fatos ficcionais:

Este narrador deve *saber* para *contar*. É sabido que o verdadeiro estilo de um narrador não consiste tanto no que conta (os temas vão e vêm) mas em como conta. Mas, assim como existe uma livre seleção quanto ao *como contar*, existe forçosamente uma decisão prévia quanto ao *como saber*. Dessa livre opção do narrador, da solução desse teorema essencial, surge aquilo que, no romance, se chama *perspectiva*. Com efeito, do *como sabe* o narrador nasce o ponto de vista, a visão que o mesmo adota (e dela, em grande medida, o *como conta*). Essa decisão prévia põe claramente em relevo o caráter *fictício* do narrador, que, segundo Kayser, caracteriza o relato. (TACCA, 1983, p. 67, grifo do autor)

Conforme orienta Tacca, seria importante conservar a ideia de que o narrador é uma criação, podendo estar o seu discurso associado ao ponto de vista do autor. A partir do momento em que, no desenvolvimento do romance, a perspectiva foi abandonando a onisciência narrativa em favor de uma relativização – o surgimento de um narrador em primeira pessoa, identificado a uma personagem, por exemplo –, manter a distinção entre aquele que *age e fala* (personagem) daquele que *conta* (narrador) tornou-se mais complexo, pois a sobreposição desses dois elementos deixa mais implícita a imagem do narrador

(TACCA, 1983, p. 65-66; 87-88). Sob o filtro da perspectiva de quem narra é que pensamentos, falas e ações próprias e alheias serão organizadas em um discurso. Convém à análise literária, então, perceber como se articulam as diversas vozes presentes na narrativa em relação a esse centro irradiador denominado *narrador*.

2.3. As escolhas do narrador e o entrecruzamento de vozes discursivas

O enredo do romance *Nosso Musseque* é composto por episódios que se passaram durante a infância e adolescência de personagens moradores de um dos bairros pobres de Luanda, na região da *Ingombota*¹⁸, rememorados por um narrador que é também personagem – não nomeado –, num fluxo temporal não linear. A mistura dos planos do passado e do presente exige uma leitura capaz de reconstruir o fio narrativo e a conexão entre os diversos episódios que, graças a uma perspectiva memorialista, presentificam a experiência narrada.

Em linhas gerais, os três capítulos do romance narram as confusões e as brincadeiras dos meninos do musseque, os embates e atitudes solidárias dos habitantes, a chegada dos brancos, a desapropriação das moradias e o consequente esvaziamento do musseque, e a repressão da polícia do governo colonial aos movimentos de resistência. Acompanhamos a chegada do narrador-personagem ao bairro até o momento em que se consolidam as transformações desencadeadas pelo processo de urbanização. O espaço do musseque, então, se eterniza na memória de seus moradores e no registro escrito:

¹⁸ Conforme Pepetela, *Ingombota* era uma região limítrofe da cidade de Luanda, o bairro para o qual se destinaram os moradores expulsos do Coqueiro, em 1864, na primeira ação governamental de “segregação racial” em nome da “estética e da sanidade” da região central da cidade, prática que se intensificou a partir do século XX. (PEPETELA, 1990, p. 79-80)

Hoje, olho triste a areia vermelha, quente do sol, por entre os capins e os paus, correndo para o Cinco, Kinaxixi, Bairro Operário, mas os meninos já não estão lá para brincar como antigamente. (VIEIRA, 2003, p. 154)

Pepetela explica que a palavra *musseque* designa a areia vermelha característica da região do alto das barrocas, cujas habitações eram chamadas *cubatas* ou casebres. Os casebres, também presentes – a princípio – na região do centro da cidade de Luanda, eram as casas dos africanos, cobertas de capim¹⁹. O nome *musseque* se populariza com o tempo e, “a um dado momento, passa a designar um espaço social, o dos colonizados, vítimas colocadas à margem do processo urbano” (PEPETELA, 1990, p. 103).

O processo de urbanização de Luanda caracterizou-se pela “segregação racial”, pois as ações de “saneamento” e modernização do centro expulsaram os moradores das *cubatas* para as regiões mais afastadas ou periféricas. A primeira dessas medidas deu-se em 1864: sob a alegação de combate a uma epidemia de varíola, a Câmara destituiu o bairro dos Coqueiros, expulsando os moradores dos casebres para as regiões limítrofes da Ingombota e Makulusu. No século XX, a imigração de colonos portugueses aumentou consideravelmente e o processo de segregação, iniciado no século anterior, tornou-se uma prática sistemática – diversos bairros foram destruídos e “urbanizados”, como o bairro da Ingombota, que teve parte de sua população transferida para o recém-criado Bairro Operário, em 1926. A essa população marginalizada, que era em sua maioria negra e mestiça, juntaram-se também alguns poucos brancos empobrecidos, sem recursos para pagar os aluguéis da Baixa (cidade de asfalto) e sem condições de concorrer com os brancos portugueses recém-chegados (Ibidem, p. 78-99). A chegada dos brancos ao *musseque* pode ser entendida como parte da corrida imobiliária que expandia, cada vez mais, a área destinada à população identificada com os colonos, uma ampliação do tecido urbano que expulsou paulatinamente a população negra e mestiça, ou seja, africana, para as regiões periféricas de Luanda.

¹⁹ O termo *cubatas* refere-se às moradias populares que proliferaram nos *musseques*, construídas de pau-a-pique, com chão de terra batida e cobertas, também, de telhados de zinco. Podemos associar a imagem desses casebres aos chamados barracos que compõem a paisagem urbana das favelas brasileiras.

Em entrevista concedida a Laban, Luandino Vieira se refere a essa experiência:

O avanço do urbanismo fez com que todos esses amigos, esses companheiros da infância, com suas famílias, tivessem que se mudar cada vez mais para longe, enquanto que a situação de colonos de meu pai, doutros pais doutros angolanos brancos, nessa altura fizesse com que, entretanto, tivéssemos aforrado o suficiente para não sair dali, esperar ali em pequenas casitas a chegada da cidade. (LABAN, 1980, p. 14)

No romance, esse dado histórico – e biográfico – é de fundamental importância. O autor, valendo-se da experiência pessoal e da história factual de Luanda, resgata ficcionalmente essa memória, dando ao leitor a possibilidade de releitura da História a partir do ponto de vista da população posta à margem:

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

Trata-se de um narrador jovem, que, ao olhar o musseque atual, recorda outro momento, mais precisamente o período de tempo entre a sua infância e adolescência, o “antigamente”. Do presente da sua enunciação – o “hoje” transcrito no primeiro exemplo –, ele flagra a intensificação e ampliação do processo de urbanização de Luanda, o qual havia marginalizado grande parcela da população pobre, obrigando-a a migrar para outros espaços mais distantes; seu olhar resgata passagens significativas e tensas que ficaram marcadas na memória desses marginalizados sociais.

Esse “musseque vazio” (VIEIRA, 2003, p. 155) será novamente povoado, mas através da palavra. Nesse povoamento, entretanto, não há centralização da palavra na voz do narrador: em diversas passagens, à semelhança de um cronista, ele reconstitui o passado, compondo sua narrativa por meio do registro de falas e ações dos moradores, presentificando-as, na tentativa de recompor o sentido de suas vidas. Por isso, converte-se num narrador

solidário, que compartilha, ouve e costura essas diversas vozes, como nessa passagem em que tenta recuperar a chegada da branca Albertina ao musseque:

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

— Ih! Você adiantou ir com o Zito no tijolo, como é quer saber melhor que a gente?...

Capitão não lhe responde. Diz que a palavra da mulher é só provocação, se a gente vai ligar, vai sair confusão, o melhor é mesmo ler seu jornal. E então don’Ana fala que chovia muito, batuque no céu e relâmpago de assustar; sá Domingas, com jeito, não quer contrariar a velha amiga e vizinha, vai dizendo que a noite era escura e cheia de luzes de azeite-palma no musseque das estrelas. Perguntámos para nga Sessá, mas a mãe do Zito não adianta:

— Ená! Tanto tempo já. Não lembro. O Zito sabia...

O Zito sabia, mas o Zito lhe mandaram em São Tomé. E como jurámos no nosso jornal só íamos falar a verdade, e é por isso sô Antunes proibiu o Antoninho de ler, continuámos perguntar, queríamos saber. Até que um dia aproveitámos, don’Ana estava sozinha, com Teté nos joelhos e falou como ela gosta e eu e o Zeca ouvimos com atenção essas conversas da chegada da Albertina no nosso musseque, esse caso falado meses e meses e agora pouca gente lembra.

Hoje, do nosso antigo jornal escrito à mão, na letra miudinha e redonda de Zeca Bunéu e lido por todos que sabiam ler, vou lá tirar a história, numa crónica de Tonito Kadibengu, eu já nem me lembro se era nome do Zeca, se era meu ou ainda do Antoninho que, no fim, quando já estávamos só os dois no musseque, também nos ajudava.

1.

Foi assim mesmo que contaram as pessoas mais velhas de nosso musseque. (VIEIRA, 2003, p. 129-130, grifos nossos)

Podemos perceber, nesse trecho, a complexidade do procedimento do narrador: os relatos dos fatos ficcionais vividos no passado são confrontados em diversas versões na tentativa de se alcançar um teor de verdade. Esses vários discursos dos “mais-velhos” são mediados e organizados, a princípio, num jornal caseiro de autoria coletiva dos meninos do musseque. O *presente* da narrativa – o *hoje* ao qual se refere o narrador –, entretanto, já se encontra distante também da elaboração do periódico, a ponto de não se ter a certeza de quem é portador da alcunha do *jornalista* Tonito Kadibengu. A mistura das formas verbais do

presente e do pretérito faz com que os planos temporais se imbriquem e se confundam, numa perspectiva que não só rememora, mas atualiza e recria os fatos.

Durante todo o romance, o narrador explicita as diversas fontes que utiliza: um caso contado por aqueles que o vivenciaram, os cadernos do menino Xoxombo recuperados das cinzas, o jornal preparado pelos adolescentes do musseque, as confidências de Carmindinha e as suas próprias memórias. Essas fontes, colocadas em tensão, acabam por se converter numa espécie de registro da memória do grupo. Os diversos relatos são fundamentais na reconstrução do passado, cujos fragmentos são selecionados e organizados num discurso que se quer registro de uma memória coletiva²⁰.

Diante dessas primeiras considerações, observamos que um dos problemas mais intrigantes de *Nosso Musseque* está na constituição do *foco narrativo*. Determinar o ponto de vista da narrativa é apenas um dos lados da questão. Já mencionamos, anteriormente, que o narrador do referido romance é uma das personagens, assumindo uma perspectiva de dentro da história, mas afastada no tempo, pois é uma reconstrução memorialista. Se o narrador, sendo uma das personagens, (re)conta os fatos ficcionais a partir de uma *perspectiva interna*, a sua visão é parcial e determinada por essa condição. Contudo, mesmo identificando-se com uma personagem, o narrador lança mão de recursos que favorecem a ampliação do seu conhecimento dos fatos: o tempo e as diversas perspectivas das demais personagens – ou variados relatos e memórias. Dessa forma, pode imprimir variações ao seu discurso e ao ponto de vista adotado, apreendendo o passado de maneira mais abrangente.

Reforçamos, aqui, a distinção entre a figura do narrador enquanto aquele que conta e a sua imagem enquanto personagem, que age e fala. A conjugação desses dois papéis enriquece

²⁰ O conceito de *memória coletiva* adotado é o que postula Maurice Halbwachs, em *A Memória Coletiva*, (2006). Segundo o autor, lembrar é reconstruir o passado com as ideias de hoje e o indivíduo que rememora não é o mesmo que experimentou ou vivenciou aquilo que recorda. Ao reler os fragmentos do passado, atribuímos a este um novo sentido, fruto das concepções e ideologias que constituem nosso pensamento no momento presente. Nesse sentido, a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, variando segundo o lugar e as relações que o indivíduo mantém com os diversos grupos de convívio e referência. Essa noção será desenvolvida, com a devida atenção, no capítulo três de nossa dissertação.

a narrativa num jogo de luzes e sombras em que os fatos ora são compreendidos em sua totalidade, ora se encontram obscuros – o que dinamiza a participação do leitor na construção do sentido do que está sendo narrado, pois cabe a ele a análise e julgamento dos relatos encadeados no discurso narrativo.

Além de resgatar diversas fontes, o narrador coloca-se de forma variada diante delas. Observamos o movimento de aproximação e recuo do narrador, assumindo ora uma postura observadora, ora mais participativa, como explicitam os dois exemplos que se seguem:

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

De mão dada com Xoxombo, e Zeca Bunéu a assobiar para assustar o medo, viemos para as nossas casas, pelo capim fora. [...].
Senti o Zeca Bunéu encostar-se mais a mim e, a assobiar, os três viemos para casa muito calados. (Ibidem, p. 85)

As considerações que Tacca faz sobre as variadas formas de participação do narrador nos acontecimentos narrados podem ser úteis na compreensão dos trechos que acabamos de citar. Segundo o estudioso, o narrador, aquele que *sabe* e que *diz* o que *aconteceu*, pode organizar o seu discurso de diferentes maneiras. Em princípio, o ponto de vista do narrador, a “perspectiva determinada para ordenar um mundo” se manifesta sob “dois modos fundamentais”: é *externa* ou *interna* aos acontecimentos narrados. Interessa-nos, neste momento, o *enfoque interno* aos acontecimentos, no qual o narrador participa como personagem. Essa participação pode assumir as seguintes formas:

a) um papel protagónico; b) um papel secundário; c) o papel de mero testemunho presencial dos factos. Nesses casos, o narrador identifica-se com um personagem. (É o relato em que o narrador se situa, fala de si na primeira pessoa). (TACCA, 1983, p. 62)

Ao longo do romance, o narrador movimenta-se entre as três formas apontadas por Tacca. No primeiro exemplo, temos uma visão mais testemunhal, ao passo que no segundo a participação no desenrolar dos acontecimentos é mais evidente. Esses excertos ilustram a relação entre o narrador e a sua personagem correspondente, imprimindo variações significativas em relação ao ponto de vista: não se trata somente de uma testemunha que observa, mas, também, de alguém que participa dos acontecimentos de maneira muito próxima. Os movimentos de recuo e aproximação contribuem para construir a imagem de um narrador que opta por contar os fatos a partir de uma posição secundária, mas que, ao mesmo tempo, revela uma postura mais imbricada em relação às demais personagens, sobrepondo as ações e falas destas em relação às suas. O disfarce do testemunho e da participação singela podem levar a uma certa simpatia do leitor por essa postura humilde e recatada do narrador²¹.

A observação e a participação do narrador-personagem são recursos dos quais se utiliza o narrador para conhecer e ampliar a visão dos fatos evocados na sua narrativa, além do distanciamento temporal e da conjugação dos diversos relatos aos quais teve acesso. Entretanto, muito mais importante que a observação ou a participação do narrador-personagem é a sua “consciência narradora” (TACCA, 1983, p. 31), ou seja, a capacidade de perceber os fatos e encadeá-los num discurso que faça sentido – a sabedoria daquele que conta.

Estamos diante de uma perspectiva que parece limitada a essa personagem que, a princípio, poderíamos considerar *secundária*. A questão do protagonismo, no nosso entendimento, seria um pouco mais complexa, pois não conseguimos atribuir a somente *uma personagem* esse caráter. O narrador, referido apenas como “eu” ao longo do romance, figura como uma das crianças do *grupo de protagonistas* da obra, explicitados pelos títulos dos capítulos: “Zeca Bunéu e outros”; “A verdade acerca do Zito”; “Carminzinha e eu”.

²¹ Tacca aponta a possibilidade dessa simpatia e credibilidade do leitor em relação ao *narrador-personagem secundário*, um dos efeitos da narração que se constrói a partir “desse humilde e recolhido relato de alguém a quem coube uma participação menor na história” (TACCA, 1983, p. 133).

Atribuímos a esse conjunto de personagens crianças o estatuto de protagonistas e é justamente essa relação muito próxima e integrada que possibilita a ampliação do saber do narrador.

Não podemos deixar de notar outro índice dessa cumplicidade do narrador com a matéria narrada e as personagens do romance: desde o título, a questão da identificação com um grupo e com um espaço determinados está presente. Ao declarar o espaço do musseque como “nosso”, o narrador coloca-se como indivíduo pertencente a esse grupo de moradores, principalmente figurado pelas crianças e mulheres. Por outro lado, ao não nomear de qual musseque está falando – diferentemente de *Nós, os do Makulusu*, por exemplo – o “nosso musseque” poderia representar, de modo geral, essa configuração geográfica, histórica e social de Luanda constituída a partir de 1940.

Sendo assim, o narrador-personagem do romance é, ao mesmo tempo, *protagonista*, *testemunha* e *participante* dos eventos narrados, movendo-se entre essas várias facetas e colocando sua personagem, disfarçadamente, em segundo plano, em favor de um protagonismo coletivo. Essa ideia é reforçada pela importância dos discursos das personagens crianças Zeca Bunéu, Xoxombo, Biquinho, Zito e Carmindinha, que adquirem certa autonomia em relação ao discurso do narrador. Isso significa dizer que, ao lado da voz do narrador, existe uma diversidade de vozes que compõem a narrativa. Essa questão tem sido delineada desde o princípio de nossa análise, quando consideramos que a complexidade do saber do narrador está na conjugação dos relatos das diversas personagens do romance, possibilitando um excedente de visão. Há uma heterogeneidade de vozes evidente no romance, mas o que de fato importa é o aproveitamento dessa multiplicidade, ou seja, a forma como o narrador a utiliza: as vozes das personagens são integradas ao discurso narrativo de modo a constituírem seus emissores como objetos ou sujeitos discursivos? Há dissonância ou harmonia entre esses variados discursos?

Voltemos ao trecho anteriormente transcrito, em que o narrador, para escrever no jornal a história da chegada de Albertina ao musseque, procura recuperar os vários relatos dos adultos que testemunharam o evento. Se atentarmos para a forma de recuperação das diversas vozes, observaremos a conjugação do *discurso direto*, em que a fala é transcrita pelo narrador, recriando o diálogo entre as personagens; e do *discurso indireto*, no qual reproduz o que elas disseram dentro do próprio discurso narrativo:

— Ih! Você adiantou ir com Zito no tijolo, como é quer saber melhor que a gente?...

Capitão não lhe responde. Diz que a palavra da mulher é só provocação, se a gente vai ligar, vai sair confusão, o melhor é mesmo ler seu jornal. E então don'Ana fala que chovia muito, batuke no céu e relâmpago de assustar; sá Domingas, com jeito, não quer contrariar a velha amiga e vizinha, vai dizendo que a noite era escura e cheia de luzes de azeite-palma no musseque das estrelas. Perguntámos para nga Sessá, mas a mãe do Zito não adianta:

— Ená! Tanto tempo já. Não lembro. O Zito sabia... (VIEIRA, 2003, p. 129-30, grifos nossos)

Em algumas passagens, também há o recurso ao *discurso indireto livre*, em que as falas das personagens irrompem no discurso do narrador de forma não explícita como no discurso direto. É o caso desse trecho em que se registra o espanto dos moradores do musseque em relação ao desfecho da confusão entre Nanito e Zeca Bunéu, que acaba levando um tiro de chumbo:

Todas as pessoas gritaram e correram no Zeca que caiu, a gemer, em cima do rolo da sola. O boato que o filho do polícia tinha posto chumbo no Zeca Bunéu, que o menino ia morrer, saiu logo pelo musseque, fez ainda chegar toda a gente na frente da casa do mestre, perguntando, lamentando esses miúdos assim, ninguém sabe mesmo pra que serve escola, só fazem essas coisas de bandidos, matar pessoa já se viu.

Mas não, foi só o susto do sangue. (Ibidem, p. 44, grifos nossos)

A polifonia²² presente na recuperação dos discursos de outros marca o estilo de Luandino Vieira. Há uma explicitação das fontes utilizadas, bem como o registro das impressões das personagens. Observamos, porém, principalmente no primeiro exemplo, que as diversas vozes, apesar de estabelecerem um diálogo dissonante entre si – pois não

²² Mais adiante discutiremos o conceito de polifonia consoante o que postula Bakhtin (2013).

concordam com as versões dos acontecimentos –, estão em harmonia em relação ao discurso do narrador, que as organiza de maneira a corroborarem seu ponto de vista: a verdade só pode ser alcançada pela multiplicação dos enfoques. No segundo caso, a fala incorporada reforça a gravidade do que aconteceu. Prevalece a ordenação e o controle do narrador sobre os discursos que recupera, apesar de deixar que essas vozes se manifestem com certa liberdade e que, por vezes, enfraqueçam a voz narrativa.

Quando o narrador recupera as falas das personagens crianças, no entanto, o procedimento sofre consideráveis mudanças. Enquanto as falas dos adultos são utilizadas para confirmação das impressões ou explicitação das fontes discordantes da memória do passado, os discursos dos meninos adquirem importância singular ao estabelecer um verdadeiro diálogo com a voz narrativa. Nesse diálogo intenso, as inúmeras vozes se misturam, se complementam e, inclusive, se opõem, ampliando a perspectiva da narrativa.

