

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

DIEGO ANDRADE FERREIRA

**A funcionalidade da parábola do cajueiro na tessitura da obra Luuanda, de
José Luandino Vieira**

São Paulo
2016

DIEGO ANDRADE FERREIRA

**A funcionalidade da parábola do cajueiro na tessitura da obra Luuanda, de
José Luandino Vieira**

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, para
obtenção do grau de Mestre em Estudos Comparados de
Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Profa. Dra. Tania Celestino de Macêdo.

São Paulo
2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTES
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA
FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

FERREIRA, Diego Andrade

A funcionalidade da parábola do cajueiro na tessitura da obra Luanda, de José Luandino Vieira / Diego Andrade Ferreira; orientadora Tania Celestino de Macêdo. – São Paulo, 2014.

Dissertação (Mestrado – Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo.

1. Literatura angolana. 2. Luandino Vieira. 3. Parábola. 4. Gênero Parabólico. 5. Literatura e Colonialismo.

FERREIRA, Diego Andrade

A funcionalidade da parábola do cajueiro na tessitura da obra Luuanda, de José Luandino Vieira

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do grau de Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Profa. Dra. Tania Celestino de Macêdo.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Profa. Dra.: Tania Celestino de Macêdo

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a):

Instituição:

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a):

Instituição:

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Para

Ana Laura de Andrade
(minha mãe)

AGRADECIMENTOS

À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos concedida para realização dessa dissertação;

A Natalia Chioccola, Danilo Ferrari, Toshio Kobori, Kwame Yonatan, Carla Moro e Gabriela Monteiro, amigos que incentivaram a pesquisa.

A Tania Celestino de Macedo, a quem também dedico este trabalho, pela discussão e crítica em todas as fases de elaboração desta dissertação.

FERREIRA, Diego Andrade

A funcionalidade da parábola do cajueiro na tessitura da obra *Luuanda*, de José Luandino Vieira. 2016 – Dissertação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo estudar o livro de estórias *Luuanda*, de José Luandino Vieira, mais especificamente a passagem denominada por muitos estudiosos como a “parábola do cajueiro”, situada na segunda estória, e por meio da identificação e análise de possíveis elementos parabólicos, buscaremos identificar a função dessa passagem para a compreensão da obra como um todo. Partindo da conceituação das parábolas neotestamentárias e de suas funções didática e confrontativa, nossa intenção é demonstrar que a passagem do cajueiro constitui-se como o elo entre as três estórias, pois promove a quebra de um comportamento passivo e conformista, descrito na primeira narrativa, além de estabelecer um princípio de reflexão e um ato de autoconfronto, na segunda narrativa, cujo resultado se materializará no comportamento das personagens da terceira estória.

Palavras Chaves: Literatura angolana; Luandino Vieira; Parábola; Gênero Parabólico; Literatura e Colonialismo.

FERREIRA, Diego Andrade

The functionality of the cashew tree parable in the writing process of *Luuanda*, by José Luandino Vieira. 2016 – Dissertação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ABSTRACT

The present dissertation aims to study the book of “estórias” *Luuanda*, written by José Luandino Vieira, more specifically, a passage named by many scholars as cashew parable, found out in the second narrative, and through identification and analysis of possible parabolic elements, we intend to identify the function of that passage to understand the whole book. Bearing in mind conceptions and functions of the New Testament parables, our intention is demonstrate that the cashew passage is the link between the three narratives of the book, for it promotes a break of a passive and conformist behavior, found out in the first narrative, moreover it also promotes a beginning of reflective and a self confrontation act, in the second narrative, which result will materialize itself as a new behavior in the characters in the third narrative.

Keywords: Angolan Literature; Luandino Vieira; Parable; Parabolic Genre; Literature and Colonialism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
<u>1. Luandino, <i>Luuanda</i> e Marxismo</u>	
1.1 <i>Luuanda</i> e seu Tempo	11
1.2 Literatura e sociedade	16
1.3 Materialismo Histórico	22
<u>2. O Gênero da Parábola</u>	
2.1 A origem do termo parábola	29
2.2 Parábola e suas conceituações	33
2.3 Parábolas e seus Elementos Constituintes	37
2.4 Funções Parabólicas	39
2.5 Parábola ou Alegoria	41
<u>3. <i>Luuanda</i> e suas estórias</u>	
3.1 <i>Luuanda</i>	47
3.2 Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos.....	50
3.3 Estória do ladrão e do papagaio.....	61
3.3.1 A função da “parábola” do Cajueiro.....	64
3.4 Estória da galinha e do ovo.....	77
<u>Conclusão</u>	
<i>Luuanda</i> e seu manifesto.....	86
Bibliografia.....	88
Bibliografia sobre Parábola.....	90

Introdução

Esta dissertação tem como foco primordial o estudo da funcionalidade da “parábola do cajueiro” dentro da obra *Luuanda* (2006), de José Luandino Vieira. O texto a que nos referimos encontra-se em posição medial na segunda estória do livro. Trata-se do longo discurso da personagem Xico Futa sobre a razão e a gênese dos acontecimentos que redundaram na prisão de Lomelino dos Reis e Garrido Kant’uta. Por meio dos elementos constitutivos do gênero parabólico, buscamos demonstrar que a referida “parábola” possui um objetivo específico para a compreensão da obra como um todo, tornando-se assim o elo entre as três narrativas que compõem a obra.

O termo “parábola” encontra-se entre aspas, justamente, porque um dos caminhos que pretendemos traçar é o de comprovar se a fala de Xico Futa constitui-se como tal ou apresenta elementos que possam legitimar o uso do termo. Esse caminho justifica-se, pois, muitos estudiosos mencionam essa passagem como parábola, no entanto, o fazem sem uma comprovação baseada em um todo explicativo teórico, sem levar em consideração os elementos constitutivos do gênero em questão.

Tania Macedo, em *Da Inconfidência à Revolução*, opta pela utilização do termo “parábola” tendo em vista que o “discurso da personagem apresenta elementos de uma ação que ao mesmo tempo se referem a uma outra série de elementos e processos”(MACEDO, 1984, p.85). Vima Lia Martin justifica a utilização do termo, mencionando que “se considerarmos que a parábola é uma narrativa alegórica que transmite uma mensagem de forma indireta, por meio de comprovação ou analogia, podemos qualificar”, a fala de Xico Futa, “como uma parábola” (MARTIN, 2008, p. 201).

De fato, a parábola constitui uma narrativa alegórica, uma de suas funções é salientar aspectos outros e, não exatamente, aqueles literalmente apresentados no corpo da narrativa. No entanto, o gênero em questão não se constitui somente como narrativa alegórica. A parábola como gênero se configura como uma narrativa curta, animética e alegórica. Cada um dos elementos elencados possui suas especificidades e funções para compreender a função didática e confrontativa do gênero, aspectos esses que serão desenvolvidos mais adiante.

Iniciaremos nossa pesquisa realizando uma breve apresentação do autor, mencionando o contexto em que surge sua literatura e, visando situar adequadamente o livro *Luuanda* na

práxis artística do autor. Desta, caracterizaremos o que convencionamos primeira e segunda fases de sua escrita, destacando elementos que alimentam a ruptura e a subversão da norma padrão da língua portuguesa.

A segunda fase inicia-se com a escrita de *Luuanda*, obra que apresenta elementos orais e sintáticos tradicionais angolanos, isto é, Luandino cria uma língua literária que propicia o imediato reconhecimento de certo grau de autonomia do povo angolano, fazendo com que sua literatura ultrapasse o retrato genérico da sociedade e adquira uma função social consciente.

No segundo capítulo apresentaremos toda a conceituação do gênero parabólico, seus elementos constitutivos, assim como sua função didática e confrontativa. A obra que nos servirá inicialmente de guia é *O gênero da parábola* (2010), de Marco Antônio Domingues Sant'Anna, devido ao seu profundo estudo sobre a questão, secundada por outros autores e textos que auxiliarão a balizar nossa perspectiva sobre o tema. Ainda no segundo capítulo, pretendemos expor o confronto entre alegoria e parábola, já que alegoria, dentro do gênero parabólico, possui função específica que vai além de função primária de falar de A por meio de B.

No terceiro capítulo ao focalizarmos a função da “parábola do cajueiro” na economia da obra, pretendemos expor quais são os mecanismos da dinâmica colonial, como atuam na manutenção da alienação e exclusão social e como estão traduzidos esteticamente na tessitura da obra, além de mencionar a postura das personagens em relação à coerção colonial.

Pretendemos discutir como a “parábola do cajueiro” pode ter um objetivo social de conscientização. Isso porque, em todas as três histórias que compõem *Luuanda*, a presença colonial é abordada de diferentes formas, principalmente, depois da “parábola”, as personagens da segunda e terceira histórias passam a acumular experiências de modo a nutrir perspectivas críticas em relação às aspirações de um devir qualitativamente mais humano e solidário, iniciando, assim, a retomada, definitiva, de seus lugares na organização política e social mundial. Segundo nossa perspectiva, essa consciência seria construída no texto a partir das funções parabólicas.

1. Luandino, *Luuanda* e Marxismo

1.1 *Luuanda* e seu tempo

José Vieira Mateus da Graça, nasceu em 4 de maio de 1935, na região da Lagoa do Furadouro, freguesia de Ourém, na cidade de mesmo nome em Portugal. Filho de pais muito pobres seguiu com eles rumo à colônia portuguesa em África, quando tinha por volta de pouco mais de um ano de idade. “Assim deixava de viver a situação do cidadão europeu para viver a situação de angolano, isto é, viver na mesma condição do colonizado” (LOPES, 1997, p.28). Terminou o ensino secundário na capital angolana, e trabalhou em diversas profissões. “Na cidade de Luanda, o menino branco, português, misturou-se ao colorido negro da infância dos musseques” (Ibidem, p. 28).

Desse colorido surge a narrativa de José Luandino Vieira, “que ao assimilar uma mudança de perspectiva no ato de narrar, provocou alterações extraordinárias no interior do sistema literário angolano” (CHAVES, 1999, p. 159). Essas mudanças valeram-se principalmente de aspectos que evocam a tradição oral angolana.

Segundo Laranjeira (1995), o escritor enquadra-se na geração da Cultura II, cujo intuito era prolongar a ação do movimento dos Novos Intelectuais de Angola, e construir uma cultura inteiramente angolana. É dessa geração que surgem também nomes como Arnaldo Santos, Costa Andrade, Ernesto Lara Filho, Henrique Abranches, além de uma prosa revigorada no contato com a sociedade em visível processo de transformação.

Essa prosa trazia em si um desejo de redescobrir o país para redesenhá-lo e exorcizá-lo dos modelos impostos pela política colonial portuguesa, fase caracterizada pela consolidação das rupturas e, cujo “foco era demonstrar que a literatura jamais se demitiu da tarefa de corporificar um espaço de resistência frente à chamada missão civilizadora levada à África pelos europeus” (CHAVES, 1999, p.54).

Em 4 de fevereiro de 1961 estoura a luta armada em Angola contra o colonialismo (Guerra de Libertação 1961 – 1975), iniciada com o assalto do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) às prisões de Luanda. Angolanos armados somente de catanas e algumas poucas armas automáticas, a ação tinha como objetivo tentar libertar alguns dirigentes e militantes do movimento que estavam encarcerados já há algum tempo. A ação falhou e resultou em uma repressão brutal por parte do governo português, mas, marcou decisivamente a formação da sociedade angolana.

Dentro desse período de transformações efetivas, a literatura necessitava, também, renovar suas energias em prol dessa nova perspectiva sociopolítica que se adensava com as lutas armadas.

Segundo Chaves (1999), esse era o momento em que a literatura, mais especificamente a prosa de ficção, deveria redimensionar todo um inventário de forças conjugadas para o futuro, gesto imprescindível para a representação de uma nova identidade. A narrativa de Luandino aparece dentro desse contexto histórico.

A produção literária de José Luandino Vieira pode ser dividida em duas fases, a primeira agregaria as estórias escritas até 1962, isto é, produções que se mantinham nos limites do discurso relativamente clássico, não demasiado afastado em relação à norma do português europeu e do modo narrativo conforme o modelo do conto curto de Maupassant (LARANJEIRA, 1995).

A segunda fase, aberta com a escrita de *Luuanda*¹, teria como característica marcante, segundo Laranjeira (1995), a destruição da pacatez da leitura, a subversão da norma padrão do português europeu com a disseminação de traços de angolanização da língua portuguesa, e adesão a recursos orais e sintáticos tradicionais africanos. Com isso, Luandino constrói uma língua literária propícia ao imediato reconhecimento de certo grau de autonomia do povo angolano.

Nessa segunda fase, a escrita de Luandino vai além do retrato da sociedade, ela desafia as estruturas políticas e sociais de um sistema imposto e sem legitimidade, revelando a lógica colonialista que desumaniza e silencia o colonizado. Essa nova tessitura nutre-se dos aspectos fundamentais da realidade histórica de Angola, valorizando práticas culturais tradicionais angolanas e promovendo um rompimento com a norma eurocêntrica.

Em *Luuanda*, a escrita de Luandino adquire uma consciência mais crítica, estética, e social. Estética, pois a incorporação de traços de línguas nativas como o quimbundo, revela a revitalização da linguagem como prática social. Essa revitalização, por sua vez, reflete-se, diretamente, na revitalização dos valores do angolano, como indivíduo possuidor de uma humanidade e cultura.

No processo de reconstrução da identidade angolana, o senso crítico mais acentuado do autor pressupõe a participação efetiva do leitor, de forma a descodificar a nova linguagem

¹ *Luuanda* foi escrita em 1963 e publicada em Angola em outubro de 1964.

e a conscientizar-se das complexas relações políticas e sociais que regem a sociedade que este está inserido.

Deste modo, de acordo com Vima Lia Martin (2008, p.30), Luandino “tece um discurso transgressor e utópico que reivindica literária e politicamente identidade e autonomia para sua Angola”. Pois, essa *Luuanda* grafada com dois “u”, representa a Luanda idealizada no projeto estético literário do autor. Assim, esse primeiro traço de africanidade sugere que a *Luuanda* de Luandino Vieira não reconhece a Luanda grafada e pronunciada à portuguesa, constituindo-se já no título do texto o primeiro sinal de subversão ao sistema colonial.

A escrita de *Luuanda* se nutre de uma clara indignação da injusta realidade a que está submetida a maioria dos angolanos, colocando-se, de imediato, como uma forma de denúncia e resistência à política colonial que objetiva destruir ou, pelo menos, neutralizar a vida cultural do povo dominado (CABRAL, 1980).

No processo de dominação a identidade do dominado é prescrita pelo dominador, isto é, o dominador estabelece determinadas categorias, por exemplo, o indígena, o nativo, o assimilado e o cidadão de plenos direitos, definindo o caráter da relação que manterá com os que estão na situação de dominados (SERRANO, 1988). Diante dessa dinâmica, segundo Serrano (1998), estabelece-se um reconhecimento sobre o outro e simultaneamente uma exclusão ideológica e étnica desse mesmo outro.

A incompreensão e a exclusão do outro estruturam-se à medida que se acentua a relação de dominação, consolidando a ideia de superioridade e servindo como autojustificação das posições de poder e de privilégios (CABAÇO, 2007), o que estabelece, assim, uma classificação binária na relação com os povos colonizados.

Segundo Cabaço (2007), a colonização efetiva exigia um aparato ideológico e legislativo que legitimasse a dominação e a superioridade dos dominadores, e a igreja católica desempenhou um importante papel nesse sentido, neutralizando as culturas autóctones, menosprezando as línguas africanas, despersonalizando o homem africano e, alienando-o para as funções servis da colônia.

O processo de despersonalização do autóctone tem seu fundamento jurídico na política de assimilação, cujo objetivo teórico era tornar comum o destino dos dois povos que a história fizera encontrar (CABAÇO, 2007). Essa unidade de destino comum encontrava a sua

expressão jurídica na Constituição² de 1933, que representa a concretização das ideias de Salazar inspiradas na doutrina social da Igreja e nas concessões nacionalistas, tendo como demandas: descobrir, colonizar e converter.

Converter os autóctones, de acordo com o projeto assimilacionista, significava negar o processo histórico desse povo, afastando-o de qualquer traço que o caracterizasse como possuidor de uma cultura, religião e organização política. Sufocar o modo como um determinado povo se organiza, neutralizando o modo como interagem entre si e com o espaço que ocupam, influencia a capacidade de perpetuarem o progresso histórico e cultural de sua sociedade.

O processo de dissociação entre indivíduo autóctone e sua gênese cultural impossibilita que se obtenha integração e compreensão dos problemas fundamentais de seu meio, negando a possibilidade de transformação de sua realidade no sentido do progresso.

Sobre essa política, assevera Cabaço (2007) que a ideia de assimilação se baseava na cooptação psicológica e política de elementos das elites africanas, desqualificando oficialmente as culturas autóctones, incluindo os chefes que serviam ao sistema, com o objetivo de desenraizar ou despersonalizar dos seus fundamentos culturais esses indivíduos. Por meio da “europeização” seria formado um grupo que colaborasse com a política colonial.

Assim, esse tipo genealógico de desestruturação constitui-se como elemento determinante da conquista, e, *a posteriori*, torna-se um instrumento de manutenção da supremacia dos dominadores.

O trabalho, dentro dessa ótica colonial também, adquire valor “civilizacional”, pois serve como um meio de disciplinar o indígena pela experiência do trabalho. De acordo com Serrano (1998), o desenvolvimento da economia capitalista em seu aspecto colonial introduziu novas relações de produção, bens e ideias nas sociedades tradicionais, resultando em mudanças significativas nos usos e costumes das sociedades tradicionais africanas e doutrinando-as a viver como bons “civilizados”.

A política de trabalho forçado nos territórios coloniais portugueses defendia a tese que era dever do Estado obrigar os naturais das colônias a trabalharem. “A qualidade de ‘indolência’ e a ‘preguiça’ de uma raça não dotada para o trabalho e ao ‘progresso’, eram mencionadas como causas determinantes da adoção de uma política de trabalho forçado nas

² Constituição que vigorou em Portugal entre 1933 e 1974, data que o Estado Novo foi deposto pela Revolução de 25 de Abril.

colônias africanas, política esta que perdurou até o final do Estado Novo (1974)” (VILLEN, 2013, p. 61).

Essa política baseava-se no desprestígio da raça negra, diferenciando-a dos povos metropolitanos pela suposta inferioridade de inteligência, costumes, conceito de moralidade e estado social. O autóctone era transformado em um indivíduo passível de ser doutrinado, um elemento útil para o trabalho à medida que fosse negligenciada sua história cultural.

Em *Luuanda*, essa questão se faz presente, efetivamente, na primeira estória, cujas dificuldades enfrentadas por Vavó Xíxi e seu Neto Zeca Santos são alimentadas pelas dificuldades típicas da exclusão social de uma sociedade segregadora, dentre elas o desemprego. Zeca Santos relata à sua avó uma experiência que teve ao procurar alguma atividade remunerada. Ele vai pedir emprego a sô Souto, homem branco e proprietário de um posto de gasolina. Zeca é recibo com certa cortesia, mas depois sô Souto grita que o rapaz era “filho de terrorista” (VIEIRA, 2006, p.11), e o chicoteia e o expulsa de seu comércio.

O desemprego vivido por essa personagem aprofunda ainda mais as dificuldades enfrentadas por Zeca Santos e sua avó, gerando a fome física, resultado da escassez de alimento, e a neutralização de qualquer perspectiva de melhora, como vemos no parágrafo final da estória:

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

Deste modo, os protagonistas dessa estória, diante do peso da experiência colonial e da ausência de consciência política e social, são arrastados para a marginalidade, o que, segundo Martin (2008, p.191) resulta em “atitudes de conformismo e passividade”.

No entanto, a marginalidade, dentro da economia da obra, possui duas faces: o resultado da incapacidade de formular aspirações de liberdade, encontrada na primeira estória, e princípio de organização subversiva aos ditames coloniais. Este, por sua vez traduzido nas linhas da segunda estória, como analisaremos no terceiro capítulo desta dissertação.

Portanto, tendo em vista que a literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte e que a tarefa do artista é traduzir por meio da estética essa relação arbitrária entre arte e sociedade, o exposto nessa primeira parte justifica-se, visto que a tarefa de interpretar as estórias de *Luuanda* seria inútil se ignorássemos os fatos da realidade histórica de Angola que influenciaram, direta ou indiretamente, a produção material e intelectual do país.

1.2 Literatura e Sociedade

Creemos ser produtivo iniciarmos com algumas reflexões que consideramos fundamentais para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Para tal, tomamos como base o pensamento de Antônio Candido.