Já afirmamos que há uma identificação do narrador com o grupo no qual se insere, manifestada em variados níveis: no título do romance e dos capítulos que o integram, e na perspectiva interna de um narrador-personagem que, juntamente com as outras crianças, protagoniza a narrativa da memória do grupo. Na busca de uma integração profunda, o narrador também adere à perspectiva particular das personagens, procurando expor a intimidade de seus pensamentos e sentimentos, assumindo certa *onisciência*. No trecho transcrito a seguir, o narrador descreve o despertar do interesse sexual de Zito, depois das conversas que teve com seu primo mais velho:

Mas ninguém, nem mesmo Biquinho, seu mais velho, podia sentir o que passava no coração de Zito. O menino sofia desde aquela hora que o primo falou as conversas da rapariga do Sete. Ficou uns dias não pensava mais nada, na sua cabeça as falas pareciam desenhadas, pareciam eram figuras do livro de leitura. E Carmindinha, com o vestido molhado e curto por cima dos joelhos, passando na frente dele, lembrava sempre aquelas palavras do Chefe lhe convidando a ser um homem, como ele falava.

Já tinha contado mesmo no Biquinho: ia acabar as brincadeiras com esses miúdos do Xoxombo e do Zeca, só queriam quigozas e físgas, depois um dia ia lá em cima no Bairro Operário procurar o Chefe para lhe levar na tal rapariga do Sete.

— E o dinheiro, Zito?

— Pois é, Biquinho! Mas vou-lhe arranjar. Nem que vou roubar, não interessa.

E assim semanas e semanas não andava pensar outra coisa, não podia esquivar. Sempre que vestia, tomava banho, sempre que via Carmindinha, quando deitava para dormir, lá estavam no escuro, a falar, as palavras do primo Chefe. (VIEIRA, 2003, p. 93, grifos nossos)

É uma passagem que ilustra a variação do enfoque do narrador-personagem. Ao descrever os sentimentos de Zito, ele demonstra um conhecimento aquém da sua condição singular no romance. Isso poderia ser um índice de quebra da expectativa do leitor, ao revelar muito mais do que uma perspectiva restrita a uma personagem possibilitaria. Poderíamos, inclusive, pensar em um lapso na construção do foco narrativo. No entanto, em passagens sutis, o narrador aponta que a fonte do conhecimento profundo dos sentimentos de Zito é o menino Xoxombo, confidente daquele, mas não deixa claro se o seu conhecimento advém do depoimento de Xoxombo, da sua participação nessas conversas ou da conjugação de ambas as situações:

Dessa conversa do Santo António é que saiu tudo. Zito precisava alguém para falar e, mesmo miúdo como era Xoxombo, foi-lhe contando a confusão daquela manhã e o medo, agora de tarde, o coração pequenino no peito, vergonha de espreitar Toneta. Se ela chamasse no quarto, como ia fazer então? (VIEIRA, 2003, p. 104)

Em outro momento da narrativa, quando a personagem Toneta espera pela visita do Zito, as angústias e sentimentos da jovem são percebidos pelo narrador e a sua voz assume o ritmo dos pensamentos dela. O recurso para *conhecer* da intimidade dessa personagem é o monólogo interior:

Porquê então o menino hoje não aparecia? Mas porquê tinha que aparecer, Toneta? Você, Zito, não percebe, não sabe da vida, o podre da vida, você cai no rio sujo e mesmo que pode nadar, vem o jacaré não deixa você chegar na terra. E não lhe mata logo, não. Mergulha contigo, te amarra no lodo para morreres devagar. Por isso quer embora o menino forte, o menino dos calções molhados.

— Zito, não é como ele disse o nome dele? Aposto estava lá no dia do Santo António!...

Toneta chega na janela mas se cala, vavó pode acordar e se o menino vir...

[...]

Pensa só, Toneta! Você é mais velha, gostava o Zito, você lhe apalpa na repartição, cambulam, Toneta, os homens para você, Toneta, são o lixo e você é o lixo para os homens; você sabe, Toneta, não pode esquecer as palavras podres dos dentes de tabaco desse branco velho que só sabe tossir. Pensa ainda, Toneta! Como é que seu coração está a bater assim, se vê de fora da combinação, só porque pelo capim abaixo, devagarinho, desconfiado e medroso, vem um menino descalço esquivando os últimos bocados do sol das seis e meia? Você é mulher velha, Toneta, não é mais miúda de cabaço para tremer assim, Toneta!

A janela está aberta, mas vavó Xica dorme e sonha. Zito, está esperar o que então? [...]. (VIEIRA, 2003, p. 108-110, grifos nossos)

Talvez esse procedimento esteja próximo do que Tacca considera como “equisciência”, a “máxima identificação possível entre o saber do narrador e o [da] personagem”, ou seja, a soma do conhecimento do narrador corresponde à das personagens (TACCA, 1983, p. 68; 97). A “equisciência”, ajuda a reforçar um dos traços fundamentais do romance: o narrador, desde o princípio, coloca-se como personagem pertencente a esse grupo de meninos, observador e conhecedor dos fatos e sentimentos de cada um, seja pela convivência ou pelos relatos e confidências das diversas personagens com as quais se relaciona. Existe, pois, uma relação importante que se estabelece entre *saber* e *contar* na determinação do ponto de vista e a máxima identificação se converte em índice da fusão da perspectiva do narrador à dos seus pares – traço significativo numa obra que se insere na vertente literária da “prosa do musseque” (MACÊDO, 1990, p. 6) e que procura dar voz à população marginalizada desse espaço.

A variação de procedimentos revela uma característica importante do narrador-personagem: a consciência sobre a relevância dos acontecimentos e da melhor forma de transmitir, no seu discurso, essas experiências – nas palavras de Tacca, a “consciência-narradora” (TACCA, 1983, p. 31). Por mais que sua narrativa seja construída pela multiplicidade, há um princípio organizador, que interfere no relato e o ressignifica, com o *olhar de hoje*. Contudo, trata-se de um narrador que *questiona* e *se questiona* – lembrando o que já fora apontado por Gonçalves e discutido anteriormente –, explicitando as fragilidades

da reconstrução da memória pela narrativa: “Esta é a história. Pena que eu não tivesse posto bem. Xoxombo vai-me desculpar mas é para fazer justiça à sua memória que eu conto mesmo assim” (VIEIRA, 2003, p. 29).

Cabe retomar a advertência de Tacca em relação à manutenção da distinção entre o narrador e a personagem que representa no romance, ainda que essa separação seja apenas um artifício para a análise. Não podemos esquecer que o presente da enunciação do discurso narrativo se encontra afastado temporalmente dos acontecimentos rememorados e que, graças à essa distância, o narrador pode reorganizá-lo de modo que faça sentido. Assim, ao recuperar os diversos relatos, confidências e impressões sobre os acontecimentos, as variadas formas de manifestação dos discursos ajudam a compor com maior abrangência a sua perspectiva. O monólogo interior de Toneta, o diálogo consigo mesma, constitui um recurso muito mais expressivo para a representação do conflito em que a personagem se encontrava: dividida entre a força do sentimento em relação ao menino Zito e a consciência de sua condição dentro do sistema colonial – a necessidade de submeter-se aos homens brancos para conseguir manter a si e a avó. Seu diálogo interior está povoado pela dúvida, pela hesitação, pelas advertências, pelas diversas vozes dos *outros* e, ao mesmo tempo, pelo desejo de viver um romance puro e livre.

Seria oportuno considerar, neste momento, o conceito de *polifonia* e a *concepção dialógica da linguagem*, desenvolvidos pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (2013) que, a partir da obra de Fiódor Dostoiévski, apreendeu e definiu uma nova modalidade narrativa, o *romance polifônico*, uma importante contribuição para a compreensão das relações que se estabelecem entre o *eu* e o *outro* e que se apresentam nos textos. Nesta análise, Bakhtin desenvolve conceitos relevantes como polifonia, heterogeneidade, vozes, alteridade, diálogo e dialogismo (BRAIT, 2013, p. 46). Essa teoria transcende a esfera linguística, pois seus

postulados circunscrevem-se na maneira de conceber o mundo, a ciência, a cultura, a linguagem e as relações humanas:

O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância. (BAKHTIN, 2013, p. 47, grifos do autor)

A linguagem, para Bakhtin, é uma atividade social e deve ser entendida em termos de enunciação, isto é, ela é um produto da interação entre, pelo menos, dois indivíduos – pertencentes a grupos por vezes distintos social ou ideologicamente – e não pode ser concebida fora dessa relação. Decorre, desse pressuposto, que o diálogo entre interlocutores tem, por princípio, um caráter *dialógico*, uma vez que estão em jogo não apenas as réplicas dos enunciados, mas as ideias e concepções de mundo oriundas das posições sociais em confronto. O *dialogismo* é o constante diálogo entre diversos discursos que compõem uma sociedade, oriundos de processos históricos e sociais e materializados nas situações concretas de comunicação:

Assim, as relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do *discurso*, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da *vida* da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas. [...].

As relações dialógicas são irreduzíveis às relações lógicas ou às relações concreto-semânticas, que *por si mesmas* carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas. (BAKHTIN, 2013, p. 209)

No romance polifônico de Dostoiévski, os diversos discursos que compõem a narrativa, ou seja, os emitidos pelos heróis ou pelas personagens, narradores e autor, se manifestam como “vozes e consciências independentes e imiscíveis”, numa “autêntica polifonia de vozes plenivalentes”. Em outros termos, são enunciados em que não há domínio

da ordem monológica do discurso do autor, mas a manifestação equivalente das diversas vozes. Essa “multiplicidade de consciências equipolentes”, postas lado a lado e com igual valor, imprimem o caráter polifônico característico da obra de Dostoiévski: as vozes dos heróis não constituem objetos do discurso do autor, mas remontam a “sujeitos investidos de plenos direitos” com os quais a voz autoral estabelece seu diálogo (BAKHTIN, 2013, p. 4-5).

No discurso autoral, que se constitui de forma dialógica, as personagens não são apresentadas com caracteres determinados e traços objetivos à revelia de suas consciências, pelo contrário – e em oposição ao monologismo característico da grande maioria dos discursos dos autores – a personagem interessa “como *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, como oposição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante”. Se o autor não a define, é o próprio discurso da personagem, a “sua consciência e autoconsciência”, a “sua última palavra sobre si mesma e sobre o mundo” que a revela a si e aos outros (Ibidem, p. 52-53). Sendo assim,

todas as qualidades objetivas estáveis da personagem, a sua posição social, a tipicidade sociológica e caracterológica, o *habitus*, o perfil espiritual e inclusive a sua aparência externa – ou seja, tudo de que se serve o autor para criar uma imagem rígida e estável da personagem, o “quem é ele” –, tornam-se objeto de reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência; a própria *função* dessa autoconsciência é o que constitui o objeto da visão e representação do autor. [...] O autor não reserva para si, isto é, não mantém em sua ótica pessoal nenhuma definição essencial, nenhum indício, nenhum traço da própria personagem: ele introduz tudo no campo de visão da própria personagem, lança-lhe tudo no cadinho da autoconsciência. Essa autoconsciência pura é o que fica *in totum* no próprio campo de visão do autor como objeto de visão e representação. (Ibidem)

No universo dos romances dostoiévskianos, somente outras consciências igualmente “isônomas” podem figurar ao lado da autoconsciência do herói. Ao reconhecer o *outro* como *sujeito* e, portanto, portador de consciência e autoconsciência e agente de seu discurso, descortina-se uma visão de mundo muito própria de Dostoiévski e que estrutura a sua produção artística: a inadmissão da “*coisificação* do homem, das relações humanas e de todos os valores humanos no capitalismo”. A posição especial do discurso do autor em relação ao

herói, ao estabelecer uma relação dialógica com ele, afirma “a autonomia, a liberdade interna e a falta de acabamento e de solução do herói”, trata-se de uma “posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim”. A consequência estilística da construção de uma narrativa polifônica nesses moldes é a quebra da monologia do discurso do autor, capaz de considerar o discurso do herói como outro ponto de vista e conservá-lo na sua autonomia; uma voz autoral que fala *com* e não *do* herói (BAKHTIN, 2013, p. 71-72).

A função do discurso do autor é o questionamento, a provocação, a réplica em relação ao discurso do herói, mantendo-se a maior distância possível, sem o que não se configuraria a liberdade relativa das personagens. Daí que o foco das narrativas de Dostoiévski, segundo Bakhtin, seja o discurso – único meio pelo qual o indivíduo pode revelar o mundo e a si mesmo para os outros e para si. O dialogismo não se depreende apenas dos diálogos externos representados nas narrativas, em que o *eu* e o *outro* disputam a prevalência de seus pontos de vista. Há, também, nos diálogos internos travados na consciência do herói os mesmos embates dialógicos: “Cada emoção, cada ideia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras”, de modo que o *eu* só pode constituir-se na interação com o *outro*. A estrutura dialógica do romance polifônico de Dostoiévski, reflete, pois, a visão de mundo do escritor, em que tudo está em “coexistência e interação” (Ibidem, p. 34; 36).

Gonçalves havia constatado que, no espaço colonial representado na literatura de Luandino Vieira, “se confrontam (em tensão) todas as vozes na dialética afirmação/negação dos valores” do colono e do colonizado. A estudiosa confirma que, nas obras do escritor – a partir de *Luuanda* –, se manifesta

A consciência [...] desta relação dialógica objetivamente presente na vida social, [que] tenderá a romper com a direção monológica das primeiras narrativas, o que não significa, evidentemente, que os seus personagens possam dotar-se das consciências *plenivalentes* numa produção dialógica à semelhança do que ocorre em Dostoiévski. (GONÇALVES, 1986, p. 99)

Apesar do que postula Gonçalves, entendemos que o romance *Nosso Musseque* apresenta traços de polifonia de uma maneira muito próxima da polifonia teorizada, por Bakhtin, a partir da obra de Dostoiévski. As diversas vozes dos sujeitos sociais estão presentes no discurso do narrador e, inclusive, o ajudam a recuperar a memória dos fatos vividos. Essa multiplicidade de discursos acaba por reforçar a tensão e a luta de pontos de vista diferentes, tornando complexa a busca pela verdade. O narrador-personagem, nessa obra, dialoga com todos esses pontos de vista, os acolhe em seu discurso e, no processo de interação com essas vozes, acaba por construir dialogicamente sua narrativa. Por toda parte, há ecos e ruídos de vozes que se entrecruzam. Em alguns momentos, inclusive, elas irrompem no discurso narrativo de forma muito independente, como no caso do monólogo de Toneta, da transcrição do caderno de Xoxombo e do depoimento de Carmindinha.

Não podemos pensar que a tensão provocada pelos variados discursos sirva apenas para recompor os fatos de uma maneira mais abrangente e próxima da verdade. Se os discursos carregam em si muito mais do que réplicas de diálogos, ou seja, trazem as marcas ideológicas, sociais e históricas dos sujeitos que os emitem, a multiplicidade de vozes no discurso narrativo representa o embate de ideias e visões de mundo das personagens entre si e destas com o próprio sistema colonial em que estão inseridas; trata-se, também, da resistência do *eu* em relação ao processo de coisificação do mundo colonial.

No discurso de Toneta, a personagem dialoga consigo mesma e, na expectativa da chegada de Zito, expõe seu dilema interior: uma mulher experiente como ela poderia viver uma aventura romântica com um garoto quase inocente? Seu discurso, não obstante, sempre entrecortado pelos discursos dos outros, leva-nos a estender o drama individual em direção a algo mais abrangente. Toneta não é o que gostaria de ser, seus desejos de plenitude – viver um amor sem interesses – não podem ser satisfeitos num contexto em que seu corpo é moeda de troca, em que é tomada como objeto. Retomando trechos desse diálogo interior, percebemos a

luta do *eu* contra a opressão do meio, entre o que deseja ser e o papel que é obrigado a desempenhar:

Pensa só, Toneta! Você é mais velha, gostava o Zito, você lhe apalpam na repartição, cambulam, Toneta, os homens para você, Toneta, são o lixo e você é o lixo para os homens; você sabe, Toneta, não pode esquecer as palavras podres dos dentes de tabaco desse branco velho que só sabe tossir. Pensa ainda, Toneta! Como é que seu coração está a bater assim, se vê de fora da combinação, só porque pelo capim abaixo, devagarinho, desconfiado e medroso, vem um menino descalço esquivando os últimos bocados do sol das seis e meia? Você é mulher velha, Toneta, não é mais miúda de cabaço para tremer assim, Toneta! (VIEIRA, 2003, p. 109, grifos nossos)

Os trechos em destaque correspondem ao discurso dos outros que ecoam no discurso de Toneta. Essas vozes confirmam a dura realidade da personagem, tratada como “lixo”, obrigada a sujeitar-se aos abusos dos brancos para sobreviver. Mergulhada no “rio sujo”, Toneta conhece “o podre da vida” (Ibidem) e sabe da impossibilidade de sair dessa condição. No entanto, sonha e deseja uma outra vida, vê no relacionamento com Zito a chance de recuperar a liberdade e a espontaneidade em relação aos sentimentos e desejos.

Na sequência desse diálogo interior, efetiva-se o encontro e a primeira relação sexual de Zito com a experiente Toneta. Conceição considera que as relações sexuais entre as personagens adolescentes no romance se configuram como um “rito de passagem” para a vida adulta, mas também podem ser entendidas como a celebração das “mudanças que estão sendo engendradas no projeto de reconstrução da identidade de Angola na década de 1960” (CONCEIÇÃO, 2011, p. 108). As cenas das relações sexuais descritas no romance, ainda segundo a estudiosa, apresentam um erotismo “latente e leve”, uma “experiência ligada à vida e à liberdade” (Ibidem). Se compararmos as reflexões de Toneta com a narração de suas reações ao término do encontro com Zito, essa ideia de liberdade em oposição a uma situação opressora, oriunda da problemática social imposta pelo colonialismo, se evidencia:

No antigamente também era um menino forte, um menino bom, que ela estava a esperar sempre, que ela deitava sempre e que foi embora. E como então? Quando então? Antes do sô Amaral, muito longe já, custa lembrar. Só a tosse do homem quase velho, aquele cheiro a remédio do corpo amarelo, os

gritos parecia era mulher e a respiração de pacaça, que lhe assustava, julgando ele ia morrer... Toneta vê o nojo da boca dele a rir os dentes estragados do tabaco:

— Tonetinha, então? Estou a pedir, não gosto pedir...

Tanto tempo já não dormia com um homem!

Mas os vestidos que você queria, Toneta, os sapatos na loja do mestre, o dinheiro para a cubata, o dinheiro para a comida, vavó Xica sempre a lamentar que sô Antunes estava pedir caro? E por tudo isso, vem Toneta, senta Toneta, abaixa Toneta. Podre! [...]. (VIEIRA, 2013, p. 107-108)

As mãos quentes e macias, o calor da noite, o cheiro de seus corpos suados, fazem esquecer aquela alegria das florzinhas amarelas de capim, os brincos para Toneta. Deixa o sono adormecer seu sangue quieto, devagar, o coração batuca debaixo da mão de Toneta, o peito...

Zito, menino malandro de musseque, adormece nos braços de sua mãe Sessá e Toneta deixa correr a água limpa que guardava muito tempo na cacimba funda de sua vida e fica mirando as florzinhas de capim, sobre o peito:

— Meu filho, menino bom, menino forte... (VIEIRA, 2003, p. 112)

Amasiada com sô Amaral, Toneta se submete aos desejos do homem que a sustenta, numa relação em que não há naturalidade ou liberdade, mas imposição. A personagem sente-se presa a essa condição, tem nojo da podridão em que está imersa – o “rio sujo”, do qual, por mais que deseje, não consegue sair. De maneira oposta é descrito o envolvimento com Zito, cujas imagens em nada se assemelham às anteriores: há calma e leveza, até inocência. Em contraposição ao “rio sujo” apresenta-se a “água limpa” do choro reprimido de Toneta, que explode numa imagem de liberdade catártica. Conceição aponta para a “metáfora catártica da libertação angolana” sugerida pelas imagens das relações sexuais do romance, “pois, ao textualizar a fusão com o outro ser, empreende-se o anseio de transformação de Angola” (CONCEIÇÃO, 2011, p. 109).

No discurso de Xoxombo, o embate com os outros discursos presentes no tecido social dos musseques coloca em evidência a questão do racismo. Em seu caderno, o menino escreve:

“O meu nome é Xoxombo. Só na escola é que eu digo o meu nome todo, quando a professora pergunta. E digo também que nasci da minha mãe, senhora Domingas João, negra, a sô pessora diz que isso não precisa dizer, e do meu pai, senhor capitão Bento de Jesus Abano, mulato, a sô pessora também quer que eu diga misto, mas é como eu gosto de dizer. Nasci na Ingombota, ando na terceira e tenho nove anos. A sô pessora é boa mas eu

não gosto dela. Quando os meninos começam-me fazer pouco chamando Xoxombo-macaco e outras coisas, ela aparece sempre mas eu não gosto. Diz eu sou coitadinho não tenho culpa de ser assim escuro e que minha alma é igual me agarra e quer ser como mamãe, mas eu não gosto dela porque naquele dia levei minha mandioca cozida para o lanche e o Antoninho, o filho do sô Antunes da quitanda, estava comer o pão dele com a manteiga e começou-me fazer pouco. A sô pessorra puxou-lhe nas orelhas, lhe tirou o pão, deitou fora minha mandioca e me deu o pão dele, mas eu não queria e chorei. Eu queria mesmo era minha mandioca, minha mãe tinha-me dado para o lanche".²³ (VIEIRA, 2003, p. 47-48, grifos nossos)

O discurso de Xoxombo é, como o de Toneta, entrecortado pelo discurso da professora. A presença de cinco conjunções adversativas – “mas” – reforça a oposição dessas vozes e a polêmica instaurada no interior do discurso da personagem. Apesar de não ser a representação de um diálogo com réplicas entre os interlocutores, o caráter responsivo das declarações atribuíveis ao menino e à professora ficam evidentes (vide os trechos em destaque). Xoxombo revela, nesse pequeno depoimento, traços de sua identidade: como gosta de ser chamado, qual a sua origem, etnia e seus gostos, identificados com a cultura africana. Todos esses traços entram em choque com as intervenções da professora, representante do sistema educacional, a serviço da aculturação²⁴. A personagem declara, reiteradas vezes, que “não gosta” das atitudes e da postura da professora, numa defesa de seu ponto de vista e rejeição a todas as imposições desse *outro*, presente na sua autoconsciência.