Segundo Candido (2008), o externo (ou seja, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura da obra, tornando-se, portanto, interno. Isso porque o estudo equilibrado de uma obra parte do princípio no qual texto e contexto fundem-se em uma visão dialeticamente íntegra, sendo o núcleo da pesquisa literária investigar os “fatores que atuam na organização interna da obra, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” (Ibidem, p.14).

Em *Luuanda*, há certas dimensões sociais evidentes, referenciando lugares, manifestações de grupos sociais e de membros de certas instituições e, expressando, assim, um conceito de relação social, isto é, como elas são determinadas e como são regidas.

Dentro de uma sociedade colonial, esse conceito se materializa por intermédio de uma sociedade estratificada, na qual o africano tenta por diversos meios suportar as políticas e métodos coercitivos do colonizador. A força de suportar as imposições de um governo sem legitimação possui um significado simbólico, pois é, ao mesmo tempo, representação e denúncia das políticas arbitrárias do governo colonial português.

Esse conceito social reveste a estrutura da obra, e todos os elementos de ordem social são filtrados através da concepção estética do autor, de modo a auxiliar na elaboração da obra e na comunicação entre autor obra público.

Sabemos que elementos da realidade social e histórica condicionam e guiam o artista em maior ou menor grau, o que *a priori* determinam a ocasião da obra ser produzida, sua necessidade e se vai ou não se tornar um bem coletivo (CANDIDO, 2008). No entanto, a

presença do indivíduo criador é indispensável, e os elementos individuais ganham sentido social, na medida, em que dialogam com a necessidade coletiva.

Assim percebe-se que a arte não é um produto casual resultante somente do ócio do artista, ou um retrato genérico de seu meio. A arte é fruto da confluência da iniciativa individual e de condições sociais que estão indissolúvelmente ligadas, fruto da experiência de um sujeito consciente socialmente, pois, tanto autor quanto a própria sociedade são partes de um processo histórico, e sua obra reflete essa realidade social histórica (CANDIDO, 2008).

O público, caracterizado por Candido como uma “massa abstrata”, também age mediante a fatores condicionantes do momento e do meio, e, mesmo em uma sociedade contemporânea em que se encontram diversos públicos de arte, ele (o público) serve de ligação entre a obra e o autor (autor público obra), dando sentido e realidade à obra. Da mesma maneira, a obra liga o autor ao público (autor obra público), sendo o interesse deste (público) inicialmente pela obra, e posteriormente, se estendendo à personalidade criadora (CANDIDO, 2008). A figura criadora, dentro desse jogo de interação, também atua como papel intermediário entre a obra que criou e o público a que se destina, originando assim a relação obra autor público.

É dessa relação que nascem as condições necessárias para que a literatura se desenvolva de maneira orgânica. Isto é, é necessário que ocorra a comunhão entre o esforço de pensamento que se torna uma expressão, e a mobilização de afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, ou seja, é preciso que haja uma “congregação entre espiritual e formal” (CANDIDO, 2008, p. 147).

Essa congregação deve manifestar-se por meio de homens pertencentes a um grupo, que esse grupo possua um estilo (consciente ou não), que esse estilo esteja em função de um sistema de valores que valide a produção artística desses homens e dê sentido à essa atividade. E que essa produção encontre outro grupo de homens (público) aptos a criar a ressonância dessa atividade com o objetivo de se estabelecer, assim, uma herança, dando então sentido a integridade do espírito criador na dimensão de seu tempo.

Os homens, assim como suas aspirações profundas, estão condicionados pelo seu tempo e representam as ideias, aspirações e necessidades de um momento histórico particular. Suas aspirações estão ligadas a um grupo, e esse grupo possui aspirações que estão ligadas à estrutura de uma sociedade.

Por meio dessa relação, nota-se que o elemento social interfere na economia, na assimilação e na perenidade da obra. No entanto, o social não prevalece sobre a criação

individual, ele alimenta sensivelmente a destreza expressiva do artista, que o traduz em sua obra.

Como já mencionado, uma obra de arte é fruto da experiência de um sujeito socialmente consciente, pois, tanto ele quanto a sociedade da qual faz parte, são resultados de um processo histórico. Logo a obra reflete a sua realidade social histórica, que pode compactuar ou divergir do discurso hegemônico.

A função social do artista pode ser a que realça certos aspectos da estrutura social, que reforça o sistema de dominação, ou que representa os anseios da parcela dominada. De acordo com Ernest Fischer (1983, p. 51) o papel do artista dentro de uma sociedade de classes³ concentra-se em “eocar o reflexo da experiência comum, dos grandes eventos e ideias do seu povo, da sua classe, e do seu tempo”.

As transformações ocorridas no meio influenciam a configuração da obra. Nesse sentido, Candido (2008, p. 41) aponta, que “tanto quanto os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas possibilidades de atuação no meio”.

Assim, podemos afirmar que a literatura, isto é, a arte, surge da confluência da iniciativa individual e das condições sociais indissolúvelmente ligadas (CANDIDO, 2008), sendo as manifestações artísticas socialmente necessárias que traduzem a necessidade de atuação do sujeito sobre o mundo visando à busca do equilíbrio coletivo e individual.

Tendo em vista que devemos considerar o homem como parte e resultado de um processo histórico, assim como tudo o que resulta dele, por exemplo, a literatura, percebe-se que o estudo de uma obra literária não deve ser incondicionado, mas atentar ao processo e às condições materiais, sociais, e políticas de um tempo determinado que resultaram em arte. Isso porque, as produções da consciência e da representação estão intimamente ligadas à atividade material e ao comércio material dos homens (MARX; ENGELS, 1974).

Importante mencionar que não estamos enfatizando uma visão unicamente sociológica, pois, sabemos que uma análise literária cuja base se apoia exclusivamente na sociologia, deixará de ser uma análise integral. A intenção é salientar o social como fator de arte, para que, da amalgama texto contexto possamos melhor compreender os aspectos psicológicos, religiosos, políticos e linguísticos da obra em análise.

³ As especificidades da organização social das etnias autóctones não favorecem a formação de uma sociedade de classes em Angola, somente no período de mobilização revolucionária é que vamos encontrar a ideia de classe antagonizada entre angolanos e portugueses.

Portanto, temos que voltar nossos olhos para os elementos sociais de uma época determinada, assim, posteriormente, poderemos identificar e entender seu funcionamento na estrutura da obra. É nessa linha que Luandino abre a sua segunda fase literária, com a publicação de *Luuanda*.

Nessa fase, a literatura de Luandino adquiriu, de maneira efetiva, uma maior consciência político-social dos problemas imediatos, e *Luuanda* surge como arma de denúncia contra as imposições de um governo sem legitimação, e, acima de tudo, com o objetivo estético e político de desconstruir a figura do africano como objeto, exótico e condescendente, e colocá-lo como sujeito da obra, ser atuante e consciente de seu meio e de seus direitos, restaurando assim a “unidade humana perdida” (FISHER, 1983, p. 52).

Segundo Russel G. Hamilton (s/d, p. 131), *Luuanda* se apresenta como um claro prelúdio de uma autêntica literatura angolana. As “estórias⁴” contidas no volume representam uma revolução no processo narrativo de Luandino Vieira, e na forma de criar literatura em Angola naquele período. Segundo o mesmo estudioso, Luandino elabora um discurso que sugere dois textos inter-relacionados, isto é, o texto escrito sob a estrutura da literatura oral angolana.

Essa inter-relação textual também se encontra na estrutura do discurso parabólico, no qual o ato de contar se nutre de uma porção da realidade empírica (primeira ação), sugerindo sempre uma reflexão (segunda ação) para o ouvinte/leitor, sobre o curso que sua própria existência está tomando. Nesse processo o ato de contar possui um caráter pedagógico.

Luandino tira a denominação de “estórias” de uma equivalência de uma categoria da literatura tradicional angolana o *misoso*, que são histórias tradicionais e de ficção, resultados das faculdades imaginativas e especulativas, cujo objetivo é mais entreter do que instruir (EVERDOSA, 1979). Apesar disso, acreditamos que a fala de Xico Futa (VIEIRA, 2006, p. 59, 61) não se enquadra nessa categoria, e sim na categoria de *maka*, pois, esta tem por objetivo mais instruir do que entreter.

⁴ O uso de “estórias”, em vez de “conto” ou “história”, deve-se, segundo o próprio Luandino, a vários fatores. O termo é o melhor equivalente português para o *musoso*, (plural de *misoso*) uma palavra quimbundo que significa fábula ou narrativa moral. Luandino achou essa equivalência entre “estória” e *musoso* documentada em *Os Mbales de Moçamedes* de Carlos Lopes Cardoso. Dentro do conceito de hibridismo ou da aculturação autêntica, Luandino Vieira também recorreu a Fernão Lopes, o cronista-mor português do século XV, que empregava “estórias” como significado de “narrativa”. Finalmente, João Guimarães Rosa, o ficcionista contemporâneo brasileiro, cuja obra Luandino conhecia, usava “estória” no sentido de “pequena epopeia popular” (HAMILTON, s/d, p. 147). Essas informações são resultado de uma conversa entre Russel G. Hamilton e Luandino Vieira, em 1978.

Diante da economia e da própria organização transfrástica da obra, a fala de Futa se aproxima de outra categoria da literatura tradicional angolana, denominada de *maka*. Esta se configura como histórias verdadeiras, ou melhor, histórias reputadas como verdadeiras, que, embora servissem para distração, possuem um fim instrutivo e útil, sendo como uma preparação para futuras emergências (EVERDOSA, 1979). Portanto, a *maka* possui um caráter pedagógico, assim como o discurso parabólico.

Ainda que as duas categorias elencadas acima, sirvam para a distração/entretenimento e, de certo modo, à instrução, o objetivo pedagógico encontrado na *maka* promove no ouvinte um processo reflexivo que o leva a repensar seu papel dentro da sociedade em que está inserido, e essa reflexão o impulsiona a um processo reflexivo a respeito de seu meio e de seu papel dentro dele.

Em outras palavras, *misoso* seria a categoria da literatura tradicional angolana que serve para satisfazer a necessidade de ficção e fantasia do homem, como bem aponta Antonio Candido (2002), em *Literatura e Formação do Homem*, e *maka* seria a categoria que tem como objetivo primordial instruir, guiar, ensinar ao invés de entreter. Objetivo que se assemelha à função didática da parábola, como veremos no decorrer desta pesquisa.