Os embates do *eu* com os *outros*, figurados no discurso das personagens crianças, transcendem a dimensão individual e desvelam o conflito entre os desejos de plenitude do ser frustrados em meio ao contexto colonial. Ao permitir que essas personagens expressem com certa liberdade suas consciências e autoconsciências, o narrador-personagem assume a postura de falar *com* seus pares, elevando-as à categoria de sujeitos de seus discursos. Tais personagens assumem “uma posição de protagonismo” (CONCEIÇÃO, 2011, p. 107) e, juntamente com o narrador, questionam a realidade, imprimindo novos sentidos e buscando formas de superação dos impasses colocados em suas trajetórias.

²³ As aspas marcadas pelo autor.

²⁴ A questão do sistema educacional será melhor desenvolvida no próximo capítulo.

Seguindo a linha dos romances escritos nos anos de 1960, *Nosso Musseque* contribui para a reflexão acerca desse período da história de Angola, que antecede os movimentos de luta armada pela independência do país. Luandino escolhe como protagonistas dessa revisão histórica os meninos pobres das periferias de Luanda, grupo ao qual também pertence o narrador – o que revela o grau de adesão à perspectiva dessa parcela dos moradores dos musseques. Além disso, a construção de um discurso polifônico, cujas diferentes vozes e versões dos fatos são explicitadas, ao mesmo tempo em que relativiza a noção de *verdade*, expõe a necessidade de considerar os outros pontos de vista da história: uma espécie de processo dialógico e coletivo de (re)construção da memória histórica – uma ideia cara aos escritores dessa geração.

Na polifonia construída no romance, as personagens são sujeitos, pois os seus discursos são considerados com certa independência pelo narrador. Talvez as diversas consciências não sejam dissonantes em relação ao discurso autoral, mas se opõem claramente aos discursos que reforçam as ideologias propagadas pelo colonialismo. Luandino Vieira opta por registrar a multiplicidade luandense trazendo os marginalizados para o centro da narrativa.

3. MEMÓRIA COLETIVA, RESISTÊNCIA E UTOPIA

3.1. Fragmentos do passado: (des)ordem narrativa

Já constatamos que o narrador-personagem de *Nosso Musseque*, do ponto de vista de sua enunciação, recorda e recria o passado a partir da juventude. Em se tratando de uma narrativa de cunho memorialista, o encadeamento dos acontecimentos não obedece, necessariamente, a uma ordem cronológica e progressiva, mas está sujeito às relações estabelecidas pelo próprio narrador, relações estas que determinam idas e vindas, avanços e recuos no tempo em favor da construção do sentido.

Todos os capítulos do romance se caracterizam pela variação dos planos temporais, nos quais podemos identificar três momentos que se alternam: *fatos vividos - infância / escrita dos casos no jornal - adolescência / narração ou presente da enunciação - juventude*. No primeiro capítulo, por exemplo, a narrativa se inicia no passado mais próximo, no tempo em que os adolescentes Zeca Bunéu, o narrador-personagem e sua namorada Carmindinha se reuniam na casa de sá Domingas e Bento Abano (pais desta) para relembrar e discutir os casos que fariam parte do jornal sobre o musseque – a informação de que os adolescentes elaboravam um jornal só fica evidente a partir do segundo capítulo:

Nossas reuniões eram, às vezes, em casa de sá Domingas, quando eu namorava Carmindinha. Zeca Bunéu vinha mais tarde me chamar com nosso assobio-de-bairro mas acabava também na conversa. E com sá Domingas, já velha de cabelos brancos, e Bento Abano ainda lendo o jornal sem óculos, calado no seu canto, quantas vezes não recordávamos! (VIEIRA, 2003, p. 15, grifos nossos)

Nessa conversa, surge o assunto dolorido da origem da alcunha de Xoxombo – o apelido “trepa-na-cabra” (VIEIRA, 2003, p. 29) que se configurará na ocasião da morte

precoce da personagem –, caso que será narrado nesse mesmo capítulo. No entanto, antes de efetivamente fazer essa volta ao passado mais anterior da infância, o narrador opera uma quebra no tempo, ao introduzir o “hoje” da enunciação, ponto do qual vai narrar, “muitos anos” após o término do seu namoro com Carmindinha, num dia de finados:

Hoje, dia dois de Novembro, encontrei Carmindinha na porta do Cemitério Velho. Foi este encontro o primeiro depois de nossa zanga de muitos anos e nele não precisámos falar o Xoxombo: o menino esteve sempre conosco no vestido preto e no cheiro que as flores-de-mortos deixam nas pessoas. A sua história, desde essa hora, não quis-me largar mais. O tempo que já passou comeu as coisas pequenas, apagou insignificâncias mas iluminou aquilo que interessa. Afastado de Carmindinha todos estes anos, fugi a sua influência, a sua bondade na defesa do irmão. E, sem Carmindinha com a gente, eu e o Zeca Bunéu nunca mais falámos o Xoxombo.

Talvez agora com as coisas que os anos e a vida mostraram, vindas de muitas pessoas diferentes, eu possa pôr bem a história de Xoxombo. Se não conseguir, a culpa não é dele nem da confusão que lhe pôs a alcunha. É minha, que meti literatura aí onde tinha vida e substituí calor humano por anedota. Mas vou contar na mesma. (Ibidem, p. 17, grifos nossos)

Conhecedor dos desdobramentos do passado no presente das personagens e projetando uma ideia de futuro, o narrador pode ressignificar a experiência vivida no musseque. Daí o controle que possui da seleção e do encadeamento dos fatos, a aposta que faz de que a narrativa, afastada do seu objeto de narração, pode dar conta do sentido dessa experiência.

Apesar de observarmos certa progressão temporal em relação à ordenação dos capítulos – o primeiro aborda mais os acontecimentos da infância das personagens; o segundo, a transição para a adolescência e o terceiro centra-se mais nessa fase –, não podemos afirmar que o tempo transcorra de forma linear. Dentro de cada capítulo, o narrador transita entre os diferentes planos temporais, desde um passado mais longínquo até o presente da enunciação.

No primeiro capítulo intitulado “Zeca Bunéu e outros”, por exemplo, o subtítulo “I” contém o caso da confusão que sá Domingas arranja com Bento Abano para matricular Carmindinha na escola de corte e costura da Liga, além de tratar da origem do apelido de Xoxombo por ocasião de sua morte. Na subdivisão que se segue (“II”), contudo, o narrador

vai contar a história da origem da cicatriz de Zeca Bunéu, episódio em que Xoxombo ainda está vivo e o acompanha nas armações contra Nanito, recém-chegado ao musseque; na parte “III” do mesmo capítulo, o passado é ainda mais anterior, revelando o que estava escrito nos cadernos de Xoxombo, narrando as experiências do menino na escola, as confusões do cotidiano e o caso da distribuição dos brinquedos; no subitem “IV”, o narrador passa a contar o episódio da desapropriação da família de Biquinho, presenciado por Xoxombo. Dessa forma, o encadeamento interno dos acontecimentos obedece a uma lógica que não corresponde à linearidade, mas que é característica do relato memorialístico, em que, comumente falando, “uma história puxa a outra”: as lembranças evocadas conectam-se, favorecendo a construção do sentido, esclarecendo-se umas às outras. À medida que avançamos na leitura, temos a sensação de que a narrativa se compõe de fragmentos da memória que se complementam, formando um mosaico.

É importante não perder de vista esse procedimento narrativo em que a experiência vivida pelas personagens é resgatada na e pela memória coletiva – já que pressupõe a contribuição dos variados discursos das personagens – e depois recontada por um narrador que se assume como porta-voz de seus pares. O recorte desse olhar evidencia algumas questões fundamentais para se pensar no romance como a tentativa de registrar a trajetória dessa geração e trazer à luz aspectos da história que não podem ser esquecidos.

3.2. A ficcionalização da memória

Jacques Le Goff resgata o conceito científico de memória como a “propriedade de conservar certas informações”, relacionada “a um conjunto de funções psíquicas, graças às

quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2010, p. 419). Essa definição, entretanto, não dá conta dos processos inerentes à atividade mnemônica. O autor explica que a conservação de informações não é pura e simplesmente um registro automático dos eventos vivenciados, tal qual aconteceram. É preciso considerar que a ordenação e a releitura dos vestígios do passado, o armazenamento e comunicação desses eventos pela linguagem imprimem certa subjetividade ao que se registra como memória. Ou seja, o que é lembrado – ou esquecido – é passível de “manipulações conscientes ou inconscientes” do interesse, da afetividade, do desejo, da inibição, da censura, no caso da “memória individual” (Ibidem, p. 422). Em se tratando da “memória coletiva”, a manipulação se dá em função da “luta das forças sociais pelo poder”, pois o controle e a apropriação da memória e do esquecimento pelos grupos sociais relacionam-se intimamente à manutenção da dominação (Ibidem). Por trás da memória há, portanto, um indivíduo ou um grupo cujos interesses e pontos de vista interferem diretamente no conteúdo e no significado das lembranças.

Segundo as reflexões de Ecléa Bosi, podemos compreender o fenômeno da memória enquanto “sobrevivência do passado”, que se encontra conservado em cada ser humano e “aflora em imagens-lembrança” – essa concepção advém dos estudos de Henri Bergson, para o qual o passado não só se conserva na sua “inteireza e autonomia” como “atua no presente” (BOSI, 1994, p. 48-54). Maurice Halbwachs – cujas postulações estão na base dos estudos de Bosi – acaba por relativizar esse preceito de Bergson, ao pesquisar os vínculos da memória com a “história pública”. Halbwachs elege como objeto de análise os “quadros sociais da memória”, ampliando o leque de relações do sujeito consigo mesmo para as relações intrapessoais ou “instituições formadoras do sujeito”:

A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo. (BOSI, 1994, p. 54)

Consoante Halbwachs, não podemos considerar as lembranças individuais isoladas dos grupos de referência em que o indivíduo se insere e que também fazem parte de seu mundo interior. Os testemunhos dos outros são fundamentais para “reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós”. (HALBWACHS, 2006, p. 29)

O indivíduo, a rigor, nunca está sozinho e nas suas lembranças estão presentes os depoimentos daqueles com os quais ele mantém laços de uma comunidade afetiva:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que os outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (Ibidem, p. 30)

Da mesma forma, o esquecimento está ligado à perda da identificação com o grupo de referência ou ao afastamento do indivíduo em relação a ele, pois, de acordo o estudioso, “esquecer um período da vida é perder o contato com os que então nos rodeavam” (Ibidem, p. 37). A importância do contexto das relações sociais no registro do passado é tamanha que, na linha do que postula Halbwachs, só lembramos daquilo que “os outros” e o que “o momento presente” nos faz lembrar, sem os quais nossas lembranças careceriam de consistência. No diálogo com diferentes consciências – presentes ou não fisicamente –, as lembranças individuais se complementam, se apoiam tornando-se mais exatas:

Se a nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a de outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias. (Ibidem, p. 29)

A experiência vivida deixa variadas impressões na consciência individual, mas, para que estas se constituam verdadeiras lembranças, é preciso que sejam confrontadas com as consciências dos outros, ou seja, que possam ser referendadas, completadas, contrapostas.

Isso porque todas as lembranças remetem a relações sociais e a influência dos outros na construção do sentido daquilo que se vê e se observa é muito grande. Todas as nossas lembranças individuais constituem parte das nossas relações com os grupos em que nos inserimos, isto é, são parte da memória coletiva. Lembrar é retomar o modo de pensar daqueles com os quais nos identificamos e, de certo modo, concordamos:

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem os seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre umas e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. Não basta reconstruir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. Somente assim podemos compreender que uma lembrança seja ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (HALBWACHS, 2006, p. 39)

O confronto dos testemunhos dos outros com os do próprio indivíduo constitui o que se chama *trabalho* na formação da memória. Nesse sentido, lembrar é, por um lado, *reconhecer* o que se vivenciou e, por outro, *reconstruir* os acontecimentos passados, identificando-os da massa dos acontecimentos e reordenando-os segundo os interesses e preocupações do presente, conforme um ponto de vista individual, mas que não deixa de estabelecer vínculos com certos grupos de referência.

A ideia de “conservação do passado” pela memória, um dos preceitos de Bergson, também é relativizada por Halbwachs, pois a garantia de sobrevivência do passado tal qual ocorrera seria a não alteração do modo como o sujeito compreende e representa aquilo que vivenciou, como explica Bosi:

[...] lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem

que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1994, p. 55)

Lembrar é, pois, reconstruir o passado com as ideias de hoje e o indivíduo que rememora não é o mesmo que experimentou ou vivenciou aquilo de que recorda. Ao reler e reordenar os fragmentos do passado, atribuímos a este um novo sentido, fruto das concepções e ideologias que constituem nosso pensamento no momento presente. Além disso, “não nos lembramos sozinhos”, afirma Paul Ricoeur, nos seus estudos sobre a memória individual e a memória coletiva, retomando algumas reflexões de Halbwachs (RICOEUR, 2007, p. 131). Referendamos a nossa memória por meio daquilo que é tido como verdade pelo grupo ao qual pertencemos. Halbwachs, considera que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que esse ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes” (HALBWACHS, 2006, p. 69).

O caminho pelo qual Halbwachs entende a memória parece-nos mais apropriado para compreender a ficcionalização dessa atividade em *Nosso Musseque*. Percebemos, no romance, que a reconstrução da memória coletiva do grupo de moradores do musseque se faz com os *olhos do presente*, um olhar que busca ressignificar o passado vivido e descortinar nele os elementos fundamentais para construir um futuro diferente. O narrador-personagem evoca os acontecimentos que ficaram marcados em sua consciência, mas só é capaz de reconstruí-los a partir do diálogo com os outros. Suas lembranças encontram eco nas do seu grupo de referência, com o qual mantém um vínculo afetivo. A evocação dos testemunhos alheios, a reconstrução do diálogo e da interação experimentada no passado permitem o resgate das lembranças latentes no narrador-personagem. Lembranças que fazem parte de uma *memória coletiva* e que se diferenciam da *história objetiva*.

Le Goff recupera a definição, formulada por Pierre Nora, a respeito da “memória coletiva” – “o que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fazem do passado” (LE GOFF, 2010, p. 467) – e pontua as relações que se estabelecem entre esta e a história na contemporaneidade:

Até os nossos dias, “história e memória” confundiam-se praticamente, e a história parece ter-se desenvolvido “sobre o modelo da rememoração, da anamnese e da memorização”. Os historiadores davam a fórmula das “grandes mitologias coletivas”, “ia-se da história à memória coletiva”. Mas toda a evolução do mundo contemporâneo, sob a pressão da história imediata em grande parte fabricada ao acaso pela *media*, caminha na direção de um mundo acrescido de memórias coletivas, e a história estaria, muito mais do que antes ou recentemente, sob a pressão dessas memórias coletivas. A história dita “nova”, que se esforça por criar uma história científica a partir da memória coletiva, pode ser interpretada como “uma revolução da memória” [...].²⁵ (Ibidem, p. 467)

Para Le Goff, a questão importante que se levanta a partir dessa “revolução” na elaboração de uma “história científica a partir da memória coletiva” é a que concerne aos “criadores e os denominadores da memória coletiva. Os Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou de gerações, levadas a construir os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória” (Ibidem).

Ligada à “identidade, individual ou coletiva”, a preservação ou o apagamento da memória estão intimamente relacionados às questões de poder. As memórias coletivas que emergem “das sociedades desenvolvidas ou em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas”, revelam a disputa pela “sobrevivência e pela promoção” desses grupos. Converte-se, pois, a memória coletiva não só numa “conquista”, mas também num “instrumento” e num “objeto de poder” (Ibidem, p. 469-470).

Se considerarmos a trajetória da literatura angolana e as suas estreitas relações com a construção da angolanidade e da nacionalidade, o resgate das memórias coletivas das parcelas da população postas à margem – não só econômica, social e politicamente, mas

²⁵ Trechos entre aspas referem-se às citações de Pierre Nora, incorporadas ao texto pelo autor.

discursivamente – ganha uma dimensão importante na reconstrução da história, ainda que pela via da ficção. É em contraposição à história oficial e à noção única de verdade que a literatura angolana – pós-1950, em geral, e a produzida por Luandino Vieira, em particular – emerge como porta-voz dos marginalizados, contribuindo para o registro das suas diversas memórias coletivas.

Em entrevista publicada na revista *Investigações*, realizada por Joelma G. dos Santos, Luandino comenta o processo de elaboração de seus textos, que se inserem no universo das periferias da cidade de Luanda. O autor confirma a importância da memória da infância, das leituras que fez e do intenso trabalho com a palavra no processo de criação de suas obras:

Esses textos que se referem ao espaço cultural, mais do que físico e humano de Luanda, foram e continuam, quando são produzidos, a ser produzidos a partir da memória, da minha memória. E a minha memória é baseada numa vivência muito intensa, muito determinada, muito funda, eu ia dizer até muito séria para uma criança, que foi a minha infância. Eu era uma criança não muito participativa, mas era uma criança muito observativa. Tava sempre a observar. Então, tudo quanto se passava com a minha família, com as relações com as famílias vizinhas dentro do meu bairro, do meu musseque, que é a favela, tudo isso se gravou, não que eu estivesse determinado a gravar isso. Duma maneira muito natural tudo isso entrou para dentro de mim e é a partir desse material que vou elaborando e criando os textos. [...]. Outras vezes, não há dúvida que são restos de leituras que a gente fez de outros autores. A literatura se alimenta de Literatura. Ninguém pode chegar a escritor se não foi um grande leitor. Esse é um processo. [...]. Então, a partir do momento em que já está no papel é que começa o meu verdadeiro tormento [...] começa então a luta com uma palavra, a leitura em voz alta [...]. Porque sempre privilegio a oralidade, o ritmo da palavra. (SANTOS, 2008, p. 281)

Em *Nosso Musseque*, essa fonte inesgotável da memória é extremamente elaborada. Não se pode, contudo, afirmar que o romance seja uma espécie de autobiografia projetada. É notório que o elemento autobiográfico se faça presente, como um dado muito forte. Mas, como afirma o autor em outra entrevista, concedida a Laban, não se trata de escrever aquilo que aconteceu em sua vida, “mas aquilo que, enquanto outras coisas [...] sucediam gostava que estivesse a suceder” (LABAN, 1980, p. 11-12), uma espécie de *ficcionalização* da memória, bem como da recriação do espaço do *musseque* a partir do musseque da sua

infância. É preciso lembrar que, por mais que as referências históricas ou autobiográficas possam ser identificadas, o trabalho do escritor consiste na recriação da realidade. Consoante Antonio Candido, “a MIMÉSE é sempre uma forma de POIÉSE” e o escritor, muitas vezes, acaba por “modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva” (CANDIDO, 2010, p. 22).

Ainda em entrevista a Laban, Luandino considera fundamental para a sua formação a vivência da infância nos bairros populares de Luanda. A pobreza, as contradições sociais e os preconceitos raciais, a aquisição de valores culturais – vivenciados e observados quando criança e, depois, ratificados com a inserção nas atividades jornalísticas ainda na adolescência – são, como o próprio escritor afirma, “o germe de sua consciência política”:

[...] eu, e todos os outros da minha geração, e os que viviam ali naquele bairro, [...] fizemos o primeiro aprendizado de valores que, mais tarde, viemos a ver que estavam correctos. Este sentimento, por exemplo. Uma coisa que noto, que não é sempre fácil de aceitar, a dialéctica. A questão de as coisas não serem sempre um sim nem um não, as coisas não serem o que são, mas serem também o que não são. (LABAN, 1980, p. 14)

Além dessa noção da infância como fonte dos valores mais caros ao autor, é importante considerar que o fato da ficção rememorar esse período não faz com que se perceba aí simplesmente uma espécie de saudosismo ou idealização desse tempo. É em contraposição ao sistema colonialista que se projetam os valores adquiridos na infância:

[...] foi essa vivência que ditou os valores como a solidariedade, valores como a amizade, o muito respeito que tenho pela vida e o medo nenhum que tenho pela morte, tudo isso aprendi na infância. [...] Não é paraíso nenhum, porque nós sabemos que aquela sociedade estava cheia de contradições e que a luta principal é entre oprimidos e opressores, explorados e exploradores... Creio que ninguém deixa de ter consciência disso, não estamos a pensar a infância como nostalgia, regresso a esse passado, mas como fonte donde tirar realmente os valores, e até certa energia, para confiarmos que somos capazes de criar, noutros termos, uma ambiência para as crianças que lhes dê depois também uma entrada na vida com uma carga de valores, de sentimentos, que as crianças não cheguem traumatizadas... (LABAN, 1980, p. 18-19)

Dessa forma, a memória na obra de Luandino pode ser compreendida como um registro não apenas individual, mas coletivo. Coletivo no que se refere a um dado momento de Angola, das raízes de toda uma geração que vivenciou um processo de mudança histórica em seu país. Se o que é rememorado sofre a influência do sujeito que lembra e este do grupo ao qual se filia social e ideologicamente, a adesão do narrador-personagem (e do autor) à perspectiva dos moradores do musseque é um aspecto importante para se compreender o ponto de vista que se veicula. Seu olhar flagra as contradições do colonialismo, os efeitos do acirramento da opressão e da guerra de independência na vida dos indivíduos, condições que favoreceram o desenvolvimento de uma consciência revolucionária. *Nosso Musseque* aponta para o dismantelamento do sistema colonialista e para a mudança engendrada dentro dele.