Sobre *Luuanda* pode-se dizer que constitui uma incontestável mudança na estética da literatura angolana, além de representar também um efetivo anseio a uma mudança no panorama sociopolítico, pois, preconiza estética e politicamente a luta pela conquista de uma autonomia política e cultural.

No título já é possível notar esse anseio, a cidade literária *Luuanda* não reconhece a Luanda colonial, e esse desconhecimento alimenta a busca do autor por elementos verdadeiramente angolanos, fazendo com que a tessitura do texto tenha sua base narrativa e léxica apoiada na oralidade da literatura tradicional angolana.

Segundo Rita Chaves (1999, p. 159), Luandino desenvolve um excepcional trabalho de “depuração da linguagem, misturando as pontas de uma identidade em conquista e abstraíndo a circunstância imediata dos domínios do cotidiano para convertê-la em material estético”.

A oralidade que nega o padrão do colonizador e tem por finalidade representar os anseios das vozes emudecidas pela política colonial, além de ser um grito de afirmação de

uma autonomia essencial à conquista da identidade nacional, constitui-se também como uma maneira de materializar as diferenças.

Luuanda institui-se como uma obra que se alimenta das vicissitudes de uma realidade empírica na qual o papel de seu criador é “expor a seu público a profunda significação dos acontecimentos, fazendo-o compreender claramente a necessidade e as relações essenciais entre o homem e a natureza e entre o homem a sociedade” (FISHER, 1983, p. 52).

É por meio da oralidade, do uso da denominação de “estórias” em vez de histórias, do uso da fundição do português com elementos e formas espontâneas de oralidade angolana que revelam “um modo de ser e ver o mundo característico de sujeitos que se encontram em profunda tensão com as normas da civilização moderna” (MARTIN, 2008, p. 60), e do potencial de resistência desses sujeitos marginalizados, que Luandino constrói sua *Luuanda*, uma cidade que desconstrói o exótico e se alimenta de um compromisso social que denuncia e contesta os males do colonialismo português.

Como vimos, é por meio da identificação concretizada na linguagem (CHAVES, 1999) que Luandino (narrador) se insere na cadeia dos anseios da coletividade, ele sofre, assim, as mesmas violências que sofrem aqueles representados em sua obra, e, da mesma forma, luta pela evolução e conscientização do homem angolano em busca de sua dignidade e de seu direito de ser e estar no mundo.

As dimensões sociais reveladas em *Luuanda* expressam a necessidade de uma coletividade, a tradução estética dessas necessidades revela certo grau de adesão do autor para com esse público, e o eco dessa estética é o que deu sentido à integridade do “espírito criador” de um eu - lírico socialmente consciente de seu tempo e de seu dever.

A obra não é somente um discurso contestador, seu papel social é promover uma conscientização dessa coletividade, para que seus anseios transformem as relações sociais existentes em mudanças efetivas, que por sua vez resultem no equilíbrio coletivo e individual dos sujeitos. É nesse ponto, na conscientização, que o estudo da fala de Xico Futa se torna primordial, pois acreditamos que o teor pedagógico (assim como a função didática da parábola) dessa passagem seja o responsável pela tomada de uma postura mais crítica das personagens que, embora esteja ausente na primeira, aparece na segunda e, principalmente, na terceira estória. Esse será o objetivo de nosso terceiro capítulo.

1.3 Materialismo Histórico

A sociedade civil é o palco onde se desenvolve a história, isto é, onde se desenvolve o processo de construção e de reposição das condições materiais de existência, por meio das quais são engendradas a organização social (CHAUÍ, 1995). *Luuanda* apresenta dimensões sociais evidentes e os homens dessas relações, ainda que personagens de uma obra fictícia, devem ser entendidos em sua atividade e em seu processo de vida real, pois essas representações são resultados da relação arbitrária entre literatura e sociedade.

O colonialismo, sistema político que permeia as relações em *Luuanda*, configurou-se como um regime político cuja responsabilidade foi muito além das relações materiais, empreendeu uma desagregação de personalidade dos indivíduos das comunidades autóctones. Foi responsável pela espoliação material e subjetiva, os colonizados foram sumariamente declarados como impermeáveis a ética e valores, tornando-se assim “carentes de humanização”. Em suma, esse regime não foi uma máquina de pensar, de humanizar, não foi “corpo dotado de razão; ele foi a violência em estado natural” (FANON, 2005, p. 58).

Essa máquina violenta não se resumiu somente a uma imposição bélica, ela também foi composta por um conjunto de procedimentos institucionais, jurídicos, políticos, policiais, pedagógicos, morais, psicológicos, religiosos e culturais, todos com o objetivo de transformar os autóctones em bestas feras, “desumanizando-os para melhor justificar a violência e o genocídio” (RIBEIRO, 2010, p. 11)⁵.

A origem dessa diferenciação ontológica tem seu início com o “descobrimento” da América, que desencadeou uma transformação nos modos de dominar e nos processos de acumulação de capital, justificada pela catalogação e classificação da população mundial sob o viés racial (JUNIOR, s/d).

Os negros, os índios, os mestiços, ou seja, os não europeus passaram a adquirir uma inferioridade política, social, intelectual e, cultural, pois o mais alto grau de aperfeiçoamento humano encontrava-se na figura do europeu. Diante dessa configuração, a Europa passa a ser o centro mensurador de humanidade, relegando aos não europeus os estereótipos de selvagens, atrasados, exóticos, subdesenvolvidos etc., e fomentando, assim, uma diferença ontológica entre povos e culturas.

⁵ RIBEIRO, Claudio Antonio. Apresentação In: CÉSAIRE Aimé. Discurso sobre o Colonialismo. Letras Contemporâneas, 2010.

Dentro dessa diferenciação, a relação entre colonizador e colonizado é a do trabalho forçado, da intimidação, da pressão policial, do tributo, da cultura imposta, do desprezo genealógico; uma relação que se resume em dominação e “submissão”, transformando o autóctone em instrumento de produção (CESAIRE, 2010).

A necessidade de produzir impulsiona a política de dominação colonial, resultando em interferências políticas, sociais, religiosas e culturais. Essas medidas resultaram em uma desestruturação social e subjetiva do autóctone, mesmo aquelas que poderiam expressar certo “avanço” tecnológico, como a introdução da máquina a vapor e o telégrafo, não estão isentas da violência empreendida pela visão eurocêntrica (SAID, 2011).

A necessidade de produzir, segundo Marx e Engels (2001), se manifesta muito cedo, e a forma de comunidade adotada pelos conquistadores que se instalam deveria corresponder ao estágio de desenvolvimento que eles encontram nos conquistados. Caso não encontrem as condições adequadas a suas necessidades, a forma de comunidade deveria transformar-se em função das necessidades de produção dos conquistadores.

Marx e Engels (2001) apontam a colonização como um dos fatores que impulsionava o desenvolvimento do capitalismo, em especial pela expansão mundial de mercado, demonstrando uma dependência entre desenvolvimento capitalista e colonização, apesar das graves e agudas transformações que ambos os sistemas causam no interior das populações nativas.

Os mesmos críticos apontam que as sociedades pré-capitalistas ou de tipo oriental deveriam ser analisadas em suas especificidades históricas, com o objetivo de desvendar suas reais capacidades de desenvolvimento, e que essas capacidades ou leis de desenvolvimento não deveriam ser reduzidas às leis de desenvolvimento do modo de produção capitalista.

Portanto, desvendar as especificidades dessas sociedades significa, também, desvendar suas especificidades de organização social, pois em África a distinção de “classe” se dá pelo prestígio social, e, as sociedades são organizadas de maneira transversal, isto é, organizadas por razões de linhagens, de clãs, de regiões etc. Os grupos sociais não reagem e não se distinguem uns dos outros por meio da produção capitalista, como nas sociedades ocidentais, eles não reagem como classe, eles se organizam por meio da reprodução das linhagens para se perpetuarem uns sobre os outros.

Deste modo, mesmo sabendo que qualquer tipo de abordagem moderna de uma teoria marxista deve considerar a proporção de uma base e de uma superestrutura determinadas, essa relação não se aplica rigorosamente em África, tendo em vista que, dentro das relações entre

as comunidades autóctones, já havia diferenciações de caráter de linhagens, idade, religiosas e de identidade.

As diferenças interétnicas entre as comunidades autóctones eram exploradas pelo governo português, visto que a fragmentação entre as lideranças nativas facilitava a dominação em relação ao todo. Isso porque, em África, a estrutura social dos povos se constitui diante de uma divisão horizontal de unidades equivalentes, e cada um dos diferentes grupos étnicos desenvolve uma forma própria de se relacionar e de resistir ao dominador. A etnicidade, dentro dessa relação, era usada como estratégia para preservar ou conquistar poderes e privilégios (SERRANO, 1988).

Dessa “integração” com os autóctones, o poder colonial pôde interferir e normatizar a relação de poder entre as chefias locais e suas comunidades, neutralizando ou inibindo, em nome da organização de uma nova ordem “civilizada”, seu potencial de resistência (CABAÇO, 2007).

É dessa relação que nasce a primeira burguesia africana, entendendo-se por africana a população negra e mestiça cujo contato com o europeu a tornava um elemento culturalmente distinto (EVERDOSA, 1979). Seu papel era intermediar a relação entre dominador e dominado. No entanto, essa elite (predominantemente mestiça) possuía laços familiares, políticos, econômicos e militares com as linhagens locais, adquirindo, gradativamente, papel importante em diferentes esferas da sociedade.

Contudo, devido a questões econômicas e pela ideologia colonial calcada na diferenciação ontológica, as elites foram, paulatinamente, afastadas dos centros de decisão. A crescente “coerência da exploração colonialista acentuava o dualismo que as relegava para posições sempre mais próximas da linha da fronteira social” (CABAÇO, 2007, p. 170), impedindo qualquer possibilidade de a elite mestiça se tornar um concorrente econômico do europeu.

O governo colonial, também, promove o desmantelamento da agricultura tradicional de subsistência por meio do confisco de terras, da introdução de impostos e de trabalho forçado, obrigando o autóctone a adotar uma renda monetária e a se ausentar de sua comunidade em busca de trabalho para salvaguardar as obrigações fiscais com o governo e manter um mínimo de sustento de seus familiares.

Essas medidas, tanto em relação à elite africana, como em relação ao nativo e sua tradicional economia de subsistência, resumem-se, claramente, no empobrecimento do africano com o objetivo de assegurar uma mão de obra barata para as instituições, minas e fazendas de propriedade européias (WOODS, 1961). No entanto, forçar o nativo a procurar

uma atividade que resulte em renda, não significa, em nenhuma hipótese, a possibilidade de uma formação proletária socialmente organizada.