3.2.1. Os embates do crescimento e a aprendizagem

A trajetória dos meninos do musseque pode ser compreendida como um processo de crescimento e aprendizagem que importa muito registrar. Crescer implica transformar-se física e psicologicamente. Num contexto marcado pela colonização, a esse processo natural somam-se situações que tornam mais complexa a experiência: a exploração, o racismo, a extrema desigualdade social, a exclusão e os impasses e contradições do sistema colonial são elementos que estão o tempo todo presentes. Essa geração-testemunha, ao lidar com toda essa problemática, empreende um percurso de desvelamento do real excludente e violento, ao qual responde com criatividade, esperteza, imaginação e solidariedade.

Pensando na estrutura da narrativa, os episódios constituem uma seleção de momentos significativos para o processo de aprendizagem e/ou aquisição de uma nova consciência dos

meninos – imprescindível para o florescimento do desejo de mudança e o consequente engajamento político. Em meio às traquinagens infantis e ao despertar adolescente, problemas sociais como a crise de abastecimento, a desapropriação de diversas famílias, o aumento das propriedades particulares em espaços antes ocupados pela coletividade, a delinquência, a repressão policial, enfim, as dificuldades e dramas vividos nos musseques terão seus reflexos na trajetória de crescimento das personagens. Essa capacidade de selecionar e reorganizar os vestígios do passado, numa ordem que faça sentido, é inerente à atividade mnemônica²⁶. Importa, na nossa análise, compreender o significado das escolhas do narrador-personagem, pois o sujeito que evoca o passado o faz com as ideias do presente, associada à perspectiva de futuro.

3.2.2. As descobertas da infância

O primeiro capítulo, intitulado “Zeca Bunéu e outros”, apresenta uma subdivisão em quatro partes, cujos assuntos podem ser sintetizados da seguinte forma: I – A entrada de Carmindinha na escola e a origem da alcunha de Xoxombo; II – A história da cicatriz de Zeca Bunéu e outras confusões da infância; III – A experiência da escola e a distribuição dos presentes de Natal; IV – A desapropriação da família de Biquinho. Todos os episódios ajudam a caracterizar as figuras humanas e a compor um panorama do cotidiano do musseque em transformação, desvelando o agravamento da condição de marginalização de seus moradores.

Podemos considerar que esses episódios giram em torno de alguns acontecimentos que, trágica ou comicamente, ficaram marcados no percurso das personagens. Mais do que

²⁶ Conforme dicionário online Priberam, (Do grego *mnemonickós*, -é, -ón). Relativo à memória. Que ajuda a memória. < <http://www.priberam.pt/DLPO/>>.

*anedotas*²⁷, os fatos revelam as pequenas rupturas com aspectos das tradições culturais africanas e com a cultura eurocêntrica; a cisão entre brancos e negros; o aumento da pobreza; e a crescente marginalização dos moradores do musseque – como abordamos no segundo capítulo desta dissertação, os acontecimentos evocados são verdadeiras *makas*, situações com as quais se pode aprender.

Primeiramente, observamos o embate entre *elementos da tradição* e da *modernidade* no episódio em que sá Domingas resolve inscrever Carmindinha na “escola da Liga”, que ficava na Baixa, a fim de que a menina pudesse desenvolver seus talentos em corte e costura. O pai, Bento de Jesus Abano, é terminantemente contra, pois acredita que a filha pode receber má influência e “se perder” no bairro dos brancos. Para Bento, o correto é que sua filha receba a “educação da mãe, a educação da avó, a educação do nosso povo” (VIEIRA, 2003, p. 22), numa clara oposição à cultura europeia. O caso toma as proporções de uma grande confusão com gritos, choros e ameaças de agressão na casa da família, à “meia-noite”. Albertina, prostituta branca do bairro, é quem, ironicamente, intercede para acalmar os ânimos, chamar Bento à razão e “acender a luz” – o jogo com as palavras semanticamente relacionadas à oposição *claro/escuro* pode ser expandida, numa tensão significativa entre *razão/ignorância*. O impasse é vencido por sá Domingas que, no dia seguinte, leva a filha para se matricular na escola. Ao final do capítulo, o narrador faz um balanço do acontecido, numa interlocução com Carmindinha, questionando o sentido dos fatos. Existem várias verdades ou possibilidades de atribuição de sentido ao que ocorreu. Cada verdade corresponde a uma aposta, para a qual convergem as aspirações, os desejos, os sonhos e limitações de cada um, uma verdade possível. Conhecedor dos desdobramentos desse episódio no futuro das personagens, o narrador pode questionar se estava ou não correta a atitude de sá Domingas:

²⁷ Segundo o *Dicionário de Termos Literários* de Harry Shaw, a *anedota* é uma “breve narração de um fato divertido, curioso, sugestivo ou, de qualquer outro modo, interessante. As anedotas mostram-nos os indivíduos agindo de maneira a exemplificarem ou corroborarem determinadas ideias, ou esclarecerem certos aspectos do seu carácter ou da sua personalidade. [...] As anedotas ‘humanizam’ os indivíduos e concretizam muitas ideias abstratas a seu respeito” (SHAW, 1982, p. 34).

[...] naquela conversa da costura, tua mãe é que sabia. Teu pai, velho e saudoso capitão Bento Abano, nunca quis acreditar essa verdade. Tenho ou não tenho razão, dona Mindinha, sô pessorá de corte e lavores da Associação Regional que hoje encontro na porta do Cemitério Alto-das-Cruzes, onde está plantado e floresce o nosso amigo e teu irmão Xoxombo Trepa-na-Cabra? (VIEIRA, 2003, p. 29, grifos nossos)

Não descartamos que um dos motivos da intransigência do capitão Bento esteja no temor que sente em relação aos riscos que Carmindinha correria se fosse estudar na Baixa – no monólogo interior de Toneta, discutido anteriormente, há uma alusão ao modo como são tratadas as garotas negras e mestiças pelos brancos, como meros objetos sexuais. Sá Domingas também apresenta esse receio e, antes de querer matricular Carmindinha, procura verificar com conhecidas as reais condições da escola da Liga. No entanto, existe um embate entre a postura conservadora do pai e a necessidade de educação defendida pela mãe. Concordamos com Conceição, quando afirma que a personagem de Bento Abano se identifica à figura do “patriarca conservador”, “que procura manter a família fiel às tradições culturais angolanas e à valorização do passado”. Para a estudiosa, “o conservadorismo de Abano confirma-se ao recusar, obstinadamente, que Carmindinha – dotada do dom de costurar – fosse estudar na Baixa”. Bento Abano, ainda segundo essa perspectiva, “traz consigo a marca da preservação da identidade cultural da família e do zelo pela tradição e ritos; representa a memória do país, mas continuará também questionando a modernidade” (CONCEIÇÃO, 2011, p. 102-103).

Nesse episódio, uma questão importante se coloca: a crença na educação como ilustração, veículo de promoção social e consequente melhora das condições de vida. Observamos certa subversão dos costumes tradicionais que relegam à mulher apenas a educação familiar como possibilidade – vale lembrar que Xoxombo, irmão mais novo de

Carminzinha, já estudava na “escola da Missão”²⁸ e quanto a isso, o pai não manifestava nenhum descontentamento.

Poderíamos pensar numa valorização da cultura europeia na postura da sá Domingas, mas, prosseguindo a leitura, verificamos que isso não se sustenta. Os valores da tradição são questionados sim, mas em alguns aspectos: no caso, a desigualdade de condições entre homens e mulheres. A educação *ideal*, democrática, humanista e promotora de desenvolvimento, cuja ação desenvolveria as potencialidades inerentes ao angolano/à angolana, ratificada pelo narrador-personagem, não é a que se apresenta em outras passagens, em que, pelos cadernos de Xoxombo, nos são revelados o sentimento de exclusão e a discriminação sofrida pela personagem na “escola da Missão”. Vale a pena retomar esse exemplo:

“O meu nome é Xoxombo. Só na escola é que eu digo o meu nome todo, quando a professora pergunta. E digo também que nasci da minha mãe, senhora Domingas João, negra, a sô pessora diz que isso não precisa dizer, e do meu pai, senhor capitão Bento de Jesus Abano, mulato, a sô pessora também quer que eu diga misto, mas é como eu gosto de dizer. Nasci na Ingombota, ando na terceira e tenho nove anos. A sô pessora é boa mas eu não gosto dela. Quando os meninos começam-me fazer pouco chamando Xoxombo-macaco e outras coisas, ela aparece sempre mas eu não gosto. Diz eu sou coitadinho não tenho culpa de ser assim escuro e que minha alma é igual me agarra e quer ser como mamãe, mas eu não gosto dela porque naquele dia levei minha mandioca cozida para o lanche e o Antoninho, o filho do sô Antunes da quitanda, estava comer o pão dele com a manteiga e começou-me fazer pouco. A sô pessora puxou-lhe nas orelhas, lhe tirou o pão, deitou fora minha mandioca e me deu o pão dele, mas eu não queria e chorei. Eu queria mesmo era minha mandioca, minha mãe tinha-me dado para o lanche”. (VIEIRA, 2003, p. 47-48)

Se tomarmos a professora como representante do sistema educacional colonial, podemos atribuir a este a atitude paternalista daquela. Tal atitude oculta a discriminação cotidiana na escola, presente na carga racista das palavras *negro* e *mulato* que a professora

²⁸ Importante diferenciar os sistemas de educação destinados aos indígenas na sociedade angolana: as escolas ligadas às instituições religiosas. Na prática, as escolas vinculadas ao governo colonial eram chamadas *Missões*, gerenciadas pelos representantes da Igreja Católica. Conforme Douglas Wheeler, as *Missões Católicas* foram financiadas pelo governo colonial como uma necessidade de diminuir ou controlar a influência das *Missões Protestantes*. A função das escolas das missões católicas era promover a assimilação dos indígenas. (WHEELER; PÉLISSIER, 2011, p. 199)

não quer que Xoxombo utilize, mas que, para o garoto, estão esvaziadas de sentido pejorativo e também no desprezo dela pelos signos da terra por meio da imposição dos hábitos dos brancos, já que joga fora a mandioca e dá ao menino o pão com manteiga. Segundo Salvato Trigo, a escola no sistema colonialista exercia a função de controle e dominação, através do “apagamento” dos “valores culturais e civilizacionais”, do “banimento da língua” e da destruição da história dos nativos africanos (TRIGO, s/d. p.148).

Conforme Albert Memmi, a transmissão da “herança de um povo” e de suas experiências se faz “pela educação” e “por meio da língua” (MEMMI, 1977, p. 95). No colonialismo, a questão da educação dada às crianças torna-se problemática: a maioria encontra-se fora do sistema educacional e, ainda segundo o autor, aquela que “tem a insigne oportunidade de ser acolhida em uma escola” depara-se com uma cultura que não tem relações com a sua, com a qual não é possível estabelecer vínculos de continuidade (MEMMI, 1977, p. 95-96). Para Memmi, a experiência escolar do colonizado, “longe de [prepará-lo] para assumir-se totalmente [...], estabelece em seu seio uma definitiva dualidade” (Ibidem). Através dos escritos de Xoxombo, percebemos os conflitos entre o sistema de valores veiculado pela educação colonial e a cultura local.

A oposição “escola da Liga” e “escola da Missão” pode ser compreendida de acordo com os estudos de Douglas Wheeler e René Pélissier (2011). Consoante os historiadores, as associações surgidas após 1910 no país, organizadas pela elite intelectual que começava a se constituir, promoveram ações com o objetivo de desenvolver o sistema educacional africano. Extirpadas pelo governo colonial em 1922, as “Ligas” foram reformuladas a partir de 1930 e contraditoriamente patrocinadas pelo governo – o que não impediu a militância clandestina. Uma das mais importantes associações desse tipo, a *Liga Nacional Africana*, apesar das cisões internas e do caráter ambivalente de sua função – proteção dos interesses da elite assimilada angolana –, atuou como uma “associação de solidariedade social de certa

importância em Luanda” (WHELLER; PÉLISSIER, 2011, p. 175-179; 219), ao criar núcleos de promoção da cultura e da educação para a população. Ao contrapor os sistemas de educação que precariamente foram estruturados para os africanos²⁹, reforça-se a rejeição à educação colonial representada pela “escola da Missão” e a aposta em sistemas educacionais alternativos, oriundos da própria organização dos angolanos.

Um outro fato a ser destacado é a atitude de Zeca Bunéu diante da história “Capuchinho Vermelho” – contada pela professora. O menino faz uma verdadeira subversão ao conto, adequando-a à realidade das pessoas da terra, numa clara demonstração de que é preciso valorizar a identidade do povo e não aceitar sem questionar uma educação aculturadora, cujos valores não são significativos para o angolano:

— Don’Ana, a senhora deixa só eu contar também a minha história?

— Ih, menino! Criança que pede muito, recebe cagalhão! Sempre a pedir, sempre a pedir! Não fica mais calado?

Mais curiosa, sá Domingas falou para don’Ana deixar o Zeca contar. O Xoxombo desatou a rir, Tunica e Carmindinha fizeram pouco, mas ele começou na mesma. E contou que era uma vez uma rapariga que foi com a quinda dela cheia de mandiocas, batata-doce e galinhas para oferecer na avó que morava na mata. Aí, no caminho, apareceu o senhor Onça e começou-lhe falar...

— Xê, Zeca! Cala-te a boca! — gritou o Xoxombo, rindo.

— Elá, menino, então? ’tá interromper assim o teu mais-velho? — protestou don’Ana.

— Não é, don’Ana! É o Zeca ’tá aldrabar. Essa história não é assim, a professora adiantou contar lá na escola. Nome dela é Capuchinho Vermelho, eu sei mesmo...

Tunica e Carmindinha, batendo a palma da mão na boca, começaram a correr em volta do Zeca Bunéu, troçando e rindo:

— Uatobo! Uatobo!

Mas nem assim ficou derrotado, não senhor. Virou para don’Ana, pôs cara séria e falou com muito jeito:

— Ai don’Ana! Se eu contasse a história com a menina do chapéu vermelho ser comida no lobo, ninguém que percebia, não é? Na nossa terra tem menina assim? E tem lobo na mata? Ora pópilas, tem mais é onça! É por isso que eu conto assim... (VIEIRA, 2003, p. 49-50)

²⁹ Segundo Wheeler, o processo de assimilação – a ascensão do indivíduo indígena à condição de não-indígena, equivalente a um europeu – estava fundamentalmente associada à educação. No entanto, a implantação de um sistema educacional em Angola sempre se deu sob a égide da deficiência e da precariedade, centralizada nas missões católicas. Em 1950, por exemplo, esse sistema abarcava de 1 a 2% da população angolana em idade escolar (WHELLER; PÉLISSIER, 2011, p. 199-200).

Se observarmos mais alguns detalhes, a subversão de Zeca também se faz em relação à tradição, pois o menino interrompe don’Ana, a mais-velha contadora de histórias, querendo contar também. O comportamento desrespeitoso ou inapropriado a uma criança é repreendido por ela, mas – novamente – sá Domingas pede que a mais-velha o deixe contar. Ao final, “toda a gente” gosta da história, e o narrador elogia a imaginação de Zeca, que o faz pensar. Nessa passagem, um dos valores importantes trabalhados no romance se desvela: os mais novos são também sujeitos capazes de ensinar, pensar e agir. Zeca Bunéu apropria-se do conto maravilhoso europeu e o africaniza. Sua sabedoria está na capacidade inventiva e subversiva de sua imaginação – uma ideia presente também na “Estória da galinha e do ovo”, de *Luuanda*, em que as crianças contribuem decisivamente na resolução do problema da posse da galinha, graças a sua sagacidade em utilizar o conhecimento da tradição no enfrentamento de situações atuais.

Sendo assim, podemos considerar que a oposição se faz entre a *tradição* e a *modernidade* no episódio da matrícula de Carmindinha, exigindo uma reflexão mais ampla, que vá além da oposição *cultura do colonizado/cultura do colonizador*. De saída, Luandino propõe ao seu leitor um olhar mais atento à complexidade das relações produzidas num território colonizado.

Não se pode esquecer, contudo, que a oposição entre *brancos* e *negros* perpassa também os episódios. Verificamos que essa cisão se manifesta nos valores e concepção de mundo, na posição social dos moradores dentro do musseque e, consequentemente na relação entre os vizinhos. Em todo o romance há menções muito claras à questão racial como um dos problemas mais arraigados dentro desse contexto. Nos exemplos anteriores esse embate já se configura, na desconfiança que Bento Abano tem em relação à educação dos brancos, no tratamento dado a Xoxombo na escola, na rejeição de Zeca Bunéu ao conto “Capuchinho Vermelho”.

A composição multirracial do musseque, no qual convivem negros, mestiços e brancos, é um dos registros significativos do romance. No entanto, não podemos afirmar que todos estão na mesma condição nem que a *convivência* seja harmoniosa já que o *status* social os diferencia. Se tomarmos a ocupação dos adultos, perceberemos que aos negros e mestiços cabem os serviços braçais ou pior remunerados (pedreiro, operário, lavadeira, doceira, passadeira – com raras exceções: Bento Abano é mestre de barcos de cabotagem), o subemprego e o desemprego. Aos brancos cabem as atividades comerciais mais rentáveis, a exploração dos aluguéis, além da atividade policial representada por sô Luís.

O espaço majoritariamente negro e mestiço dos musseques vai se transformando, aos poucos, num espaço habitado também por alguns brancos empobrecidos, sempre vistos com certa desconfiança pelos moradores mais antigos. O que não impede, porém, a atitude solidária por parte dos moradores nos momentos de dificuldade. Nos episódios em que flagramos a personagem Albertina, “mulher de todos” (VIEIRA, 2003, p. 33), fica evidente que a representação da relação inter e intrarracial é complexa e não maniqueísta. Quando essa personagem chega ao musseque e está doente, ou quando sofre um aborto, os moradores não medem esforços para ajudá-la. Em resposta a essa atitude solidária, Albertina se converte numa das personagens que representa a integração entre brancos e negros, pois foi capaz de se abrir à convivência comunitária e construir outra relação com os moradores: “Mulher de todos, é verdade, mas educada, respeitadora como ela não tinha ali. E boa para os miúdos” (Ibidem, p. 49-50).

O mesmo não se pode afirmar de sô Luís, pai de Nanito, o “polícia” que chega ao musseque “na carrinha da PSP com dois cipaios” (Ibidem, p. 37)³⁰. Sua atitude para com os moradores não é de integração, mas de distanciamento, oposição. Um dos fatos mais interessantes que ilustram esse caráter da personagem é o cercamento do quintal de sua casa,

³⁰ PSP designa a *Polícia de Segurança Pública*, a polícia civil, cuja principal função era a manutenção da “ordem pública”, do controle da população dos musseques (MOURÃO, 2006, p. 285).

um espaço muito apreciado pelas crianças, pois continha vários “pés de fruta” dos quais todos usufruíam. A construção da cerca representa a apropriação indevida dos bens coletivos, à semelhança da colonização, no microcosmo do musseque. Para os meninos, “as marteladas de sô Luís doeram no coração” e o sentimento é de que tinham sido roubados. Os vizinhos se dividem entre aqueles que aprovam a atitude de sô Luís – quase todos os brancos – e os que a desaprovam – “o lado da família do capitão e os amigos”, os negros, que entregam “ao desprezo e aos ditos do musseque aquela gente” (VIEIRA, 2003, p.37-38).