Essa massa laboral é composta, preponderantemente, de homens cujo tempo de trabalho é estritamente limitado, entre seis meses e dois anos, no máximo. A atividade de trabalho é sempre em áreas fora da aldeia ou reserva, e, por vezes, cruza fronteiras. A migração, segundo Woods (1961), está frequentemente ligada a várias formas de recrutamento de trabalho, que em muitos casos, não passam de formas de trabalho forçado.

A migração em busca de renda também é responsável pelo desequilíbrio demográfico tanto na cidade como nas áreas rurais. Devido à necessidade da migração, as áreas rurais não se desenvolvem economicamente, pois toda a força masculina tende a buscar uma remuneração. Nas zonas metropolitanas, esse excedente laboral provoca ainda mais o aviltamento dos salários.

A impossibilidade de criar uma classe proletária socialmente organizada se dá pela modificação constante do pessoal empregado, sem a instalação permanente no centro urbano, dificultando a aquisição de habilidades técnicas nos vários ofícios, e a organização sindical.

Entretanto, segundo Woods (1961), esse mesmo trabalhador migrante, é, também, o responsável pela conscientização de suas aldeias, pois, leva os novos conhecimentos e experiências. Assim, com o conhecimento de ambos os mundos (cidade e campo), é capaz de levar ao campo o espírito e a consciência política que surgiu nas cidades.

Tendo em vista a impossibilidade do uso do termo proletário, e considerando as idiosincrasias sociais em África, o ponto de partida deve ser, claramente, as condições históricas e sociais em que os africanos se organizaram em prol de um bem comum.

Como vimos, o desenvolvimento da economia capitalista em seu aspecto colonial introduziu relações de produção e uma articulação particular do governo com essas diferentes formações sociais. A consciência desses indivíduos adquiriu respostas e comportamentos diferentes em situações diferentes em relação à dominação colonial (SERRANO, 1988).

Essa consciência, não de classe, mas de grupo social surgiu na dualidade alimentada pelo próprio sistema colonial: colonizados x colonizadores. A guerrilha foi o ponto de união e o florescer da mobilização em prol da unidade nacional, e a conquista da soberania política como única forma de sanar o atraso econômico, político e social desses africanos.

Assim, os termos infraestrutura e superestrutura adquirem outros contornos diante das especificidades apresentadas. No contexto de Angola, entende-se por infraestrutura todos os angolanos unidos, não pela questão tribal, mas por um sentimento de solidariedade, e superestrutura como todo o aparato colonial de dominação.

Ainda, entende-se por infra e superestrutura o modo de organização produtivo entre burguesia e proletariado⁶, cujas relações sociais estão, estreitamente, ligadas com à maneira como os indivíduos produzem sua vida material (EAGLETON, 2011). Essa relação se dá entre o trabalhador, possuidor da força motriz e corpórea do trabalho, mas mero meio para finalidades que desconhece. E o burguês, proprietário privado das condições econômicas de trabalho, e responsável que determina os fins da produção material⁷.

Infraestrutura se refere às condições de produção de uma sociedade, e força de trabalho e superestrutura se referem a certas formas jurídicas e políticas cuja função primordial é legitimar o poder da classe social que possui os meios econômicos de produção.

Como vimos, a política de assimilação tinha como objetivo a desestruturação subjetiva do autóctone, fazendo com que esse sujeito negasse qualquer traço que o configurasse como membro de um grupo socialmente organizado, e como sujeito possuidor de cultura e religião, transformando-o em mero instrumento laboral.

As políticas econômicas tomadas em relação à elite africana também têm o objetivo de relegar esses indivíduos à margem social, taxando abusivamente suas produções e vendendo a elevados preços os produtos manufaturados que os mestiços necessitavam, impedindo qualquer possibilidade de ascensão social.

A finalidade das políticas econômicas se resume a desenvolver e legitimar, acima de tudo, “formas definidas de consciência social” (EAGLETON, 2011, p. 18), visto que as ideias dominantes de uma sociedade são as ideias da classe que dominam essa sociedade, e essas formas de consciência social são denominadas pelo marxismo de ideologia.

A ideologia burguesa se caracteriza como tal no momento em que há a separação entre a produção das ideias e as condições sociais e históricas nas quais são produzidas. Com essa cisão, o homem fica impedido de compreender como produz e reproduz sua condição material de existência, em outras palavras, ele deixa de compreender como são engendradas as relações sociais. A incompreensão da sociedade civil faz com que esse sujeito entre em um processo de alienação.

Considerando que a ideologia burguesa visa sempre ao lucro, o processo de alienação se dá quando o trabalhador não se reconhece no produto final de seu trabalho, pois as condições, finalidades e valor de sua atividade dependem, exclusivamente, do proprietário da condição econômica dessa atividade.

⁶ O termo proletariado é utilizado para enfatizar a relação entre infraestrutura e superestrutura, pois, no período de guerrilha a sociedade colonial era uma sociedade binária de angolanos e portugueses, embora, fosse possível encontrar, nas tropas angolanas, portugueses lutando, e nas tropas portuguesas, angolanos lutando.

⁷ Os fins da produção material, tanto para a burguesia metropolitana como para a burguesia africana, são o lucro.

Dentro do processo de produção material, trabalhador e produto final adquirem valor capitalista e social, respectivamente. Por detrás do produto final existe um tempo de trabalho não pago, resultando daí o lucro do capitalista. Isso transforma o produto final em mercadoria, que camufla o fato real de que há exploração econômica.

O colonialismo se apoia na diferenciação ontológica e na ideologia burguesa para materializar seu projeto de exploração, sendo a sociedade colonial, basicamente, (CHAUÍ, 1995, p. 67), “como uma sociedade onde uns pensam, outros trabalham, uns consomem, outros produzem e não podem consumir os produtos de seu trabalho”. É dessa prática política que surgem homens divididos em classes ou grupos sociais cujos interesses são antagônicos.

A figura do Estado, órgão que nasce da idealização da produção das ideais como algo inerente à realidade histórica dos homens, tem o papel de mediar os conflitos e interesses dos diferentes grupos sociais. No entanto, seu objetivo prático resume-se a defender o interesse dos que possuem as condições econômicas de produção. Em suma, o “Estado exprime na esfera da política, as relações de exploração existentes na esfera econômica” (CHAUÍ, 1995, 75).

O Estado colonial se alimenta dessa dinâmica e sua ideologia consiste na negação da realidade histórica, social e cultural das comunidades autóctones, diferenciando os indivíduos para que possa atribuir-lhes diferentes tarefas e direitos, impedindo que se organizem em prol de um equilíbrio mais humano, e impondo, a hegemonia política, cultural e econômica de um povo sobre o outro.

As intervenções e práticas institucionais impostas pelo governo colonial português têm o propósito de propiciar a uma condição adequada de produção, visando ao domínio e à manutenção da situação da metrópole sobre a colônia.

Apesar de toda a especificidade da organização social e da relação que essas formações sociais mantiveram com o governo colonial, a resistência também se fazia presente mesmo que sob forma dispersa, materializada na guerrilha. Contudo, a “resistência estava presente nos movimentos culturais, quando jovens intelectuais começaram a conscientizar parte da população dentro de mínimas possibilidades legais existentes” (SERRANO, 1998, p. 12).

Importante salientar que a arte, então a literatura, faz parte da superestrutura de uma sociedade. No entanto, como nos mostrou Antonio Candido, a relação do criador de arte com a sociedade se constitui em uma relação arbitrária, pois, naquele indivíduo (criador) está inserida uma experiência social, que vai reproduzir ou criticar o discurso hegemônico.

Portanto, pensar literatura significa entender todo o processo social do qual ela faz parte (EAGLETON, 2011).

É nesse universo que se inscreve o discurso de Luandino Vieira. O autor se coloca na contramão da política colonial portuguesa, reivindicando estética e politicamente a afirmação do homem angolano no tempo e no espaço, visto que sua obra, “sempre voltada para o social, fala da vida do povo angolano com a qual se misturou e tornou-se um; fala da vida dos mussesques, com os quais viveu; fala do sofrimento desse povo, da exploração de homens e mulheres, das torturas infligidas àqueles que se insurgiram” (DANTAS, 2007, p.35)⁸, como o próprio Luandino.

Luuanda é a obra cuja imagem do sujeito socialmente organizado e consciente se manifesta, construindo um discurso que, acreditamos nós, exerceu papel fundamental no processo de construção da identidade nacional, e legitimando, assim, um anseio coletivo.

Sabendo que uma sociedade não pode ser analisada totalmente sem que se inclua cada uma de suas práticas, nossa intenção foi salientar o papel social da literatura dentro de uma sociedade dual, demonstrando que a arte não deve ser compreendida como um objeto abstrato, resultado da manifestação espiritual de um indivíduo.

Para analisar *Luuanda* em sua completude, foi necessário refletir sobre o processo histórico no qual a prática colonialista influenciou a relação material de homens de uma determinada sociedade, Angola, que deu origem a contradições sociais, que refletiram direta ou indiretamente na mobilização desses sujeitos e na elaboração de *Luuanda*. Considerando a produção material condicionada à vida social, política e intelectual de um período, melhor entenderemos a função da “parábola do cajueiro”, e por consequência, a obra em questão.

⁸ In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; VECCHIA, Rejane (Org). *A Kinda e a Missanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nilza, 2007.

2. O gênero da Parábola

2.1 A origem da parábola

Parábola, segundo dicionário *Aurélio* (2008) de língua portuguesa, significa “narração alegórica na qual o conjunto de elementos evoca outra realidade superior”. Por meio dessa significação, percebe-se que o que contempla o termo parábola é somente o fato de ser uma narrativa que menciona A para se tratar de B, ou seja, uma narrativa alegórica.

Segundo Sant’Anna (2010), o vocábulo *parabolé* deriva do verbo *paraballo*, este por sua vez, constitui-se como verbo composto formado pelo prefixo *pará*, cujo significado em português é *lado a lado, ao lado de, ao longo de*, somado ao segmento *ballo* cujo significado em português é *jogar, trazer, colocar*. Essa foi a maneira que a língua grega encontrou para culminar com o conceito de comparar/*paraballo* que significa, *colocar ao lado com, manter ao lado, jogar para*.