O acirramento dos conflitos raciais em Angola relaciona-se com o aumento do número de colonos europeus, incentivado pelas políticas governamentais³¹. Com a intensificação da imigração portuguesa, certa parcela da população branca sofre um processo de endividamento – é o caso de Albertina –, vindo compor a população marginalizada dos musseques. Conforme Mourão, a população de origem portuguesa que habitou as periferias de Luanda era constituída por dois tipos:

trabalhadores portugueses que [moravam] nos musseques para evitar o pagamento de aluguéis altos e os pequenos comerciantes, conhecidos como “fubeiros”; estes controlavam não só o pequeno comércio local, como em certos casos, a venda ou a distribuição de água, o que lhes [dava] uma posição vital no musseque. [...] desde longas datas esses pequenos comerciantes [foram], aos poucos, apropriando-se de terrenos. Durante o conflito ocorrido nos últimos anos do domínio colonial, muitos desses “fubeiros” [eram] utilizados pela polícia como informantes.³² (MOURÃO, 2006, p. 231)

A presença do branco no musseque aponta para dois aspectos conflitantes: a possibilidade de convivência e o embate racista. Figuram, de um lado, os brancos que se

³¹ Wheeler explica que “o rápido aumento da população branca após 1940 teve efeitos sociais, políticos e económicos profundos”. Esse contingente migratório fixou-se em terras cultiváveis, principalmente nas produtoras de café. Os “conflitos raciais e depois políticos” se intensificaram. Na cidade, “o desemprego era muito significativo entre os europeus e os africanos [...]”. Na competição pelo emprego, os recém-chegados brancos levavam vantagem sobre os residentes africanos e, muitas vezes, sobre os mestiços” (WHEELER; PÉLISSIER, 2011, p. 205; 211-215).

³² Segundo Mourão, o termo “fubeiro” era utilizado pelos africanos em relação aos brancos comerciantes, vendedores de “fuba”, uma farinha de mandioca, num tom pejorativo (MOURÃO, 2006, p. 231).

solidarizam com os negros e vice-versa e, por outro, aqueles cuja atuação se associa ao colonialismo e suas formas de opressão e discriminação.

Se, a princípio, os garotos não fazem diferença entre si e brincam todos juntos, fatos como a construção da cerca e isolamento das árvores frutíferas interferem nessa relação e desencadeiam reações agressivas e posicionamentos opostos entre os meninos, que se acusam uns aos outros e reproduzem os discursos dos colonizados e dos colonizadores. Na esfera de suas relações, os miúdos vão transferir a culpa dessa violação a Nanito, filho do policial. A retaliação que fazem – amarrando Nanito numa árvore, comendo todas as frutas e defecando em seus pés – agrava a situação, pois sô Luís exige levar Zeca Bunéu à esquadra e Nanito, surpreendendo a todos, desfere um tiro de chumbo nas nádegas de Zeca – fato que espanta todos os moradores.

Vale lembrar que Zeca Bunéu é um garoto branco, filho do “mestre sapateiro”³³ e dona Branca, mais um índice da complexa relação entre brancos e negros. Luandino parece querer nos mostrar que não podemos tomar a questão como uma disputa entre bons e maus, negros e brancos. Zeca Bunéu é uma das personagens mais integradas ao espaço e às pessoas do musseque, apesar do posicionamento contrário de seus pais. Os exemplos de sua conduta de adesão ao grupo dos moradores negros e mestiços do musseque perpassam todo o romance e relativizam o maniqueísmo das raças, apontando para uma integração possível. A ideia de interação entre negros, mestiços e brancos constitui uma das bases dos movimentos de resistência que se configuraram a partir dos anos de 1950, como o do MPLA³⁴, do qual

³³ Apesar de não nos enveredarmos sobre a questão dos desdobramentos do autor nas diversas personagens do romance, cabe notar a aproximação que se pode fazer entre a biografia de Luandino Vieira e algumas personagens, como Zeca Bunéu. Luandino é filho de um colono sapateiro, como Zeca e, talvez, essa personagem represente um alter ego do escritor não só pelos detalhes da sua caracterização como pela postura a favor dos angolanos. Nessa mesma linha, podemos considerar, também, o narrador-personagem.

³⁴ Tal afirmação leva em consideração os apontamentos do historiador francês René Pélissier sobre a existência de duas principais correntes dentro do nacionalismo angolano, anterior a 1961: “os modernistas, claramente sujeitos a uma influência marxista; e os etnonacionalistas, que eram muito mais poderosos, pois possuíam uma base tribal, limitada mas segura, no antigo Reino do Congo” (WHEELER; PÉLISSIER, 2011, p. 235). Apesar do posicionamento explícito do estudioso, consideramos válida a leitura para a compreensão da composição do MPLA, enquanto um movimento “modernista” de origem urbana e ligado a uma elite intelectual, composta por

Luandino Vieira fazia parte. Ao tematizar isso no romance, o autor promove a reflexão sobre a complexidade da identidade angolana.

Mesmo assumindo certo tom anedótico em muitos momentos (como no caso da subversão do conto “Capuchinho Vermelho”, em que a criatividade de Zeca Bunéu faz rir e pensar), percebemos que a tensão se instala no romance e o clima de paz do musseque se altera inexoravelmente. A experiência é cada vez mais pautada pelo sofrimento e a exclusão é percebida de forma mais clara e intensa. O acirramento das contradições coloniais vai minando as possibilidades de uma vida tranquila. Dois episódios finais do primeiro capítulo são exemplo disso.

O primeiro deles diz respeito à entrega dos brinquedos de Natal para as crianças matriculadas na escola. Ansiosamente esperada por todos, a entrega se converte em momentos de angústia, numa confusão sem precedentes. Uma multidão de garotos, vindos de todos os musseques, disputam os poucos brinquedos a serem distribuídos naquele ano. Através das personagens Xoxombo e Zeca Bunéu, acompanhamos um percurso que vai do entusiasmo à

um número expressivo de assimilados e mestiços, com maiores oportunidades de estudo. Péliissier comenta que esses líderes encontraram terreno fértil para as suas ideias em meio aos musseques, cuja população se caracterizava, entre outras coisas, pela diversidade étnica e, nas palavras do estudioso, uma população “destribalizada” (Ibidem). Ainda, segundo o autor: “Este nacionalismo, que pretendia ser pan-angolano – ou seja, antitribalista – permanecia, na maior parte dos casos, um fenómeno elitista e urbano, faltando-lhe o apoio das grandes massas rurais, sem o qual qualquer revolta nacional em Angola estava condenada ao insucesso” (Ibidem, p. 236).

Já Marcelo Bittencourt, no artigo “Angola: influências e persistências indesejáveis” (2005), considera que as acusações enfrentadas pelo MPLA – oriundas dos movimentos de oposição interna como a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) – de ser “um pequeno grupo de marxistas universitários sem qualquer força militar”, que possuía “um número elevado de mestiços” identificados aos “filhos de colonos” (BITTENCOURT, 2005, p. 3) revelam as cisões internas dos diversos movimentos que se configuraram nos anos de 1950 e 1960. O MPLA também acusava a FNLA de “ser um movimento tribalista e agente de uma solução neocolonial face ao apoio norte-americano” (Ibidem, p. 3). Não adentraremos nessas discussões, no entanto, elas nos ajudam a entender o MPLA como um movimento formado por segmentos diversos da sociedade angolana, notadamente urbano. Bittencourt explica que o MPLA “formou-se a partir de duas correntes nacionalistas constituídas pelos que estavam na colônia, principalmente em Luanda e Benguela e nas suas proximidades [...], próximos, portanto aos pontos mais antigos da colonização, e pelos que estavam na metrópole ou em outros países da Europa ou ainda, mais raramente, da África [...]” (Ibidem, p. 2). Quando das prisões de muitos de seus membros em 1959 e 1960, revelou-se a “composição dos grupos urbanos: eles atuavam basicamente em Luanda; do ponto de vista racial, contavam com a participação de negros, mestiços e brancos; quanto à filiação religiosa, destacavam-se católicos e protestantes; e, no que diz respeito à ocupação profissional, eram compostos principalmente de funcionários públicos, empregados do comércio, enfermeiros, estudantes, monitores agrícolas e operários” (Ibidem, p. 2). Essa composição múltipla do movimento ajuda a situar a posição “pan-angolana” revelada por Luandino, ao acreditar numa angolanidade composta pela diversidade.

desolação. Os meninos voltam para casa “tristes, rotos e sujos e sem brinquedos” (VIEIRA, 2003, p. 61). Nas palavras de Xoxombo sobre o acontecido, resta a perplexidade: “Eu e o Zeca fomos nos brinquedos. Nos meninos brancos deram camioneta de corda e a mim não porque sou preto. Mas no Zeca também não deram e ele é branco. O filho do sô Laureano da Câmara recebeu. Não percebo.” (Ibidem, p. 62).

Xoxombo não compreende a situação. Espanta-se diante de uma realidade em que a lógica da divisão social entre brancos e negros parece não fazer mais tanto sentido. A conclusão a que o menino *não* chega é a de que o fenômeno da exclusão atinge, agora, a quase totalidade dos moradores do musseque. A questão do despertar da “consciência de uma nação de identidade híbrida em meio à repressão” também é tratada por Gustavo Henrique Rückert (2012)³⁵. O estudioso considera que a geração flagrada pelo romance “foi crescendo em meio a um ambiente caótico e em pulsante tensão de conflito”, que agudizaram as experiências da infância. No episódio da distribuição dos brinquedos, o estudioso interpreta a perda destes como signo da perda de “um pouco da inocência”: “Isto é simbolizado na volta ao musseque, quando os dois decidiram jogar fora as suas caminhonetes de papelão, desfazendo-se, assim da infância” (RÜCKERT, 2012).

O segundo episódio, o relato dramático da desapropriação da família de Biquinho, é mais um índice de que o processo de marginalização desses moradores se amplia cada vez mais. Podemos tomar os três membros dessa família de negros como um exemplo dos vários níveis de decadência, exploração e exclusão a que os moradores estão sujeitos: sô Augusto, um eletricista desempregado, é conhecido dos meninos pelas constantes ameaças, que vocifera nos momentos de embriaguez e delírio, de destruir as casas novas; nga Xica definha com o exaustivo trabalho, principalmente na produção de doces que são vendidos na Baixa – no entanto, como os vende quase sempre em troca de mantimentos, os lucros da atividade

³⁵ Encontramos o artigo disponível no site <www.artistasgauchos.com>, versão sem numeração de páginas.

ficam com a atravessadora do negócio, a branca dona Guilhermina; Biquinho, um dos mais-velhos do bairro, abandonou a escola para trabalhar e contribuir para o sustento da família. Quando o trator chega para derrubar a casa, a Xica está sozinha e pede ajuda aos vizinhos. Somente as mulheres e crianças vêm em seu socorro, mas não conseguem evitar a tragédia: como “formigas”, vão retirando os pertences da família que, espalhados pelas areias do musseque, parecem “lixo” – como se a desapropriação atingisse também a dignidade. Diante desse fato que não conseguem impedir, os meninos ficam “muito tristes e calados”, e esperam Biquinho chegar do trabalho para contar o que aconteceu. Mesmo com a casa derrubada, o menino procura pensar positivamente: agora recebera um aumento salarial, poderia estudar eletricidade, como o pai (VIEIRA, 2003, p. 79-85).

Aos poucos o narrador-personagem nos revela o processo de marginalização que sofrem os habitantes do musseque. Gradativamente, o tom anedótico dos primeiros episódios vai sendo alterado e as personagens crianças, que lidavam com as situações do cotidiano com certa ironia e criatividade, findam o capítulo com um sentimento de impotência. Mesmo a esperança de Biquinho – estudo, profissionalização e trabalho assalariado – parecem diluídas em meio ao contexto ameaçador que se descortina:

De mão dada com Xoxombo, e Zeca Bunéu a assobiar para assustar o medo, viemos para nossas casas, pelo alto capim fora. Quando passamos no imbondeiro, a lua já estava nascendo atrás do Tanque d'Água. Olhamos no sítio da cubata do Biquinho. De lá, o trator amarelo estava nos mirar, debaixo da lona. O servente que tomava conta já tinha acendido uma fogueira para cozinhar o jantar. E na luz branca da lua que nascia e do fogo da fogueira, a gente viu o Biquinho ainda sentado no chão e o Augusto de pé, em cima dos bocados de barro duro espetado de canas, o livro numa mão e a outra apontando ameaçadora pelo areal abaixo.

— Pópilas, Zeca! Mira só! — disse Xoxombo. — Parece mesmo aqueles homens que andam falar a chegada do castigo do Céu, que estão lá na Bíblia! Senti o Zeca Bunéu encostar-se mais a mim e, a assobiar, os três viemos para casa muito calados. (Ibidem, p. 85)

Os diversos fragmentos da memória, reconstruída pela narrativa, constituem passagens significativas da vida dos meninos do musseque, episódios em que se revela muito mais do

que as confusões e traquinagens infantis, mas vivências “muito fundas” e coletivamente experienciadas, decisivas para o processo de amadurecimento dessas crianças.

3.2.3. Mudança inevitável: adolescência e juventude no musseque

Entendemos que a anedota é um traço forte no primeiro capítulo, pois aos embates com o real ameaçador e excludente, as crianças respondem com espontaneidade, ironia e criatividade. No episódio em que Zeca Bunéu leva um tiro no traseiro, por mais grave que o fato possa parecer, os acontecimentos se dissipam no “vento fresco” e se tornam um *causo*. Mesmo na história da morte de Xoxombo, a alcunha criada pelos meninos – “Trep-na-cabra” – denota a capacidade de ironizar a gravidade das situações.

No segundo capítulo, “A verdade acerca do Zito”, que flagra os acontecimentos em relação a essa personagem que está adolescendo, o tom anedótico é deixado de lado. Os últimos acontecimentos imprimiram certa tristeza ao musseque e a urbanização crescente é uma ameaça constante: famílias migram para os bairros mais afastados e os pais temem o futuro dos filhos, pois “a vida estava cara” (VIEIRA, 2003, p. 148).

Zito, mais-velho “sem medo e sem vergonha” (Ibidem, p. 89), empreende uma trajetória marginal: excluído da escola, pratica pequenos furtos, aguenta a surra dos pais como um homem, é preso várias vezes – mas sua volta da esquadra sempre é motivo de alegria, talvez pela compreensão de que os deslizes do garoto derivam da sua própria condição de exclusão, já que “juízo tinha, faltava era sorte” (Ibidem, p. 146). Se compararmos a declaração de Biquinho por ocasião da derrubada de sua cubata, percebemos certa diferença:

Biquinho esforça-se por enquadrar-se na norma (trabalho, estudo), apesar da eminência do fracasso; Zito já não tem a possibilidade da inclusão. Podemos estabelecer uma gradação entre as trajetórias excludentes de Biquinho e Zito, já que a falta de “sorte” deste também está reservada àquele. A exclusão constitui uma característica da sociedade angolana representada no romance pelas duas personagens.

Antonio Candido explicita um problema estrutural da sociedade brasileira, o qual denominou “dialética da ordem e da desordem” (CANDIDO, 2004, p. 31) ou “tensão entre norma e conduta”. De acordo com o estudioso, o modelo de modernização da sociedade brasileira, espelhado nas “velhas sociedades” e imposto pelas elites dominantes, não sustenta a si próprio a não ser pela criação de “mecanismos ideais de contensão” (Ibidem, p. 42) que garantam – ou pelo menos tentem garantir – a manutenção da norma. A artificialidade da norma, gerada pela imposição e pela falta de legitimidade de seu processo de construção, abre caminho para a constituição de uma conduta divergente. A tensão entre esses dois polos estruturantes da sociedade, verificada por Antonio Candido na obra de Manuel Antonio de Almeida – *Memórias de um sargento de milícias* –, pode ser estendida à obra de José Luandino Vieira³⁶. É preciso considerar que a imposição de um modelo hegemônico de sociedade aos países que sofreram um violento processo de colonização, como Brasil e Angola, gerou um contingente de excluídos, de marginalizados sociais, aos quais a norma procura subjugar. São as minorias que transitam entre os polos da ordem e da desordem, tentando enquadrar-se – em vão – na norma ou buscar alternativas de sobrevivência e/ou resistência nas brechas do sistema.

³⁶ A esse respeito, destacamos a análise de *Luuanda*, presente no livro *Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*, de Vima Lia Martin (2008).

A experiência das prisões de Zito e a perseguição de sô Luís ao garoto nos dão a perspectiva da função da polícia³⁷ nos musseques: repressão e tortura àqueles que se desviavam da norma. O último delito praticado por Zito, a tentativa frustrada de roubo à casa do sô Luís, acaba levando o adolescente à prisão em São Tomé, “para trabalhar de castigo” (VIEIRA, 2003, p. 153) – de onde não volta mais. Interessante perceber as motivações do crime: Zito pretendia pagar os aluguéis atrasados de Albertina, com a qual tinha um relacionamento íntimo, e salvá-la de ser despejada. O crime de furto adquire um sentido de transgressão à norma, alternativa que resta aos excluídos do sistema. Mais do que descrever as dificuldades e injustiças enfrentadas pelas personagens malandras como Zito, o romance focaliza, conforme afirma Chaves, “as armadilhas do poder e as estratégias utilizadas pelo oprimido para garantir a sua sobrevivência numa ordem que só lhe assegurava a morte” (CHAVES, 2000, p. 84). A subversão à norma, no caso, não é crime, mas forma de resistência.

Ao silêncio com o qual finda o primeiro capítulo do romance, soma-se a solidão que do segundo para o terceiro capítulo se instala no musseque. Biquinho está distante, Xoxombo morto e Zito preso, provocando a fragmentação do grupo. À medida que crescem as personagens e o narrador, a situação no musseque se altera definitivamente. No terceiro capítulo, “Carminzinha e eu”, o musseque já se encontra esvaziado. Sozinhos, o narrador-personagem e Zeca Bunéu resolvem seguir os conselhos de Bento Abano: “melhor mesmo era fazer um jornal, contar os casos do nosso musseque” (VIEIRA, 2003, p. 166). É preciso escrever “para toda a gente aprender aquele amor que a gente sente quando ouve-se o vento fazer dicanza nos coqueiros das ilhas do mar da nossa terra” (Ibidem, p. 168).

Dois pontos importantes podem ser destacados nesse capítulo do romance: a importância da figura de Bento Abano, um “mestre” cujos ensinamentos são preciosos aos

³⁷ Já citamos anteriormente a função da escola na transmissão da cultura hegemônica. Educação, via escola, e repressão policial caminham juntas no sistema colonial – duas instituições que, segundo Salvato Trigo (s/d, p. 148), são ferramentas fundamentais na manutenção do controle sobre a população colonizada.

adolescentes e a escrita de um jornal próprio. Bento Abano, leitor dos jornais “Angolense” e “Cruzeiro do Sul”³⁸, passa a sua experiência aos garotos e imprime nela certo sentimento nativista ao exaltar os elementos da terra. Quase uma metáfora do percurso da literatura de Angola, que se originou nos movimentos da imprensa escrita, Zeca e o narrador-personagem parecem trilhar os mesmos caminhos de Lunadino Vieira: assim como suas personagens, o escritor inicia sua carreira literária ainda adolescente, com alguns poemas e ilustrações publicados em jornais caseiros, os quais debatia com António Jacinto – como já mencionamos no primeiro capítulo de nossa dissertação – uma espécie de porta de entrada para os movimentos anticoloniais.

Para compor o jornal caseiro, o narrador-personagem, Zito e, mais tarde, Antoninho debruçam-se sobre o passado, recordando-o por meio dos diversos relatos dos moradores que ainda restam no musseque. Além de monumento à memória coletiva dos moradores, a escrita do jornal adquire um caráter pedagógico importante, pois torna-se veículo de transmissão de um saber específico. Ao registrar as memórias do musseque no jornal, as personagens podem recuperar o sentido da experiência, reordenando e ressignificando o passado. As considerações de Frederic Jameson, ao analisar os postulados de Ernst Bloch, podem ser de grande valia para compreendermos essa capacidade que a escrita pode ter sobre o passado. O estudioso afirma que:

[...] em nosso mundo, em nossa sociedade, a experiência nos é dada necessariamente em fragmentos; não é nunca vivida com a total e genuína autoconsciência que Bloch atribui à adequação definitiva entre sujeito e objeto. E a tarefa da arte e da linguagem é recuperar esta totalidade (unidade) de experiência, ou fazê-la possível pela primeira vez. [...] como se o próprio impulso utópico fosse capaz de trabalhar somente sob o manto de uma mística da nostalgia. (JAMESON, 1985, p. 122)

³⁸ O jornal “Cruzeiro do Sul”, segundo Wheeler, remonta ao final do século XIX. Era um “jornal radical”, no qual o polêmico advogado José de Fontes Pereira (1823-1891) publicava artigos “contra a corrupção, as injustiças e a imoralidade do sistema angolano” (WHEELER; PÉLISSIER, 2011, p. 155).

A escrita do jornal – e do próprio romance – parece cumprir essa função de recuperação da totalidade da experiência vivida. É na percepção dessa totalidade que podemos imprimir sentido à experiência e descortinar, nela, os elementos anunciadores da mudança. A tomada de consciência de si e dos fatos passa pela reconstrução do passado. Ver, saber e contar são elementos-chave dessa conscientização.

Ao longo do romance, vimos ser delineada a trajetória de Angola nos anos que antecedem a luta armada, na perspectiva dos excluídos. Ficou marcado o processo de marginalização e a violência inerente ao regime colonial, que se intensificara nesse período. Um fato desencadeador do sentimento de revolta é descrito no romance: o massacre aos moradores do musseque, empreendido pelas forças policiais e militares, quando com “arcos, paus, catanas e pedras” os moradores se rebelam contra as cotidianas ameaças, agressões e violações sofridas (VIEIRA, 2003, p. 170-74) – podemos relacionar o episódio aos levantes de 1961, momento significativo da história de Angola, marco do início da luta armada pela independência.