Essa significação é a mesma encontrada por Sant’Anna (2010) nos dicionários *A Greek-English Lexicon (Liddel & Scott, 1940)* e no *Dictionare Grec-Français (Bailly, 1950)*. E em ambos, o aspecto comparativo do verbo *paraballo* é o enfatizado. Na obra *Greek-English Lexicon* (1940), aparece uma nova acepção ao termo *throw to one, as fodder to horses*, que em português temos como jogar para alguém, jogar forragem, dar forragem para alimentar cavalos.

A esse respeito Sant’Anna (2010) nos esclarece que o ato de lançar comida, o alimento ao lado do animal, originou o processo analógico que culminou com o significado de *comparar* como ato de lançar um elemento ao lado de outro, a fim de estabelecer um confronto entre os dois.

O autor também ressalta que o mesmo termo apresenta significados diferentes conforme sua aplicação em diferentes ciências. Na Matemática, por exemplo, significa desvio do traçado correto, isto é, uma inclinação. Na Astronomia, por sua vez, pode manter o sentido maior de comparação e também a significação de reunião e conjunção dos astros.

Aristóteles discorre sobre parábola como sendo um tipo de exemplo, e assim tomada, ela pode ser assumida, no pensamento aristotélico, como um princípio de raciocínio, pois o exemplo assemelha-se à indução.

A parábola assumida como um tipo de exemplo passa a ter um caráter persuasivo, pois seu uso objetiva o convencimento daqueles que a ouvem, demonstrando por meio da

constituição do discurso, que o não assentimento ao que se pretende seria insensato e desastroso.

Assim, a parábola na retórica grega é tida como um princípio de raciocínio contendo um tipo de comparação, cujo objetivo é fundamentar uma argumentação em um processo de convencimento ou persuasão (SANT'ANNA, 2010).

Comparada com a retórica latina, a parábola também é usada como uma forma de comparação com fins de persuasão. Porém, elas são entendidas como uma forma de comparação cujo processo comparativo é mais contundente no processo de convencimento.

Sant'Anna (2010, p. 32) assevera que nos contextos da “retórica grega e latina a parábola ainda não pode ser entendida como um gênero literário”, e sim como uma figura, ao lado de outras que colaboram para o enriquecimento de um discurso persuasivo, pois, funciona declaradamente como um processo comparativo que não chega a configurar uma narrativa.

Na Septuaginta, tradução do Velho Testamento bíblico para o grego, parábola (*parabolé*) aparece como equivalente do substantivo hebraico *mashal*. Nesse contexto, esse vocábulo constitui-se como verdadeiras falas do povo, assemelhando-se com ditos e provérbios, levantados em situações particulares da cultura judaica, possuindo uma forma diversificada e conteúdo de sabedoria.

Sant'Anna (2010) estabelece um confronto entre parábola e as diferentes formas de *mashal*, no qual o termo *parabolé* adquiriu uma ampla variação de significados na esfera judaica (provérbio popular; provérbio de sabedoria; provérbios de forma mais desenvolvida⁹, de adágio, de máxima, de canção, de comparação, etc.) se comparado com a conceituação da literatura grega e latina. No entanto, o termo contém em sua essência o germe da comparação de outro elemento que não aquele que está concretizado no texto, isto é, “mantém seu teor comparativo e sempre comunicando um aprendizado por vias indiretas” (SANT'ANNA, 2010, p. 93).

O levantamento bibliográfico¹⁰ realizado por Sant'Anna, sobre a conceituação do termo parábola em língua portuguesa, aponta, claramente, para a escassez de material teórico sobre o tema, além de definições um tanto quanto lacônicas.

⁹⁹ O termo desenvolvido refere-se a extensão, que se apresenta de forma mais longa do que os provérbio tradicionais; também refere-se a estrutura e ao tema. Essas formas mais desenvolvidas podem ser encontradas em material bíblico pertencente aos Livros históricos (números 23 e 24), sapienciais (Jó 27 e 29), poéticos (Salmos 49 e 78) e proféticos (Ezequiel 17, 20 e 24; Miqueias 2 e Habacuc 2).

¹⁰ As obras são: Princípios elementares de literatura, de Augusto J.S. Magne (1935); Análise e interpretação da obra literária, de Wolfgang Kayser (1958); Teoria literária, de Hênio Tavares (1978); Dicionário de termos

Segundo definição de Augusto J. S. Magne (1935) parábola é uma breve narração alegórica, de tendência moral. Wolfgang Kayser (1958), define a mesma como um processo no qual os elementos de uma ação A elucida a maneira de ser de uma ação B, isto é, ele entende parábola como uma forma literária que, no todo, contém uma comparação.

Hênio Tavares (1978) entende parábola como narrativa curta, de sentido alegórico e moral, protagonizadas por homens e sendo o próprio homem e sua destinação transcendente sua medida direta. Massud Moisés (1985) utiliza, praticamente, a mesma definição acima mencionada, e acrescenta que essas narrativas comunicam uma lição ética por vias indiretas ou símbolos, assim como Sebastião Cherubim (1989) e Afrânio Coutinho (1989).

Em linhas gerais, as definições encontradas em língua portuguesa apontam para uma mesma direção, pois todas definem parábola como uma narrativa curta e alegórica, protagonizadas por seres humanos, de tendência moral destinada aos homens, cujo objetivo é transmitir ensinamentos mais profundos. Essa característica de instruir e envolver a audiência por meio da narração alegórica, aponta para o que Frye (1973) denomina de *épos*¹¹, isto é, as parábolas são narrativas orais proferidas a um público específico.

Outro ponto em comum entre as definições encontradas é o fato dos autores, quando citam parábolas, remeterem aos textos neotestamentários para indicar uma fonte de onde encontrá-las (SANT'ANNA, 2010).

O mesmo levantamento foi realizado nas literaturas de análise religiosa, cujo objeto é estudar, exclusivamente, os textos religiosos, mas especificamente os do Novo Testamento bíblico.

As definições encontradas nas obras de crítica religiosa descrevem a parábola como metáfora ou símile, cujo conteúdo é retirado da vida cotidiana, isso por consequência, força o ouvinte a participar de forma direta ou indireta sobre o que se narra.

Um exemplo de participação direta nos textos neotestamentários é a *Parábola da ovelha perdida* (Lucas 15: 3-7), que começa com a questão “O que você acha disso?”. A participação do ouvinte de forma indireta se dá pelo fato de que ao narrar ou contar a parábola faz-se uso de imagens ou acontecimentos reais ou verossímeis e isso, consequentemente, produz um *insight* no ouvinte/leitor. Esse insight, direta ou indiretamente, aciona um processo de reflexão em direção a um processo reflexivo a respeito da realidade que o ouvinte/leitor está inserido.

literários, de Massaud Moisés (1985); Dicionário de figuras de linguagem, de Sebastião Cherubim (1989); Enciclopédia da literatura brasileira, de Afrânio Coutinho (1989).

¹¹ Gênero literário no qual o fundamento da apresentação é o autor ou menestrel como recitante oral, com um público diante dele, a ouvi-lo. FRYE, Northrop. Anatomia da Crítica (1973, p. 360).

No contexto do Novo Testamento, um novo aspecto é apresentado como fundamental para a definição de parábola. Padre Conrado Stefani, em *As parábolas do evangelho* (1949) apresenta essas histórias como uma “narrativa fictícia, mas verossímil, com que mediante comparação, se ilustra uma lição moral ou verdade dogmática” (STEFANI, 1949, apud SANT’ANNA, 2010, p. 150)¹². Stefani a apresenta como uma narrativa, pois, é possível identificar características elementares de uma narrativa tradicional: apresentação, complicação, clímax e desfecho.

As narrativas são denominadas por Henri Daniel Rops¹³ (1983), em *A vida e obra nos tempos de Jesus*, “como historieta, termo que assinala não só uma forma de narrativa, como também manifesta um elemento ligado à brevidade dessa narrativa” (ROPS, 1983, apud SANT’ANNA, 2010, p. 153).

Percebe-se, então, que não há grandes distâncias entre as definições encontradas nas obras de teoria laica e as encontradas nas obras de crítica religiosa. Em ambos os grupos, a parábola é vista como uma forma de narrativa, curta e alegórica. Todavia, é na crítica religiosa que enfatiza o fato das parábolas de Jesus necessitar, no contexto original em que foram produzidas, a participação efetiva do receptor.

Segundo Sant’Anna (2010), o destinatário não deveria permanecer neutro em relação ao que se narra/conta, mas deveria expressar uma reação diante da parábola contada; aspecto que levou Northrop Frye (1973) a considerar a parábola como uma forma de *épos*.

Portanto, são nos textos neotestamentários que a parábola adquiriu características mais definidas, indo além de uma forma desenvolvida de comparação, como ocorre no contexto da literatura clássica grega, ou como uma forma legítima de alegoria, como encontrada nos livros proféticos do Velho Testamento. Tanto para a crítica laica quanto para a religiosa é no Novo Testamento que a parábola constitui-se como uma forma de narrativa, curta e alegórica, desempenhando funções específicas no interior de um discurso maior.

Sant’Anna (2010) parte desse princípio e tece uma definição mais completa desenvolvendo cada um desses aspectos elencados, com o objetivo de descobrir a função de cada um deles na construção do discurso parabólico e, conseqüentemente, a função do próprio gênero em questão. Aspectos que serão mencionados a seguir em nossa pesquisa.

¹² Mencionar em nota e nas referências de acordo com a abnt usp

¹³ Segundo Sant’anna, foi Henri Daniel Rops o primeiro a se atentar a brevidade do discurso parabólico.

2.2 Parábola e suas conceituações

Ao falar em parábola muitos a associam, única e exclusivamente, ao Novo Testamento bíblico, associação correta, porém, não exclusiva. Correta, pois é o Novo Testamento o contexto em que a parábola constitui-se como gênero e assume feições mais definidas, como destaca Marco Antônio Domingues Sant'Anna, em seu trabalho *O gênero da parábola* (2010).

No entanto, no Brasil há um número limitado de obras disponíveis que tratam do assunto, e dos aspectos teóricos a elas relacionados. As obras de teoria literária publicadas no país mencionam sobre o tema apenas verbetes, os quais parecem ser limitados no que diz respeito a conceituação da parábola, enquanto gênero literário.

Os principais estudos realizados sobre o referido assunto são pesquisas realizadas no exterior. Dentre esses estudos, se destaca *As parábolas de Jesus* (1986), de Joachim Jeremias, cujo trabalho apresenta uma interpretação das parábolas proferidas por Jesus.

Jeremias (1986) declara que, já nos primeiros anos após a morte de Jesus, as parábolas sofreram alguns desvios na sua interpretação, passando a ser tratada como alegoria, isto é, foi atribuído a cada detalhe desses textos um sentido especial profundo. Menciona também Adolf Jülicher (1910) e sua obra *História da interpretação das parábolas*, que apresenta as distorções e abusos que as parábolas de Jesus tiveram que passar ao longo dos séculos, devido às interpretações alegóricas.

Jeremias, afirma que as parábolas Neotestamentárias não são, primeiramente, obras de arte, e sim, em grande parte, armas de luta, pois cada uma delas representa uma situação concreta da vida de Jesus. Assim, o autor realiza um trabalho de interpretação desses textos no Novo Testamento, cujo objetivo constitui chegar ao sentido original de quando foram proferidas por Jesus.

Jesus falou a homens de carne e sangue, a partir do momento para o momento. Cada uma de suas parábolas tem um lugar histórico determinado na sua vida. Tentar resgata-lo: eis a tarefa (JEREMIAS, 1986, p. 15).

Há também *As parábolas de Jesus* (1992), de Simon J. Kistemaker, cujo objetivo é a interpretação das mesmas parábolas para a formação de pastores e estudiosos da Bíblia.

Kistemaker (1992) declara que essas construções parabólicas são quadros verbais, os quais retratavam o mundo ao redor de Jesus, isto é, Jesus ensinava uma nova lição utilizando histórias tiradas do cotidiano. No entanto, essa lição expressa nas parábolas nem sempre é facilmente assimilada por aqueles que a ouvem.

O autor desenvolve um trabalho de interpretação com o foco de criar uma ferramenta útil para os pastores melhor prepararem seus sermões. Deste modo, seu trabalho apresenta-se como um manual teológico cujo objetivo maior é facilitar a compreensão dos textos Neotestamentários para elaboração e execução de sermões, sem nenhuma proposta de sistematizar ou delinear a parábola em seus traços constitutivos.

O trabalho, de Henri J. M. Nouwen, desenvolve uma pesquisa de aproximação entre a pintura *À volta do filho pródigo* (2007), de Rembrandt, com a parábola de mesmo título. Nouwen (2007) observa os movimentos da parábola, tais como o retorno do filho mais jovem, a reação do perdão, o coração misericordioso do pai, e caminha próximo das interpretações mencionadas por Jeremias e por Kistemaker.

Rembrandt retratou o pai e o filho, Deus e a humanidade, compaixão e miséria, e Nouwen (2007), observando os movimentos da pintura e do texto, desenvolve uma busca intimista cujo objetivo é alcançar uma compreensão maior de questões como reconciliação, perdão e cura interior.

Apesar da riqueza da obra, Nouwen (2007) realiza esse estudo pautado em leituras sobre o pintor, estudos bíblicos sobre a parábola e também em sua própria experiência de vida, de modo que a obra resultante, não amplia a discussão sobre a sistematização da parábola quanto aos elementos constitutivos a ela pertencentes.

Segundo Gila Safran Naveh (2000)¹⁴, a maioria das pesquisas existentes sobre os estudos do gênero parabólico foca suas atenções, exclusivamente, no estudo histórico, alegórico ou na dimensão escatológica¹⁵ das parábolas e deixa inexplorados aspectos como a retórica poética e as estratégias de narração, não iluminando a adequação das parábolas para as atuais condições religiosas e socioculturais.

Sua obra apresenta uma análise transcultural das parábolas dentro de múltiplas situações sociais e históricas. Naveh (2000) inicia sua pesquisa a partir do *marshal*, parábolas

¹⁴In: *Biblical Parables and Their Modern Re-Creation from "Apples of Gold in Silver Settings" to Imperial Messages*. Albany: State University of New York, 2000.

¹⁵ O termo usado na sua acepção de algo relativo à escatologia que, segundo o Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2000), é o "tratado sobre os fins últimos do homem.

rabínicas utilizadas para a interpretação das Escrituras, e analisa o discurso parábólico medieval, chegando às parábolas modernas de Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Ítalo Calvino e Shmuel Yosef Agnon.

Em suma, esse importante estudo promove um afastamento dos estudos de caráter teológico, pois sistematiza semioticamente as transformações ocorridas na estrutura das parábolas “antigas” (*mashal*) até a estrutura das parábolas modernas, enfatizando as transformações ocorridas na forma, na função e, mais significativamente, no processo cognitivo dos leitores.

A parábola na teoria literária tem sido definida como narrativa curta e alegórica, que expressa uma moral por meios oblíquos de entendimento, o que, conseqüentemente, dá a esse discurso um caráter pedagógico. Naveh (2000), apesar da riqueza de seu trabalho, não sistematiza de forma clara as estruturas que compõem o gênero em questão, não menciona, por exemplo, elementos como o amimetismo, e elementos da retórica clássica que são fundamentais para se compreender a objetividade do discurso parábólico.

Um estudo recente denominado *A argumentação nos gêneros da Fábula, Parábola e Apólogo* (ARANTES, 2006.) apresenta-nos os gêneros em questão como possuidores de uma estrutura argumentativa em que a narração constitui-se como um elemento estruturante, servindo, assim, como base para a argumentação.

Sobre parábola, Arantes (2006) a apresenta como narrativa curta de sentido alegórico, protagonizada por seres humanos, construída por meio de uma comparação, com a finalidade de veicular um ensinamento moral de caráter transcendente, cujos exemplos mais clássicos são de origem bíblica.

Num primeiro momento, Arantes (2006) segue os mesmos passos que Sant’Anna (2010), ao que diz respeito à conceituação desse gênero. No entanto, sobre o caráter alegórico, a autora não menciona a função desse elemento, menciona, como outros autores, simplesmente, o sentido figurado ou metafórico da narrativa. Ademais, não menciona a razão desse gênero ser uma narrativa curta, sendo as funções desses dois elementos de fundamental importância para entender a funcionalidade argumentativa da parábola.

Outro ponto que discordamos, refere-se a parábola, assim como os outros gêneros que ela pesquisa¹⁶, como artifício de persuasão.

Acreditamos que o gênero da parábola tenha elementos e funções argumentativos, no entanto, não concordamos com a afirmação da autora, pois de acordo com nossas leituras e

¹⁶ Nossa crítica se faz tendo como foco, exclusivamente, a parábola.

levantamentos sobre o gênero em questão, afirmamos que a parábola constitui-se como um princípio de reflexão, e pode ou não resultar na transformação de uma situação, e ou na adesão a algum outro ponto de vista. Outro equívoco é mencionar que a parábola veicula valores tradicionais.

As parábolas sempre foram armas de lutas usadas justamente para contestar valores e atitudes das sociedades tradicionais, dentro de seus determinados contextos de uso. Haja vista que, se elas compactuassem com os valores tradicionais da época em que foram proferidas, “Jesus não teria sido crucificado”, e nem *Luuanda* teria a repercussão que teve, resultando no fechamento da Sociedade Portuguesa de Escritores e a prisão de alguns de seus membros¹⁷.

Deste modo, a parábola não possui a função maniqueísta de impor valores, seu processo de argumentação se dá pelo princípio de reflexão que é resultado de uma das funções desse gênero, como veremos mais adiante.

Marco Antônio Domingues Sant’Anna (2010) parte do mesmo ponto que Naveh (2000), e relativamente como Arantes, entretanto, aponta os principais elementos que constroem o gênero parabólico: amimetismo, narrativa curta e alegórica, assim como suas funções. O trajeto percorrido por esse autor é essencial para chegarmos à funcionalidade do discurso parabólico, pois, busca na retórica clássica elementos que comprovam a funcionalidade dos três elementos que fazem da parábola um gênero literário.

Tendo em vista que, no Brasil a bibliografia sobre parábola encontra-se um tanto quanto incompleta, e os estudos realizados no exterior não apresentam uma abrangência suficiente para sanar nossas inquietações, destacamos o trabalho de Sant’Anna (2010) como primordial, no que se refere à conceituação de parábola, para a análise que pretendemos desenvolver, não só pela abrangência teórica, mas também por ser a mais completa já escrita em língua portuguesa.

¹⁷ A Sociedade Portuguesa de Escritores premiou o livro *Luuanda*, de Luandino Vieira, e por isso sofreu atentados e seu fechamento. *Ler Luuanda há 50 anos: Críticas, prêmios, protestos e silenciamento*. Introdução, recolha e edição por Francisco Topa.

2.3 Parábola e seus elementos constituintes

De acordo com as colocações acima, a obra *O gênero da parábola* (2010), de Marco Antônio Domingues Sant'Anna, se faz pertinente, pois, sua percepção se apresenta de forma completa quanto à conceituação desse gênero.

Sant'Anna tem como ponto de partida a Antiguidade Clássica, mais especificamente a época de Homero (*Ilíada* e *Odisséia*), nas quais ocorrem as primeiras manifestações de sinais de parábola. Esse estudioso refaz o caminho percorrido pelo gênero, e observa suas manifestações no Velho Testamento e aponta o Novo Testamento como lugar de origem da parábola como forma literária.

Além de apontar os textos Neotestamentários como berço do gênero em questão, o referido autor conceitua a parábola como uma narrativa curta, amimética e alegórica.

Constitui-se como narrativa curta, visto que, por ela ter em média de 150 a 200 palavras, se torna passível de ser encaixada no corpo de qualquer discurso mais amplo, configurando-se desse modo como uma metanarrativa, caso contrário, resultaria em digressão.

O caráter amimético, apontado por Sant'Anna (2010), se dá nas categorias das personagens, do espaço e do tempo, isto é, nenhuma das três categorias mantém qualquer tipo de relação com a realidade empírica, e seguindo esse princípio de organização, o gênero parabólico adquire caráter universal.

O uso das alegorias no discurso parabólico permite a transposição do público para um universo ficcional, veiculando o princípio a ser transmitido de uma maneira envolvente e agradável.

Cada elemento acima elencado possui uma função específica na compreensão do discurso parabólico como um todo. A brevidade da narrativa transforma o discurso parabólico em uma arma estratégica de comunicação. Por ser curto, o discurso parabólico pode ser entretecido dentro de um discurso maior. Sant'Anna (2010) aponta para esse fato que, nas ocorrências típicas, a parábola sempre se encontra entretecida no corpo de outra construção discursiva.