É nesse momento que, segundo a leitura que estamos construindo, o processo de crescimento/aprendizagem das personagens adolescentes atinge um ponto decisivo, como na história do país. O narrador-personagem descreve, com espanto, o embate entre Bento Abano e Carmindinha, entre pai e filha. Bento considera que a repressão aos moradores dos musseques é resultado da falta de respeito do povo para consigo próprio, que não soube aproveitar as oportunidades de instrução, afundando-se no vício e maus costumes. Carmindinha não concorda, questiona o modelo de civilização que lhes fora imposto pelo sistema colonial e o responsabiliza pela situação caótica e atrasada da população. Para a garota, a questão ultrapassa a responsabilidade individual. Observemos os recortes do diálogo das personagens:

A menina costurava, com depressa, irritada, o capitão continuava:

— Uma fedelha! Uma fedelha! Como é que você percebe estas coisas da vida, assim? Esses assuntos de mortes, o que é que tu sabes?... É o que eu sempre falei: o povo não tem respeito por si mesmo...

Carminzinha saltava na cadeira, os olhos faziam força para não falar, mas não aguentava, respondia:

— Mas sei! Sei mesmo! Respeito como então? Batem-te na tua porta, insultam-te na tua filha e você fica com seu respeito, sua educação, não liga nessas coisas, não é? Fala que o povo só quer é vinho e roubo, mulheres, vestir casaco e gravata, que já não tem homens como antigamente...

Velho capitão caminhava no canto, levantava, queria lhe mandar calar mas as palavras morriam atropeladas na garganta, só seus olhos brilhavam:

— Respeita e serás respeitado! Mas como é vão ter respeito, se eles nem ligam neles próprios? Não estudam! Não se instruem, não aprendem! Vivem como gentios, só procuram mulheres, bailes, prostituindo-se nos batuques, nos feitiços, sem preocupações superiores do espírito... Um homem de espírito, nunca ninguém lhe insulta, está defendido!...

[...]

— Mas instruídos como? E as escolas?... E isso do vinho, dos bailes, das quitandas, porquê não acabam com essas coisas então?... Porquê não pedem para fechar?

[...]

— Ah! Não sabe?... É assim que a desculpa deles é a mesma!... O povo não presta, o povo está estragado, esta geração só pensa em bebedeira e quitatas...

[...]

— Antigamente, como eu dizia, a gente podia exigir, a gente podia reclamar justiça! Nossos filhos do país eram instruídos, se cultivavam, elevavam-se. Os seus concidadãos tinham-lhes respeito, o povo tinha os seus chefes, eram reconhecidos... Não havia discussão. E agora?...

[...]

— Sim! E agora, pai? O que sucedeu nessa gente? Escrever, falar, só eles é que sabiam?... Os que vieram depois não prestam, todos são burros, matumbos?

[...]

— Isso tudo já morreu, Senhor Capitão! Está morto, não serve mais para nada, papá... Agora não é hora de esperar que o Zeca vai-se instruir, que eu vou m'instruir, todos são educados e vamos fundar nossa associação literária! — e virou voz mesmo de fazer pouco: — Agora, sim! Com esse respeito que eles vão ter por nós, vão deixar de bater nas portas para a gente abrir, para deitar com os batalhões, dar porrada no doceiro porque não tem troco... Morreu! Não presta, poça! (VIEIRA, 2003, p. 176-179)

Estamos diante do embate entre o velho e o novo pensamento, um conflito de gerações. A disputa entre Bento, cinquenta anos, e Carminzinha, dezesseis, opera uma verdadeira mudança de pensamento, que está no cerne da atitude revolucionária que essa geração adotará:

[...] uma menina [...] vestindo um vestido de chita mas feito com as mãos dela, na habilidade dela, respondendo para seu pai, o capitão de cabotagem

Bento Jesus Abano, homem do mar e da vida, mais de cinquenta anos de casos e conversas e confusões, suas palavras no musseque eram lei [...]. O que custava mais acreditar era a certeza, a verdade daquelas palavras que a menina falava e saíam da sabedoria do coração dela, os olhos, olhos de Bento Abano, que tinham visto o povo exigindo os soldados, atirar pedras e paus e depois a fugir, os pontinhos de poeira que saltavam no chão no barulho das espingardas e metralhadoras. (VIEIRA, 2003, p. 175-176)

Além do embate de gerações, não podemos esquecer que Carmindinha é uma mulher. Luandino elege como representante dessa nova geração revolucionária, no romance, uma adolescente de dezesseis anos. Se retomarmos alguns dos elementos já apontados em nossa análise, perceberemos Carmindinha como uma personagem que foi sendo construída sob o signo da ruptura desde a infância: com a ajuda da mãe, Carmindinha vai estudar na escola de corte e costura da Liga, contrariando a vontade do pai. Um outro exemplo está no discurso dessa personagem, confidenciado ao narrador-personagem, em que a já adolescente Carmindinha expressa ideias contrárias ao pensamento tradicional a respeito da sexualidade feminina:

*Eu percebi a malandragem nos olhos, na voz e no apertar dos meus ombros e não gostei. E as mãos procuraram outra vez e encontraram, agora desciam e subiam e era o meu sangue e o respirar do Zito que subiam, cresciam e eu fiquei muito satisfeita e pensei que era bom gostar dum homem e que o que o homem faz é bom e que quem diz eu sou uma perdida não sabe de nada. Se gosta, gosta mesmo e só é perdida se faz as coisas que não gosta com a pessoa que não gosta e então eu ouvi o barulho e tirei as mãos do Zito.*³⁹ (Ibidem, p. 123-24)

No entanto, a figura de Bento Abano não fica totalmente desacreditada. Representante da sabedoria dos antigos, seus ensinamentos continuam sendo relativamente valorizados. A diferença consiste no florescimento de outra postura, condizente com os tempos novos que se anunciam, uma sabedoria que se abre ao futuro e aproveita o que há de bom na tradição. Mais uma vez, Luandino afirma que é preciso, sim, aproveitar o que a tradição deixou de positivo na história desse povo, mas é absolutamente necessário construir o novo a partir de agora – e isso significa adotar uma postura revolucionária, de ruptura com o colonialismo. A imagem

³⁹ A passagem é destacada em itálico pelo próprio autor, marcando o discurso de Carmindinha.

dos olhos de Carmindinha como sendo a herança dos mesmos olhos do velho capitão Bento Abano aponta para essa percepção revolucionária, um devir que não despreza o saber acumulado no passado – alicerces da nação.

3.3. Resistência

Alfredo Bosi postula que “resistência” é o ato de “opor a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118), conceito que pertence ao campo da política e não da literatura. A arte literária, entretanto, acabou por conjugar essa noção à narrativa de duas formas não excludentes: “a resistência como tema” e “a resistência como processo inerente à escrita” (BOSI, 2002, p. 120).

Ao trabalhar com a representação do sistema de “valores” e “antivalores” (Ibidem), a literatura acaba por penetrar no campo da ética, mas de uma maneira especial: dado o caráter imaginativo da arte literária, “o narrador cria, *segundo o seu desejo*, representações do bem, representações do mal ou representações ambivalentes” e, “graças à exploração das técnicas do foco narrativo”, pode evidenciar “toda uma fenomenologia de resistência do *eu* aos valores ou antivalores do seu meio” – uma “subjetivação intensa do fenômeno ético da resistência” (Ibidem, p. 121). Se para o “homem de ação” a ética consiste na coerência entre seu comportamento e seus valores, para o romancista, o compromisso seria com a “verdade da expressão: Escrever bem passa a ser um imperativo moral na medida em que o sentido requer uma rede de signos que o tragam à luz da comunicação” (Ibidem).

Para o autor, é no período entre-guerras que a noção de resistência se aproxima das manifestações da cultura, pois diversos intelectuais engajaram-se na luta contra os sistemas

totalitários que se constituíram entre 1930 e 1950. Trata-se de “um tempo excepcional”, “de união de forças populares e intelectuais progressistas”, cujos efeitos se fizeram sentir também posteriormente (Ibidem, p. 125).

Nosso Musseque pode ser lido como um romance que se insere na vertente engajada da literatura dos anos de 1960 em Angola, uma literatura de resistência. Dentro do contexto angolano reportado no romance, a força externa à qual se opõe o sujeito pode ser compreendida como o sistema colonial implantado na África pelos portugueses. Numa das explicações mais categóricas a respeito das características do colonialismo, Frantz Fanon define: “o mundo colonial é um mundo compartimentado”, cindido em dois, cuja fronteira está bem demarcada pela presença e atuação repressora da polícia; é “um mundo maniqueísta”, que associa a figura do colonizado ao mal, desumanizando-o através da destruição e negação de seus valores (FANON, 2010, p. 54; 57-8). A manutenção dessa divisão entre colonos e colonizados e, conseqüentemente, das estruturas de poder que sustentam o sistema, é realizada, fundamentalmente, pelas instituições *escola* e *polícia*.

Retomando Trigo,

A Escola e a Prisão foram duas instituições de grande valimento para o regime colonial. Na escola, procurava-se dominar espiritualmente os colonizados pelo apagamento de seus valores culturais e civilizacionais, pelo banimento da sua língua, pela niilificação da sua história. [...] Na prisão, pretendia-se amedrontar, pela violência física, a resistência dos que não aceitavam a opressão colonial e tinham a coragem de dizê-lo. (TRIGO, s/d, p. 148)

No romance, a relação dos “miúdos” com essas duas instituições é figurada em episódios significativos, que podem ser lidos como representações da resistência dos meninos à ordem perversa do colonialismo, uma ordem que, nas palavras de Rita Chaves, “só lhe[s] assegurava a morte” (CHAVES, 2000, p. 84).

3.3.1. Os embates com a escola

O narrador-personagem de *Nosso Musseque* descreve situações em que fica evidente o sentimento de desajuste dos meninos nos embates com as situações cotidianas da escola. Por meio dos fragmentos do caderno de Xoxombo, já expostos nos capítulos anteriores de nossa dissertação, a exclusão e a discriminação sofrida pela personagem na “escola da Missão” tornam-se evidentes. O menino registra as atitudes paternalistas e discriminatórias da professora, das quais não gosta: ao tentar defendê-lo do racismo explícito dos colegas brancos, a voz atribuída à professora, representante do sistema de educação colonial, considera Xoxombo um “coitadinho” que não tem “culpa de ser assim escuro” (VIEIRA, 2003, p. 47) – lembramos que, na escola básica, a maioria das crianças era branca; Xoxombo é uma das exceções, pois manter um filho estudando dependia de recursos financeiros, escassos para a grande maioria dos angolanos; ao jogar fora a mandioca que o menino trouxe para o lanche, alvo das gozações preconceituosas de Antoninho, a professora demonstra claramente o desprezo pelos elementos da cultura africana. A raiva que explode em choro é clara manifestação de resistência ao modelo de educação colonial, ainda que elaboradas por um menino de nove anos.

Pela via da ironia, a personagem Zeca Bunéu resolve recontar uma das histórias que escutou na escola, mas o faz de uma maneira diferente, pois transforma o conto “Capuchinho Vermelho” trocando os símbolos da cultura europeia pelos da cultura local: numa “quinda”, e não numa cesta, estão os produtos da terra que a menina levará para a avó; esta não mora no bosque, mas na “mata”; e o lobo europeu se converte no “senhor Onça” (Ibidem, p. 50)⁴⁰. A capacidade inventiva e subversiva da imaginação de Zeca Bunéu pode ser interpretada como

⁴⁰ O trecho referido encontra-se transcrito anteriormente, neste mesmo capítulo da dissertação.

forma de resistir a uma cultura imposta e sem sentido. O enfrentamento do processo de aculturação do sistema colonial se faz pelo resgate dos elementos locais e pela ironia que imprime ao incorporá-los ao conto maravilhoso europeu, parodiando-o.

3.3.2. A repressão policial

A outra instituição responsável pelo controle e manutenção do sistema colonial, ao lado da escola, é a polícia. No romance, sua presença é marcante, principalmente através da personagem sô Luís. Se, como apontamos anteriormente, a polícia demarca a fronteira entre o mundo do colono e o mundo do colonizado, a presença de um policial no musseque intensifica a repressão aos moradores. As situações em que a personagem aparece estão sempre permeadas pelas ameaças de ação violenta e pela opressão. Não é à toa que o instrumento que sô Luis tem sempre em mãos é o “chicote cavalmarinho” (VIEIRA, 2003, p. 37). As suas declarações também evidenciam o caráter ameaçador dessa personagem para com os moradores negros, mestiços ou os que não se enquadravam no conceito de “civildade” do policial, como a branca Albertina:

Quando saiu às oito horas, chicote batendo na perna magra, sô Luís falou alto, para todos ouvirem:
 — Hoje é que eu faço a cama àquela puta. Vão ver! Esse musseque tem de ser um bairro decente! [...]
 Mas sô Luís polícia era onça, espreitava. A raiva dele era grande desde a confusão do chumbo no mataco do Zeca, quando adiantou ameaçar a Albertina, don’Ana ouviu, crescia com essas histórias do Zito. Na quitanda de sô Antunes jurava, prometia:
 — Hão-de-ver! Limpo a merda deste musseque. Palavra de Luís Fonseca! Faço dessa lataria um sítio para as pessoas civilizadas viverem! (Ibidem, p. 39; 137)

Além de Albertina, Zito é uma das personagens que sofrem mais agudamente a perseguição da polícia. Trata-se, como outrora descrevemos, do mais velho do grupo de

meninos e sua trajetória exemplifica a exclusão e a marginalidade a que estão sujeitos os moradores do musseque. Sua família não pôde arcar com os custos da escola e o garoto teve que abandoná-la:

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

Sem condições de satisfazer os mínimos desejos, ele recorre ao furto e ao roubo algumas vezes e, por conta desses atos delinquentes, é preso em diferentes ocasiões. O primeiro delito da personagem é o furto do dinheiro que a mãe, nga Sessá, estava guardando para comprar tecidos. Seguindo os conselhos de Xoxombo para conquistar Toneta, Zito compra-lhe, na Baixa, um par de brincos. Uma grande confusão se arma quando nga Sessá descobre que lhe sumiram os “vinte angolares” (VIEIRA, 2003, p. 116). A mãe vai tirar satisfações com Toneta e sô Sebastião, pai de Zito, acaba dando uma grande surra no adolescente para ensinar-lhe “a não ser nunca ladrão de dinheiro” (Ibidem, p. 118). Já o segundo delito, um roubo e agressão a um vendedor de doces, acaba levando-o à prisão pela primeira vez, como explica Carmindinha – uma das personagens um pouco mais próximas ao garoto:

[...] e a voz era agora daquele menino do nosso musseque, falando os cigarros que queria, o dinheiro que não tinha, os quedes para ir na namorada – e pediu desculpa e disse não lhe gostava mais – e viu o dinheiro do doceiro da dona Guilhermina roubou, pelejou, amachucou-lhe, partiu o tabuleiro e foi na esquadra. (Ibidem, p. 121-122, grifo do autor)

A marginalização e a pobreza dos moradores do musseque, vítimas do sistema colonial que se estrutura na desigualdade de condições entre colonos e colonizados, impedem o mínimo de satisfação dos desejos de Zito. O recurso ao furto e ao roubo são estratégias para driblar essa condição.

A segunda prisão da personagem ocorre por ocasião da agressão a sô Aníbal, o cobrador de alugueis. Quando um dos moradores atrasava o pagamento, Aníbal Manco, como os garotos o chamavam, apropriava-se de seus pertences para compensar a dívida. No episódio em questão, Aníbal estava tentando levar “o fio de ouro” e “os brincos” de Albertina no lugar do “dinheiro da renda” (VIEIRA, 2003, p. 141). Mas a mulher recusava-se, enxotando-o embaixo de vassouradas. Os meninos, que brincavam, percebem a confusão e correm em direção à cubata de Albertina. Presenciam as ofensas de sô Aníbal e a reação de Zito:

— A culpa não é tua, quitata de merda! A culpa é do meu patrão que está alugar cubatas nas putas!
A gente tinha chegado nas corridas, estávamos mesmo junto do cobrador mas ninguém que podia imaginar: o Zito parece voou nas palavras de sô Aníbal. Dona Eva gritou, sô Luís correu no quintal e o cobrador nem sentiu a bassula que passou-lhe nas costas do menino. Esborrachado na areia, com Zito em cima dele, nem gritava. Carmindinha e Tunica batiam as mãos e toda a gente ria com vontade, mesmo com sô Luís, raivoso, saindo de cavalmarinho para bater no Zito. Mas foi essa confusão que mandou embora Albertina. É verdade sô Luís correu de chicote mas o Zito já não estava lá. De longe, limpando a areia dos calções e do cabelo, ria troçando do polícia, pondo asneiras com os dedos. [...]. (Ibidem, p. 141-42)

A ousadia de Zito não fica impune: é preso posteriormente e levado, mais uma vez à esquadra. Quando volta da prisão, Zito está diferente: “parecia era mesmo um homem” e relata aos moradores o trabalho forçado, os castigos físicos, a violência, a fome e a sede que passou na prisão (Ibidem, p. 146). Rückert considera que a agressão de Zito a sô Aníbal enquadra-se no conjunto das reações à exploração sofridas pelos moradores do musseque e que podem ser entendidas como atitudes de resistência, ainda que não conscientes das consequências repressoras que acarretam (RÜCKERT, 2012). As agressões e xingamentos, quase sempre em quimbundo – praticadas e proferidas pelos moradores –, voltam-se contra aqueles que representam os exploradores.

O terceiro e definitivo encarceramento de Zito, em que o rapaz é transferido para uma prisão em São Tomé e da qual não volta mais, ocorre em virtude da tentativa de assalto à casa

de sô Luís, o policial – uma “ousadia” punida de forma severa. Zito arquiteta sua ação de forma sigilosa: aproxima-se de Nanito, filho de sô Luís, infiltra-se em sua casa a fim de descobrir o lugar onde o policial guardava o dinheiro e espera a oportunidade de roubá-lo. Somente Albertina sabia das verdadeiras razões que levaram o garoto a planejar tudo isso: ajudá-la a saldar suas dívidas com o aluguel. Ao analisar a trajetória de Zito, percebemos que a delinquência da personagem é construída pela sua condição marginal, a “sorte” reservada aos meninos, que lhes nega todas as possibilidades de satisfação pessoal, de educação, de trabalho, enfim, as mínimas condições de dignidade e cidadania.

3.4. Mundo em transformação: um percurso rumo à utopia

Os episódios selecionados pelo narrador-personagem, ao longo do romance, compõem um panorama social e histórico da Luanda dos anos de 1940 a 1960. As crianças do musseque correspondem a uma geração que viu e participou do processo de transformação que desencadeou a luta armada, a Guerra de Libertação do país, o fim do colonialismo.

O sistema colonial implantado em Angola pelos portugueses gerou, na sua dinâmica, um contingente de excluídos, de marginalizados sociais, que habitaram – e ainda habitam – as periferias da cidade, se focalizarmos somente os processos que se deram em Luanda. Ao condenar à pobreza e a precárias condições de vida uma grande parte da população, o colonialismo acabou por favorecer o crescimento do sentimento de revolta, assim como também o florescimento de estratégias para driblar a falta de “sorte” e garantir a sobrevivência, como já o demonstramos. Fadado ao fracasso, o sistema colonial engendrou em si mesmo as sementes de sua destruição, como explica Memmi:

A revolta, porém, é, para a situação colonial, a única saída que não é miragem, e o colonizado descobre isso cedo ou tarde. Sua condição é absoluta e reclama uma solução absoluta, uma ruptura e não um compromisso. [...] O mecanismo de negação do colonizado, posto em funcionamento pelo colonizador, não pode senão agravar-se a cada dia que passa. Quanto mais a opressão aumenta, mais o colonizador tem necessidade de justificação, mais deve aviltar o colonizado, mais se sente culpado, mais deve justificar-se, etc. Como sair disso a não ser pela ruptura, pelo estouro, cada dia mais explosivo, desse *círculo* infernal? A situação colonial, por sua própria fatalidade interior, convoca à revolta. Pois a condição colonial não pode ser suportada: qual uma golilha de ferro, deve ser quebrada. (MEMMI, 1977, p. 111-112)

Ao recuperar e registrar a memória da sua geração, o narrador-personagem ressignifica o passado, revelando os elementos denunciadores da crise do sistema colonial. O episódio da entrega dos presentes de Natal às crianças pode ilustrar o problema social da marginalização e a dificuldade em conter a massa de excluídos. Segundo as fontes do narrador-personagem, naquele ano somente as crianças matriculadas na escola, que tinham senhas, receberiam os presentes. Contudo, mesmo os garotos que estavam fora do sistema educacional compareceram à distribuição, o que gerou uma grande confusão. De um lado as professoras tentando organizar os estudantes, de outro a polícia e os cipaio⁴¹ procurando conter uma multidão de meninos fora da ordem. A tensão entre *norma e conduta*, entre *ordem e desordem* pode ser percebida nos recortes transcritos abaixo:

Pelo caminho, andando com depressa como eles [Zeca Bunéu e Xoxombo], encontravam outros miúdos, de quedes ou pé descalço, mas todos com cara satisfeita, mostrando as senhas e falando os brinquedos que queriam.

[...]

— Xê, Xoxombo! Poça, você parece viu cazumbi!

— Não é, Zeca! Estou pensar este ano só deram-me uma senha...

— Deixa lá. Às vezes não precisa senha. Lembra nos outros anos?

[...]

Os pés suados, cobrindo-se do pó vermelho da areia, vinham de todos os lados da Ingombota, da Mutamba, do hospital, apareciam mais miúdos, alguns de bata, alguns mesmo vestindo calção de fazenda e sapato de cabedal; outros, os que vinham mais lá de cima, doutros musseques, correndo de pé descalço. As miúdas da “Kibeba” passavam em fila, com a sua farda descolorida de encarnado, rindo e olhando, a velha professora sempre a ameaçar. Nas suas caras tristes tinha, naquela hora, mais alegria, os olhos brilhavam quando se metiam mesmo com elas.

⁴¹ Policiais assimilados ou africanos que trabalhavam nas forças policiais de Angola.

Subindo o Casuno, Zeca e Xoxombo chegaram no Largo do Palácio. Aí, uma multidão empurrava-se até a estátua, mexendo parecia é o mar com a caleta, na direcção das grades verdes do grande jardim. Meninos e meninas das escolas e colégios da Baixa, com suas fardas caqui-verdes ou batas brancas bem engomadas, esperavam impacientes na forma. As professoras, o suor a correr parecia era chuva, abanando-se com o jornal, tomavam conta. Às vezes corriam no fim da forma para puxar as orelhas ou pôr chapadas nequeles que saíam da fila para descansar na sombra ou para falar nos miúdos atrevidos. O sol malandro não tinha vestido nuvens nesse dia e sorria, arreganhando na cabeça de todos. [...] E, pelo meio das filas, uma quantidade de miúdos desordenados que tinham vindo sozinhos, corriam, brincavam, davam pinhões nos outros e as suas gargalhadas e insultos perturbavam as sérias professoras que falavam não havia direito deixarem vir assim a malandragem dos musseques para o meio dos meninos educados. As grades do jardim estavam cheias de criança, pareciam fio da luz carregado de pardais. Gritos que estava na hora; assobios, pedidos para as senhoras lá dentro, tudo isso fazia uma confusão no ar que o Zeca Bunéu gostava. [...].

E então nas quatro horas ninguém que podia com a confusão. Doceiros andavam no meio da gente vendendo os doces de jinguba, de coco, de micondos e quitaba, perseguidos no grupo dos mais malandros que queriam tirar mesmo sem pagar. Mães de meninos passavam com os miúdos pela mão, para não perder. Os polícias, de farda branca dos dias de feriado e os cipaiois com as botas engraxadas, apareciam para berridar quem pisava no capim, nos canteiros, quem sentava no passeio, quem bebia na torneira, quem atravessava na rua...

De cima das acácias floridas do largo, carregadas de camisas brancas, azuis, verdes, parecia era pássaros, alguns começavam mijar em cima de quem estava cá embaixo. Foi uma confusão, com os polícias a sacudir os paus e os miúdos, agarrados pareciam cigarras, a rir lá em cima. E depois deixavam-se cair na relva e fugiam para a grande multidão da porta, reviegando os cipaiois.

Foi então que no grande carro preto chegaram um senhor de fato branco e uma senhora com vestido verde; os polícias começaram afastar os meninos com jeito e falando bem, parecia tinham medo do senhor do fato branco que adiantou sorrir na gente, passando a mão na cabeça dos miúdos mais perto, a mulher dele dava um beijo numa menina que entregou-lhe o ramo de flores.

Dentro do jardim, puxando os vestidos para baixo e penteando com os dedos, cada qual a querer passar na frente da outra, as senhoras vieram nas corridas abrir a porta. Nessa hora, os polícias quiseram segurar a miudagem para o senhor de fato branco entrar devagar, mas qual, não puderam. Sem respeito, aos gritos e gargalhadas, por cima das flores, os montes de miúdos empurraram e desataram a correr na direcção das mesas. Os que estavam pendurados nas grades saltaram o muro debaixo das pancadas dos polícias zangados e, atropelando os vasos, lançaram-se também para os montes de brinquedos.

Foi uma confusão maluca. [...]. (VIEIRA, 2003, p. 53-56)

O longo trecho, além de evidenciar o mundo cindido – vide as descrições dos pés das crianças como signos dos diversos seguimentos sociais representados: os meninos “de quedes ou pé descalço”, os de “pés suados, cobrindo-se do pó vermelho da areia”, aqueles de “sapato

de cabedal” –, é expressão da força contida da multidão dos excluídos. Mesmo com a presença das instituições de contenção e manutenção da norma – a escola e a polícia –, o desenrolar dos acontecimentos converte-se em momentos de uma confusão sem precedentes: os miúdos burlam a organização do evento, desafiam os policiais e não recuam, mesmo diante das autoridades e da violência da repressão; tentam, pela força, conseguir os brinquedos, os quais não chegam para todos. O clima de convulsão social pode ser apreendido nessa passagem, um índice de que por mais que se procure controlar e administrar a crise, o acirramento da exclusão só pode gerar a própria destruição da ordem.

Na cena recordada pelo narrador-personagem, a comparação das crianças do musseque com os “pardais” pendurados nas grades e com o “mar com a calema” pode ser entendida como uma metáfora da liberdade almejada e da revolta incontornável: os pardais-meninos estão soltos e pendurados nas “grades do jardim”, reivindicando os brinquedos; ao redor das mesmas grades um mar de garotos se agita, propondo uma inversão interessante sobre as dimensões da contenção dos marginalizados. Fica a pergunta: quem está cercado? A invasão ao “jardim” foi inevitável. À artificialidade da *norma*, representada pelos gestos encenados pelo “senhor de fato branco” e, na presença deste, pelas professoras e pelos policiais e cipaios, opõe-se à naturalidade das imagens das *condutas* subversivas dos meninos. O episódio não tem um desfecho positivo para as personagens Xoxombo e Zeca Bunéu, que voltam para casa “tristes, rotos e sem brinquedos” (VIEIRA, 2003, p. 61), mas a experiência dos brinquedos, segundo Rückert, representa a perda de um “pouco da inocência” (RÜCKERT, 2012), ou de uma esperança alienante em relação aos mecanismos de compensação que o sistema colonial lhes oferece.

Os embates com a escola, as questões com a polícia, enfim, as diversas situações de exploração, conflito, discriminação, exclusão e violência com que se deparavam cotidianamente e às quais respondiam com criatividade, ironia, solidariedade e ousadia,

revelaram “o ambiente caótico e em pulsante tensão de conflito” (RÜKERT, 2012) em que os meninos cresceram. Assim como as grandes tormentas se formam de pequenas nuvens que vão se acumulando, a eclosão da revolta e a explosão da raiva contida precipitam-se no horizonte dos já adolescentes moradores do musseque:

Aquele sábado anoiteceu com depressa parecia o tempo tinha medo da raiva calada que, por toda parte, as pessoas escondiam nos olhos. E não era quente o ar no fim das chuvas, mas o suor corria de todos os corpos, quando começaram a falar essas histórias das confusões nos musseques, uns dizendo os soldados não respeitavam, provocavam as pelejas; os brancos arreganhando que faziam muito bem, esses negros já andavam abusar. Mas vinham detrás, as conversas. Tinha doceiros partidos na porrada de três soldados, calçada da Missão; tinha famílias queixando toda hora batiam nas portas para procurar saber se tinha mulher de vender; as mães adiantavam meter as meninas mais cedo para dentro das casas, esses homens passavam e apalpavam, abusavam, se era velha ou nova não fazia mal. [...].

Com o ar cheio dessas novas conversas, as meninas voltavam mais cedo nos trabalhos, saíam na Baixa com o medo no coração, a raiva crescia. Cresciam também as lutas. Muitas vezes, numa esquina, um soldado ficava sangrar, a cabeça partida pela pedra ou arco de barril saído da noite e ninguém mais encontrava, sabia, ouvia. E nessas horas, as portas se trancavam, ficava só os barulhos das botas cardadas, rangendo pela areia, e um silêncio pesado crescia nas ruas abandonadas.

E assim como nas nossas chuvas as nuvens juntam, trepam, crescem ameaçadoras e negras sobre os zincos e os telhados da cidade e o vento para de repente, depois um sopro raivoso pelos areais e é então que, nesse silêncio, o trovão rebenta todo o céu e os relâmpagos rasgam as nuvens para vir queimar muxixes e cajueiros, e aí cadavez também a pessoa aparece morta na confiança procurada debaixo de pau, assim como as grossas cordas da chuva caem todas ao mesmo tempo sobre os zincos, nesse sábado que ninguém esqueceu, um pequeno canivete brilhou no meio desse medo e dessa raiva que estava presa nos nossos corações.

Um soldado caiu morto mesmo, em pleno dia, em plena Baixa, com um sol mostrando tudo quanto passava na cidade, a barriga aberta na lâmina dum pequeno doceiro de micondos e quicuerra, as tripas no alcatrão, o sangue a correr escuro como a água que sai quando a chuva começa. (VIEIRA, 2003, 168-69)

O trecho acima transcrito pode ser associado à noção de “violência atmosférica” e “à flor da pele” (FANON, 2010, p. 88) que antecede a revolta dos moradores dos musseques. Consoante Fanon, os conflitos entre colonizados e colonizadores não passam despercebidos e acabam por ecoar, tornando cada vez mais perceptível a noção de que a insatisfação e a subversão ao sistema opressor não são fatos isolados. A “violência atmosférica” passa a “violência em ação” (Ibidem, p. 89), num processo em que a “raiva calada” cresce e

transfigura-se em atitudes de cólera para com o outro, o seu inimigo, o colonizador – representado, neste episódio, pelos soldados.

Evidentemente que a repressão a essa escalada de violência responsiva também aumenta. É esse o clima flagrado pela narrativa: não são mais vigiados somente pela polícia, mas por tropas de soldados e a brutalidade da sua atuação alcança proporções insuportáveis. Nesse momento é que, no romance, o narrador-personagem, Zeca Bunéu, Carmindinha e muitos outros moradores presenciam a cena que se fixaria em suas consciências, entendida como o despertar de um “novo dia” (VIEIRA, 2003, p. 170).

Era domingo e as referidas personagens, juntamente com sá Domingas, vão participar da missa. Em meio à celebração católica, “uma pedra explodiu os vidros coloridos” e os soldados invadiram a igreja, perseguidos por uma “multidão de vozes reclamando” armada com “arcos de barril, catanas” e “pedras”. Era “a revolta dos musseques, [os moradores] queriam matar os soldados que andavam provocar as pessoas nessa manhã” (VIEIRA, 2003, p. 171-72). Escondidos na sacristia, os garotos observam e o Padre Neves vê: “o medo, o velho medo, antigo, sair do escuro do peito, correr nos corpos magros e insultados, sacudindo aquelas armas, a exigir que entregassem os soldados...” (Ibidem, p. 173). Na sequência, os revoltosos são surpreendidos pelas forças repressoras e massacrados:

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

Não podemos deixar de relacionar os fatos ficcionais aos históricos. Tal episódio é uma clara alusão ao ano de 1961, “a fase da radicalização do conflito” (CHAVES, 1999, p. 158), quando aconteceram os ataques dos angolanos às prisões de Luanda, reclamando a libertação dos presos políticos. A repressão que se seguiu fora brutal, resultando na morte de

milhares de moradores dos musseques. Os acontecimentos de 4 de fevereiro de 1961 são reconhecidos como o início da Guerra de Libertação:

Fracassado do ponto de vista objetivo, o ataque às prisões de Luanda mostrou-se vitorioso ao instituir sérias alterações à dinâmica das relações sociais na colônia. Estava deflagrada a luta armada, e seu significado marcaria decisivamente a formação da sociedade angolana. O cotidiano e o imaginário desse povo não podem ser abordados sem que se dispense a maior atenção ao fenômeno da guerra [...]. (CHAVES, 1999, p. 158)

No romance, o flagrante acirramento da violência e da repressão representa a centelha que faltava para despertar a consciência dos garotos. O ataque aos soldados e o massacre aos habitantes dos musseques ficaram marcados em suas lembranças e desencadearam atitudes significativas, como o embate entre Carmindinha e seu pai, Bento Abano. Vale à pena recuperar o espanto do narrador-personagem ao contemplar a transformação da garota, porta-voz da nova consciência:

O que custava mais acreditar era a certeza, a verdade daquelas palavras que a menina falava e saíam da sabedoria do coração dela, os olhos, olhos de Bento Abano, que tinham visto o povo exigindo os soldados, atirar pedras e paus e depois a fugir, os pontinhos de poeira que saltavam no chão no barulho das espingardas e metralhadoras. (VIEIRA, 2003, p. 176)

Carmindinha é, para o narrador-personagem, “a estrela grande e brilhante” que guia os marinheiros, a “Cruzeiro do Sul” (Ibidem, p. 184):

Foi Maneco Santo quem me mostrou as que eu gostei, quatro, vi-lhes bem atrás de nós, caindo inclinadas no mar; e uma delas, brilhante, brilhante, eu disse era Carmindinha e Maneco riu de mais. [...].
Era o Cruzeiro do Sul. O nome eu sabia; não sabia que eram estrelas não; mas já tinha visto aqueles jornais antigos que o capitão escondia e não gostava a gente pegasse para não rasgar. O nome dessas estrelas era Cruzeiro do Sul. Maneco Santo explicou só para mim, o Zeca estava distraído a ouvir o capitão falar dos jornais do antigamente, que aquela estrela do rabo do papagaio sempre mostrava o Sul, a direção certa para os marinheiros não se perderem nas noites de calema e eu percebi porquê o jornal tinha esse nome e o capitão gostava muito dele. (Ibidem, p.176)

Como a estrela, Carmindinha é a direção certa, já que reúne todas as características importantes aos angolanos nessa nova etapa da história dessa geração: a compreensão da tradição e o uso desse saber na mobilização para a transformação. Uma comprovação disso

são os olhos do Capitão Bento Abano que sobrevivem no olhar da filha. A epígrafe do início de *Nosso Musseque* sintetiza o processo de conscientização da personagem, signo dessa geração: “O corvo não sabia ser esperto: uma coisinha de nada é que o despertou... – como dizia don’Ana, falando Carmindinha”.⁴²

Vima Lia Martin constata a tematização do processo de conscientização dos angolanos enquanto sujeitos históricos como uma das questões importantes da Literatura Angolana a partir de 1950:

No período pré-revolucionário, no período que abarcou a Guerra de Libertação (1961-1975) e nos primeiros anos do pós-independência, ou seja, nas décadas de 50, 60 e 70, o imaginário social veiculado pelos textos literários produzidos pelos escritores engajados [buscou] atualizar os valores autóctones e afirmar sobretudo a possibilidade de conscientização dos angolanos e angolanas como sujeitos históricos. A literatura elaborou, assim, a partir de elementos da tradição popular, da memória e da vivência pessoal de seus autores, um discurso essencialmente comprometido com a transformação, forjado a partir de uma representação idealizada da coletividade que a mobilizava e imprimia sentido a seu devir histórico. (MARTIN, 2008, p. 59)

O percurso dos meninos em *Nosso Musseque* pode ser entendido como uma trajetória de aprendizagem essencial para a conscientização do indivíduo sobre o seu contexto e o seu papel enquanto sujeito histórico. Ao alcançar essa espécie de consciência, as personagens vislumbram um *futuro*, um *devir* que se projeta como aspiração utópica. Nesse sentido, a volta ao passado não representa nostalgia dos tempos de gestação da revolução, mas a percepção de que existe a possibilidade de transformação da realidade a partir de uma *práxis* histórica. Registrar essa memória é uma das maneiras de se confirmar essa concepção.

Ao recuperar a totalidade da experiência pela linguagem, é possível detectar os traços latentes desse “mundo em movimento, aberto à possibilidade” (MÜNSTER, 1993, p. 27). Os embates com o real no período da infância das personagens até o período da adolescência descortinaram um mundo excludente em que a existência em sua plenitude fora frustrada. As

⁴² A epígrafe aparece em quimbundo, com tradução no glossário da própria obra, p. 189.

pequenas rupturas com o modo de se constituir a vida numa sociedade colonial foram operadas pelos meninos em momentos nos quais podemos perceber os sinais do desejo de uma existência diferente.

Para o filósofo alemão Ernst Bloch, existe latente na sociedade e em cada ser uma “potência recalcada [...] que nos leva a buscar o continente do ainda-não-ser, ou pelo menos, fragmentos dele” (MÜNSTER, 1993, p. 27). A dialética da existência de um “ser” e de um “não-ser”, do “ter” e do “não-ter” é que produz desejos recalcados, potenciais, que se manifestam nos “sonhos diurnos ou sonhos para frente, repletos de conteúdos de consciência utópica e capazes de antecipar o futuro e iniciar uma produtividade criadora” (Ibidem, p. 33).

Ernst Bloch não dissocia os conceitos de “criatividade” e “futuro” dos conceitos de “tempo de mudança” e de “juventude”, pois é justamente esse o momento do “surgimento das potencialidades utópicas do ser”. Para o filósofo,

[...] As próprias épocas de mudança são os períodos de juventude na história, isto é, estão objetivamente diante dos portões de uma nova sociedade em ascensão, assim como a juventude se sente subjetivamente diante do limiar de um dia de vida que até aquele momento ainda não havia sido inaugurado. (BLOCH, 2005, p.119)

As crianças focalizadas no romance que, potencialmente, serão os jovens agentes da revolução – “os pioneiros” (MACÊDO, 1990, p. 168) –, reforçam a ideia de que a obra se projeta numa perspectiva utópica do futuro. São eles os portadores de uma nova sabedoria capaz de construir uma sociedade mais igualitária. A experiência vivida na infância torna-se fundamental para a descoberta dos “sonhos de uma vida melhor” (BLOCH, 2005, p. 14), ou seja, em meio a um contexto negativo e frustrante, a esperança de transformação é latente. Por isso, ainda hoje, é preciso escrever “para toda a gente aprender” (VIEIRA, 2003, p. 168).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura angolana produzida nos anos de 1960 enfrentou condições singulares de circulação e publicação, decorrentes da situação em que se encontravam os escritores que, de alguma maneira, posicionaram-se contrariamente ao colonialismo ainda vigente em Angola. No exílio, na prisão ou na clandestinidade, os textos ficcionais e poéticos tiveram de driblar as barreiras da censura, a limitação ou a ausência de um sistema editorial e a problemática da constituição de um público leitor num contexto de analfabetismo e de hibridismo cultural e linguístico. Além disso, elaborar uma literatura genuinamente angolana em língua portuguesa já trazia em si tensões, dilemas e contradições a serem enfrentados pelos escritores.

Dessa forma, muito do que se escreveu em Angola sob esses duros tempos de repressão e de guerra contra o sistema colonial veio a público por caminhos nada convencionais ou teve de aguardar momentos mais propícios, no pós-independência, para consegui-lo. *Nosso Musseque* é um romance que compartilha dessa história. Produzido entre os anos de 1961 e 1962, faz parte dos textos gestados na prisão pelo então militante José Luandino Vieira, tendo sido editado somente em 2003.

Com a conquista da independência, Luandino engajou-se em outras lutas: era preciso colocar em prática a proposta de um país. O escritor assumiu, então, cargos no recém-constituído governo angolano, na presidência da Radiotelevisão Popular de Angola e na secretaria-geral da União dos Escritores Angolanos, tarefas que o afastaram das publicações. Os livros *Kapapa: Pássaros e Peixes* (1998), *A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens* (2006), *O Livro dos Rios* (2006) e *O Livro dos Guerrilheiros* (2009) completam o quadro das edições após longo período de silêncio do escritor.

Consideramos, na leitura de *Nosso Musseque*, essa especificidade da sua produção e edição. Partimos da questão de que, em se tratando de uma narrativa elaborada 41 anos antes

de sua difusão, ela apresentaria vinculações com aquelas pertencentes ao mesmo contexto de criação, mas teria características distintas. Na comparação de elementos essenciais como a temática, o foco narrativo e o aproveitamento da “lógica da oralidade”⁴³ (HOUNTONDJI, 2008, p. 153), percebemos que o romance se situa, esteticamente, entre as duas primeiras fases da literatura de Luandino, estabelecidas por Macêdo: as fases de “inconfidência pela escrita” e de “rebelião na escrita” (MACÊDO, 1984, p. 8); para o escritor, a narrativa foi um “bom exercício” (LABAN, 1980, p. 51), através do qual pôde experimentar formas e linguagens que se consolidariam após *Luuanda* (1964)⁴⁴, obra considerada um divisor de águas no seu projeto literário.

Dessa maneira, constatamos que a narrativa ambienta-se, do mesmo modo que a totalidade da obra luandina, nas periferias de Luanda dos anos de 1940, 50 e 60. Os musseques, bairros em que viviam os negros e mestiços marginalizados, constituem o espaço privilegiado das histórias – assim como se verifica em toda uma vertente da literatura angolana, a partir da segunda metade de 1950, que tomou este espaço como signo de resistência, constituindo a “prosa do musseque” (MACÊDO, 1990, p. 6) – lembramos, contudo, que depois de *Nosso Musseque*, Luandino se aventura pela temática da guerra, fechando, talvez, o ciclo de suas reflexões sobre as periferias luandenses. A maneira de focalizar as personagens desse ambiente é que apresenta variações que nos permitem considerar o romance mais próximo a *Luuanda* (1964) do que de *A Cidade e a Infância* (1960). De acordo com nosso estudo – e seguindo as pistas deixadas por Gonçalves –, o narrador criado por Luandino Vieira foi, gradativamente, abrindo mão da onisciência “em favor de um processo narrativo mais dialógico” (GONÇALVES, 1986, p. 117). Um índice

⁴³ Conforme Hountondji, as “civilizações da oralidade”, como as africanas, se diferenciam das civilizações da escrita quanto à organização e à transmissão dos conhecimentos, em que a linguagem oral se constituiu como elemento central das diversas práticas sociais (HOUNTONDJI, 2008, p. 153).

⁴⁴ Conservamos a data de publicação de *Luuanda*, neste momento, para melhor situá-la em relação a *Nosso Musseque*. Utilizamos, nas citações de trechos da obra, a edição de 2006.

dessa mudança é a convocação de outras vozes, juntamente com a sua, para contar as histórias.

A presença de vários discursos na narrativa reforça a ideia de que as personagens não são tomadas como objetos *sobre* os quais o narrador fala, pelo contrário: a postura deste é a de quem fala *com* os outros, considerando-os sujeitos de seus discursos, sem os quais não seria possível reconstruir a memória do grupo. Há, em *Nosso Musseque*, o desenvolvimento maior da subjetividade das personagens, que são mais complexas do que o herói exemplar dos primeiros livros, martirizado pelo sistema colonial opressor e violento. A percepção das fraturas do sistema colonial, que antes estava associada à consciência narrativa, pode ser apreendida no interior das personagens. Os seus relatos, confidências e diálogos exteriorizam os questionamentos e reflexões em relação ao ambiente tenso e conflituoso em que estão inseridos.

Os indivíduos que habitam o musseque, incluindo o narrador, são tomados como *sujeitos históricos*: sua trajetória será um percurso de desvelamento das contradições do colonialismo, das frustrações a que foram submetidos, das estratégias implementadas para driblar a exclusão, da descoberta de que uma existência diferente é possível. O narrador, por sua vez, participa desse processo.

Em relação à linguagem, notamos que *Nosso Musseque* apresenta o aproveitamento dos elementos da “lógica da oralidade”. Assim como nas primeiras obras, os termos em quimbundo estão presentes na linguagem adotada e, além disso, a própria sintaxe do português se encontra subvertida por ela. Apesar de verificarmos essa característica e reconhecer que ela constitui um dos traços significativos da escrita luandina, não nos enveredamos por tais questões. Dentro dos limites a que nos propusemos, abordamos os aspectos relativos à estrutura da narrativa, mais especificamente ao modo de contar.

O que nos chamou a atenção foi a recuperação de elementos da tradição oral, bem como a representação das práticas sociais relativas aos contadores de história. Conforme explicitamos em nossa dissertação, o narrador-personagem de *Nosso Musseque* pode ser identificado ao *griot*, o contador de histórias tradicional africano, pois é capaz de organizar a experiência e comunicá-la pela linguagem. O conteúdo de sua narrativa são as *makas*, ou seja, as histórias tomadas como verdadeiras e que constituem valioso instrumento na transmissão dos valores, dos ensinamentos e da memória de um povo. A maneira como as anedotas são contadas se aproxima do *mi-soso*, pois cada caso é introduzido e finalizado com comentários do narrador que remetem, muitas vezes, às fórmulas de introdução e fechamento das histórias tradicionais, fazendo com que a estrutura da narrativa corresponda a uma imitação da atuação do *griot*, que considera seus interlocutores durante as performances.

No conjunto da literatura produzida por Luandino Vieira – em se tratando das produções gestadas na prisão –, há uma constância temática, que se debruça sobre as periferias de Luanda dos anos de 1940 a 1960 e seus habitantes, majoritariamente negros e mestiços. *Nosso Musseque* não foge a isso, mas é perceptível que se trata de uma obra que anuncia algumas das mudanças significativas que se consolidarão nas posteriores. Em que medida esse texto sofreu alterações desde as primeiras versões – o conto “Os miúdos do Capitão Bento Abano” e o romance *Os meninos do Capitão Abano* – só pudemos verificar em relação ao título. Acreditamos que a sua publicação tardia não é simplesmente uma retomada daquela narrativa que havia ficado na gaveta, mas da recuperação da gênese do pensamento revolucionário e das utopias de toda uma geração – nesse sentido, é preciso considerar o papel da *Geração Cultura* no processo de ruptura com o sistema colonial, em que os escritores empunharam armas e textos na luta por uma Angola independente. Recuperar a memória coletiva dos meninos do musseque é reconstruir, paralelamente, a memória dos pioneiros que,

na vida real, engajaram-se na revolução. Ao que nos parece, Luandino ainda considera importante refletir sobre essas questões na atualidade.

Na análise do texto, observamos que as escolhas formais comunicam-se com ideias importantes do projeto literário de Luandino. A valorização da tradição africana está presente na incorporação de elementos desta na escrita, provocando tensões e efeitos singulares. O narrador, por exemplo, pode ser tomado como uma figura bem próxima ao *griot*, descrito por Hampaté Bâ (1982): sua palavra escrita, à semelhança do que fazia o contador tradicional pela via da oralidade, procura transmitir e perpetuar a história e a memória do seu grupo; a palavra, nas culturas africanas, é desencadeadora da mudança, pois tem a capacidade de criar ou destruir – daí a importância de veicular a palavra escrita, à semelhança da oralizada, “para toda a gente aprender” (VIEIRA, 2003, p. 168). A maneira como conta e o que relata se aproximam das estruturas das histórias oriundas da tradição oral – as *makas* e *mi-sosos*, com seus comentários e fórmulas iniciais e finais, utilizadas como meio de aprendizagem.

Ao recuperar o passado e encadeá-lo numa narrativa que faça sentido, o narrador luandino recupera a função essencial do narrador, consoante Benjamin (1994), que sabe intercambiar experiências significativas. Porém, em se tratando de *Nosso Musseque*, ele se diferencia das figuras descritas por Hampaté-Bâ e Benjamim por ser um contador jovem e, não obstante, transmissor de uma sabedoria acumulada. Por trás dessa diferenciação está a aposta no potencial da juventude, na sua capacidade de aproveitar o legado da tradição e empreendê-lo nas demandas que se configuram no seu cotidiano. Ao tencionar a tradição oral africana e a escrita de matriz ocidental, o romance se inscreve na modernidade, revitalizando as formas literárias e confirmando uma posição de resistência.

Luandino procurou construir um foco narrativo que aderisse às pessoas que escolheu representar e que possibilitasse a emergência de uma perspectiva de dentro, profundamente imbricada nesse ambiente. O narrador é identificado a uma das personagens do romance e

essa condição favorece a aquisição do saber necessário para contar a história do grupo – uma marca dessa adesão está no pronome “nosso” presente no título. Além disso, o fato de estar distante no tempo em relação aos acontecimentos ficcionais narrados permite uma perspectiva mais abrangente do passado.

Percebemos que o foco narrativo, nesse romance, caracteriza-se pela multiplicidade de vozes, de enfoques e de pontos de vista. O ângulo de visão do narrador-personagem, por exemplo, apresenta variações entre o testemunho, a participação secundária e protagonismo. Em relação às informações e ao conhecimento acumulado pelo narrador-personagem, verificamos que ele é ampliado na medida em que há uma adesão ao ponto de vista das personagens. Dessa maneira, o narrador sabe, muitas vezes, tanto quanto os outros sabem. Não seria uma questão de onisciência, mas de “equisciência”, isto é, um acúmulo de informações oriundas das demais personagens na pessoa do narrador (TACCA, 1983, p. 68). Consideramos que a equisciência corresponde a uma integração profunda ao grupo de meninos do musseque e à tentativa de apresentar as subjetividades em tensão e conflito com a opressão colonial.

Para compor o seu discurso, o narrador-personagem faz uso de diversas fontes: as conversas, os relatos orais e escritos, o jornal feito na adolescência e suas memórias. Nessa composição multifacetada, as tensões emergem e a narrativa se constrói pela multiplicidade de vozes e perspectivas. Ainda que os discursos dos outros – principalmente dos adultos – sejam apropriados pelo narrador-personagem de modo a corroborarem com seu ponto de vista, sobressai desse procedimento a ideia de que a verdade só pode ser alcançada se considerarmos as diversas visões sobre os acontecimentos.

A presença de diferentes vozes no discurso narrativo é uma manifestação da polifonia, o que implica em considerar que há um diálogo estabelecido entre os diversos indivíduos que habitam o musseque. Conforme postulou Bakhtin (2012, p. 209), no diálogo não há somente a

interação entre os emissores dos discursos, mas o conflito entre ideias, ideologias e posições sociais identificadas na sociedade, que caracteriza o dialogismo. Essa disputa entre o *eu* e o *outro* na prevalência de seus pontos de vista não figura somente nos diálogos externos representados nas narrativas: está presente nos internos, na consciência dos heróis. Os discursos relativos às personagens crianças e adolescentes, no romance, evidenciaram o dialogismo, a tensão entre pontos de vista conflitantes: ao permitir que os discursos de seus companheiros se manifestassem com maior liberdade, o narrador-personagem expõe seus dilemas, questionamentos e reflexões. Na livre manifestação da consciência e da autoconsciência está presente a luta entre os desejos de plenitude e as coerções do sistema colonial. Quando analisamos o discurso consigo mesma de Toneta e o caderno de Xoxombo, notamos a presença de vozes em conflito, o choque das consciências individuais com o *outro* colonizador e a tentativa de se afirmarem. Consideramos que, quando o narrador evoca os discursos dessas personagens, explicita a resistência do *eu* em relação ao próprio sistema colonial.

A expressão dos dilemas e conflitos interiores às personagens por meio de seus próprios discursos eleva-as à condição de sujeitos. São as subjetividades que estão em foco e em constante diálogo com o discurso narrativo. Trata-se, portanto, de um narrador que fala *com* seus pares, considerando seus discursos tão importantes quanto o seu na reconstrução de uma história protagonizada coletivamente.

A memória é um trabalho de reconhecimento e reconstrução dos vestígios do passado por um indivíduo, cuja recuperação está sujeita às interferências das ideias e da visão de mundo que o constituem no presente (BOSI, 1994, p. 55). Consoante o postulado por Halbwachs (2006, p. 30), as lembranças de uma pessoa não se desvinculam daquelas pertencentes aos grupos com os quais se relaciona. Os testemunhos dos outros completam, referendam e, inclusive, contradizem as lembranças individuais. Em *Nosso Musseque*, o

narrador-personagem, que se mantém ligado afetivamente aos moradores desse espaço, reconstrói a memória a partir da lembrança de seu grupo, convertendo-a numa memória coletiva.

Recuperar a memória de um grupo a partir de uma perspectiva interna e profundamente envolvida relaciona-se também à valorização da identidade e da história desses indivíduos. Na construção do discurso histórico, concorrem as diversas memórias coletivas e, segundo Le Goff (2010, p. 469-70), lembrar ou esquecer diz respeito a questões de manutenção do poder. Nesse sentido, a reconstrução da memória coletiva do mussequere reivindica o lugar desses indivíduos deixados à margem no processo de desenvolvimento da sociedade angolana, inscrevendo seus discursos e ações no plano de uma história de resistência.

Dessa feita, o olhar do narrador-personagem desvela os momentos significativos da trajetória de seu grupo, em que se depreende a solidariedade, a criatividade, a ironia e a subversão no enfrentamento de uma ordem excludente e opressiva; focaliza as transformações do espaço, dos sujeitos e da própria ordem social; aponta para um horizonte de mudança, um futuro possível, mas que depende do engajamento de todos e de cada um na ruptura definitiva com o colonialismo. Abarcando os dilemas de uma sociedade em processo de ruptura com o colonialismo e de busca de sua angolanidade, os fragmentos da memória também recuperam os embates entre a tradição e a modernidade, ou seja, a tensão entre o novo e o velho, propondo uma síntese possível.

O futuro, deixado em aberto no romance, aponta para os caminhos de uma utopia concreta: ao descortinar os desejos de uma existência diferente, a releitura do passado evidenciou um processo de aprendizagem e de conscientização. Nessa trajetória, amadureceram todos e os passos seguintes dependem da capacidade dessa juventude em, a

partir do legado desse processo, desencadear as transformações necessárias rumo a esse objetivo.

BIBLIOGRAFIA

De Luandino Vieira

VIEIRA, José Luandino. **A Cidade e a Infância**. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1960.

_____. **A Vida Verdadeira de Domingos Xavier**. São Paulo: Ática, s. d.

_____. **João Vêncio: os seus Amores**. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. **Kapapa: pássaros e peixes**. Lisboa: Expo 98, 1998.

_____. **Laurentino, dona Antónia Sousa Neto & Eu**. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. **Luuanda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **No Antigamente, na Vida**. Lisboa: edições 70, 1987.

_____. **Nós, os do Makulusu**. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Nosso Musseque**. Lisboa: Caminho, 2003.

_____. **Velhas Estórias**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1974.

_____. **Vidas Novas**. Lisboa: Edições 70, 1976.

Sobre Luandino Vieira e sua obra

CHAVES, Rita. José Luandino Vieira: consciência nacional e desassossego. In: **Revista de Letras**. v. 40. São Paulo, 2000, p. 77-98.

CONCEIÇÃO, Angela Cristina Antunes. **Caminhos e trilhas do comunitarismo cultural e José Luandino Vieira (Nosso Musseque) e João Ubaldo Ribeiro (Viva o Povo Brasileiro):**

identidades em (trans)formação. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DAVID, Débora Leite. A infância no musseque. In: **África: Revista do Centro de Estudos africanos**, n.24, 25, 26. São Paulo: USP, 2009, p. 349-352.

GONÇALVES, Virginia Maria. **Os arquétipos e a ruptura dos estereótipos na produção literária de Luandino Vieira**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

LABAN, Michel et al. **Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra**. Lisboa: Edições 70, 1980.

MACÊDO, Tania. **Da inconfidência à revolução: trajetória artística de José Luandino Vieira**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

MARTIN, Vima Lia de Rossi. **Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira**. São Paulo: Alameda, 2008.

PEREIRA, Giuliana Souza. **Imagens dos tempos: figurações do novo na escrita literária de Luandino Vieira da fase colonial**. Dissertação (Mestrado) – PUC Minas, Belo Horizonte, 2009.

RÜCKERT, Gustavo Henrique. História e identidade angolana em Luandino Vieira: quem é o nosso de *Nosso Musseque*?. In: **Conexão Letras**. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 8, n. 8. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em <www.artistasgauchos.com>. Acesso em: 12 jul. 2014.

SANTILLI, Maria Aparecida. Luandino Vieira e sua Luuanda. In: _____. **Africanidade**. São Paulo: Ática, 1985a.

_____. “João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, criadores de linguagens”. In: **Paralelas e tangentes entre literaturas de língua portuguesa**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

SANTOS, Joelma G. dos. A literatura se alimenta de literatura. Ninguém pode chegar a escritor se não foi um grande leitor. In: **Revista Investigações: linguística e teoria literária**, v. 21, n. 1. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Janeiro de 2008.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Luandino Vieira e Mia Couto: intertextualidades.... In: **A magia das letras africanas**. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora; Barroso Produções Editoriais, 2003.

_____. O mito da criação e Luandino e Guimarães. In: **A magia das letras africanas**. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora; Barroso Produções Editoriais, 2003.

SEPÚLVEDA, Lenice. Luandino Vieira: paixão e arte de escre(vi)ver. In: **África & Brasil: letras em laços**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

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

VEIGA, Luiz Maria. **Retratos do colono, do colonizador, do cidadão**: a representação literária da minoria branca em Nós, os do Makulusu e em outras narrativas angolanas. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Geral

ABDALA Jr., Benjamin. Panorama histórico da literatura Angolana. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006. p. 211-216.

_____. Benjamin. **De vãos e ilhas. A literatura e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2008. p. 55-63.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ANDRADE, Mário Pinto de. **Origens do nacionalismo africano**: continuidade e ruptura nos momentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa: 1911-1961. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: _____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 197-221.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura, história e cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas I).

BITTENCOURT, Marcelo. A criação do MPLA. In: **Estudos Afro-asiáticos**, v. 32. CEAA/UCAM, dez. 1997, Rio de Janeiro. p. 185-208.

_____. Angola: influências e persistências indesejáveis. In: **CODESRIA – 11ª Assembléia Geral**, dez. 2005, Maputo, Moçambique. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/nec/materia/independencia-de-angola/angola-influencias-e-permanencias-indesejaveis>>. Acesso em: 12 jun. 2014.

BLOCH, Ernest. **O princípio esperança**. Trad. Nélio Schnneider. Rio de Janeiro: EdUERJ/Contraponto, 2005. v. I.

BOSI, Alfredo. **A dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Narrativa e Resistência. In: _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. cap. 4, p. 118-135.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. 3. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.

BRAIT, Beth. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: _____. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2013. p. 45-72.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. **O Discurso e a Cidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CARVALHAL Tania; COUTINHO, Eduardo (Org.) **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano: entre intenções e gestos**. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 1999. (Via Atlântica, n. 1).

_____. O passado presente na literatura africana. In: **Via Atlântica**, v. 7. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2004. p. 147-161.

_____. O romance em Angola: a identidade entre a história e a poesia. In: LEÃO, Ângela Vaz (Org.). **Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 273-405.

DICIONÁRIO PRIBERAM ONLINE. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/DLPO/>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da Literatura Angolana**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1979.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad. Elnice Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

GUIMARÃES, Rogério da Silva. As vulnerabilidades nos musseques luandenses na década de 1960. **24º Encontro Regional da ANPUH – Rio – Memória e Patrimônio. Anais**. Rio de Janeiro: UniRio, 19 a 23 jul. 2010. Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276562012_ARQUIVO_artigo_anpuh_rogerioguimaraes.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HAMILTON, Russel G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. In: **Via Atlântica**, v. 3. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 1999. p. 12-22.

_____. **Literatura Africana. Literatura necessária**. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. Preto no branco, branco no preto: contradições linguísticas da novelística angolana. In: LABAN, Michel. et al. **Luandino. José Luandino Vieira e a sua obra**. Lisboa: Edições 70, 1980.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). **Metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Ática/ UNESCO, vol. 1, 1982. (História Geral da África).

HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, conhecimento de Africanos: Duas perspectivas sobre os Estudos Africanos. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**: Coimbra, 80, 149-160, 2008. Disponível em: < file:///C:/Users/Jane/Downloads/RCCS80-007-Hountondji-149-160%20(1).pdf>. Acesso em: 02 jul. 2014.

JAMESON, Frederic. Ernst Bloch e o Futuro. In: _____. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da Literatura no século XX**. Trad. Iumina Maria Simon. São Paulo: Hucitec, 1985.

KI-ZERBO, J. As tarefas da história na África. In: _____. (Coord.). **História da África Negra**. Portugal: Publicações Europa-América, vol. 1, 1999.

LABAN, Michel. **Angola: encontro de escritores**. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e Memória**. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2010. p. 419-476.

MACÊDO, Tania. **Da fronteira do asfalto aos caminhos da liberdade – imagens do musseque na literatura angolana contemporânea**. 1990. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1990.

_____. **Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

_____. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

_____. Luanda: violência e escrita In: CHAVES, Rita; _____. **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006.

MARTIN, Vima Lia de Rossi. (Org). **Diálogos críticos: literatura e sociedade nos países de língua portuguesa**. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador**. 2. ed. Trad. Roland Corbisier; Mariza pinto Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. **A sociedade angolana através da literatura**. São Paulo: Ática, 1978.

_____. **Continuidades e descontinuidades de um processo colonial através de uma leitura de Luanda: uma interpretação do desenho urbano**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MÜNSTER, Arno. Ernest Bloch e o novo espírito utópico. In: _____. **Filosofia da práxis e utopia concreta**. São Paulo: EDUNESP, 1993. p. 17-37.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

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 Editora, 2007.

PEPETELA. **Luandando**. Porto: Elf Aquitaine Angola, 1990.

PINTO, Marcelo Bittencourt Ivair. **As linhas que formam o “EME”**: um estudo sobre a criação do movimento Popular de Libertação de Angola. 1996. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: UNICAMP, 2007.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Estórias Africanas: história e antologia**. São Paulo: Ática, 1985b.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Houbwachs: Memória coletiva e experiência. In: **Psicologia USP** [online]. São Paulo, 1993, p. 285-298. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

SERRANO, Carlos H. Moreira. **Angola: nasce uma nação**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

_____. A Trajetória da Elite Intelectual, “A Geração de 50” e seus Projetos: a Nação. In: CRUZ e SILVA, Teresa et al. (Org.). **“Lusofonia” em África: História, Democracia e Integração Africana**. Conselho para o Desenvolvimento da Pesquisa em Ciências Sociais em África (CODESRIA), 2005.

SHAW, Harry. **Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

TACCA, Oscar. **As vozes do Romance**. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TRIGO, Salvato. Escola e prisão na escrita africana lusófona. In: **Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira**. Lisboa: Veja, [s/d].

WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. **História de Angola**. Lisboa: Tinta-da-China. 2011.