Ao que se refere ao amimetismo na categoria das personagens, não é atribuída a elas uma identidade nominal definida, mas são vinculadas a grupos estereotipados dentro de um contexto histórico-social, resultando no processo de caracterização por meio da tipificação.

Um exemplo é a parábola do Publicano e o Fariseu, cujas figuras são estereótipos comuns dentro de um contexto histórico social, representando aí não duas figuras específicas, mas sim dois tipos de comportamento humano.

A categoria de espaço é considerada amimética, pois não reproduz ou copia a realidade empírica. No entanto, quando ocorre a menção de um lugar que possa caracterizar um tempo e ou um lugar específico, como ocorre na parábola do Bom Samaritano (Lucas 10:30-37), essa referência está a serviço de uma função artística de evocar sentimentos adequados à narrativa, como afirma Sant'Anna:

Tendo cumprido esse papel, dentro do contexto geral da parábola, como pode ocorrer em qualquer narrativa alegórica, a citação (de um tempo ou lugar específico) passa a fazer parte de um universo imaginário e deixa, assim, de indicar concretamente um espaço do universo real. Em outras palavras, trata-se exatamente do fenômeno da transfiguração do real por que passa toda obra literária. (SANT'ANNA, 2010, p. 188)

Quanto ao tempo das narrativas parabólicas o amimetismo se dá sem perspectivas cronológicas, sem correspondências históricas, isto é, não há a demarcação de tempo relacionada ao *cronos*. Sant'Anna, recorre à obra *Mundo comentado – mundo narrado*, de Harald Weinrich (1968), e observa que algumas formas verbais, como por exemplo, do presente e do pretérito imperfeito do indicativo, contribuem para a caracterização do amimetismo na categoria de tempo.

. O tempo verbal utilizado no ato de narrar irá influenciar o comportamento do ouvinte. Segundo Weinrich (1968), flexões como presente e pretérito imperfeito do indicativo do verbo cantar, por exemplo, determina diferentes atitudes do ouvinte, como aponta Sant'Anna:

Com essas flexões demonstra que, nesse caso, ao invés de se apresentar algo sobre o tempo cronológico de cantar, transmite-se a informação sobre o modo como o público terá que escutar o discurso. Se o cantar for comentado (canta), exigirá-se uma determinada postura, atitude, opinião, um juízo de valor ou algo do tipo; caso for narrado (cantava), esse tipo de atitude não é imposta, pois é permitido certo relaxamento (SANT'ANNA, 2010, p. 194).

Deste modo, percebemos que os tempos verbais recorrentes nas narrativas parabólicas, mais do que ligações com o *cronos*, estabelecem relações com as situações comunicativas de relato e comentário instaladas por meio deles, dando as parábolas uma qualidade onitemporal.

Quanto à categoria de narrativa alegórica, constitui-se como tal, pois está sempre a salientar aspectos outros e, não exatamente, aqueles literalmente apresentados no corpo da narrativa. Isto é, tomando a narrativa em sua totalidade, ela se caracteriza como alegórica, pois, apresenta um aspecto literal, considerando-se que o material trabalhado nas parábolas (temas) era retirado do cotidiano de seus ouvintes. E o aspecto da significação didático - “moral” entretido nessa forma de ver e narrar o mundo, sendo este último mais importante para compreender as funções desse tipo de discurso.

2.4 Funções Parabólicas

- **Função Didática**

A parábola constitui-se como gênero literário a partir dos textos neotestamentários, no entanto, sabemos da existência de parábolas fora de contextos ligados diretamente a religião.

O fato de a parábola constituir aspectos que podem ser analisados literariamente e, principalmente, pelo seu caráter didático, o que permite utilizá-la no processo ensino-aprendizagem, dialoga com o que propõe a retórica clássica em relação ao *docere e delectare*.

Segundo a definição de Lausberg (1970) *docere* constitui-se como uma influência intelectual pela qual o orador pretende exercer sobre o árbitro da situação. Isto é, o *docere* tem como finalidade exercer uma influência intelectual, de informar, de ensinar o ouvinte, por meio de estratégias e mecanismos linguísticos literários, dentre eles a brevidade da narrativa e a alegoria.

Nota-se, então, que uma das funções do gênero em análise é justamente o didático, pois a arquitetura retórica e a forma como determinado tema são apresentados, de acordo com Frye, em *Anatomia da Crítica* (1973), são os grandes responsáveis pela internalização de um ensinamento específico.

A finalidade de ser breve está intimamente ligada ao que Frye (1973) denomina de retórica dissociativa, isto é, a brevidade. Em um primeiro momento, a brevidade tem como objetivo dissociar o ouvinte ou o aprendiz do ensinamento em si, distanciando-o do próprio tema que será ensinado. Isso possibilita a suspensão de possíveis reações de rejeição e de não compreensão.

A função alegórica, também é responsável por essa suspensão, tendo em vista que, oferece sempre um revestimento agradável ao tema que será ensinado, e está diretamente ligada ao *delectare*. Lausberg (1970) define *delectare* como uma influência afetiva exercida pelo orador sobre o árbitro da situação, com a finalidade de nele excitar, favoravelmente ao partido, afetos suaves.

A dissociação entre aprendiz/aprendizado permite ao orador a possibilidade de construção de uma influência mais afetiva, a fim de que se obtenha uma receptividade mais favorável ao que se pretende ensinar. Assim, de acordo com Sant'Anna (2010), a parábola como narrativa alegórica cumpre a finalidade da *docere* de influenciar intelectualmente, constituindo um agente do *delectare* ao atingir, de maneira suave, os afetos do ouvinte.

Portanto, podemos afirmar que a parábola possui uma função didática que pretende, primeiramente, instruir, guiar, influenciar seus ouvintes, transmitir princípios que pretendem avançar as fronteiras culturais, de espaço e tempo.

- **Função Confrontativa**

O ato de se contar uma parábola transpõe o de se transmitir um ensinamento: vincula-se a essa ação um desejo de assentimento ao que se está narrando. Diante disso, Lausberg (1970) caracteriza essa tomada favorável de partido, como uma influência afetiva exercida pelo orador sobre o árbitro da situação, com o intuito de nele excitar afetos violentos, impulso imediato que leva a ação, denominada de *movere*.

Essa excitação que objetiva a tomada de uma posição favorável ao que se narra é vista por Sant'Anna (2010) como a função confrontativa do gênero parabólico, cujo objetivo tende a pesquisa e ao exame da condição humana. Um dado importante que justifica essa função é que a parábola está, intrinsecamente, ligada à oralidade, o que possibilita esse confronto entre interlocutores.

Tanto na cultura judaico-cristã quanto em culturas que têm na oralidade sua forma máxima de transmissão de ensinamentos morais, éticos, religiosos e culturais (exemplo a literatura), o uso de parábolas ou o contar histórias objetiva a ajudar os membros de suas comunidades a superarem obstáculos ao seu crescimento.

É justamente o que aponta Sant'Anna (2010, p. 261):

Assim, identificar e superar modelos de pensamentos, atitudes, desejos e ações habituais que impedem o crescimento espiritual são tarefas colocadas diante de todos os aspirantes, e guiá-los a esses atos de autoconfronto é um encargo daqueles que os lideram nessa busca. (SANT'ANNA, 2010, p. 261).

A ideia de autoconfronto aqui trabalhada constitui-se em levar o ouvinte ou o aprendiz a confrontar estados de consciência, crenças e atitudes. A ação parabólica tende a anular as defesas imediatas do ouvinte, dessa maneira pode introduzir visões outras de mundo que alimentará esse autoconfronto. Para confrontar os estados de consciência, Sant'Anna (2010) aponta que o objetivo desse processo é possibilitar ao ouvinte, por meio da ação parabólica, a busca de ideias não óbvias ou ocultas que eles, possivelmente, recusariam se essas mesmas ideias e questionamentos fossem colocados de forma mais direta e contundente.

Nosso entendimento em relação ao que foi exposto até o momento é que a função confrontativa do gênero parabólico promove um princípio de reflexão em um indivíduo, sobre a sua condição em determinada realidade, cuja resposta espontânea do ouvinte/aprendiz pode resultar em uma atitude de manutenção ou transformação dessa realidade da qual faz parte.

2.5 Parábola ou Alegoria

- **Alegoria**

A função básica do uso de uma alegoria é dizer A para significar B, isto é, a alegoria sempre possui seu sentido literal -significação concretizante- e seu sentido figurado –significação abstrata-.

Segundo Hansen (2006) há dois tipos de alegorias, alegoria retórica construtiva, expressiva ou alegoria dos poetas e alegoria interpretativa ou alegoria dos teólogos. A primeira constitui-se como um modo de falar e escrever, a segunda, constitui-se como um modo de entender e decifrar.

De acordo o autor, a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, adquirindo uma função “criativa”, sendo tanto sua criação quanto sua interpretação, uma técnica apenas verbal, em que o seu sentido próprio também é discurso e conjectura do figurado. Ao passo que a alegoria dos teólogos é uma “semântica de realidades” reveladas por coisas, homens, e

acontecimentos nomeados por palavras, sejam palavras de sentido latente ou figurado, revestindo esse tipo de alegoria uma função crítica (HANSEN, 2006).

Independentemente de qual tipo, alegoria significa, literalmente, dizer o outro. (KOTHE, 1986). Sabemos, que a fala de Xico Futa tida por alguns estudiosos como parábola, constitui-se, também, como alegoria, pois ela é a representação concreta de uma ideia abstrata.

Representação concreta, pois é expressa por um ato concreto a fala/o contar, ideia abstrata, pois nela subjaz um sentido/significado, além de estar entretecida no corpo de um discurso maior, o qual é inerente a uma realidade. Então, a passagem em questão não tem função decorativa, requer certo aprofundamento para desvendarmos seu significado e função no todo da obra em análise. Assim, eis a passagem:

(..) É assim como um cajueiro, um pau velho e bom, quando dá sombra e cajus inchados de sumo e os troncos grossos, tortos, recurvados, misturam-se, crescem uns para cima dos outros, nascem-lhes filhotes mais novos, estes fabricam uma teia de aranha em cima dos mais grossos e aí é que as folhas, largas e verdes, ficam depois coladas, parece são moscas mexendo-se, presas, o vento é que faz. E os frutos vermelhos e amarelos são bocados de sol pendurados. As pessoas passam lá, não lhe ligam, vêem-lhe ali, anos e anos, bebem o fresco da sombra, comem o maduro das frutas, os monandengues roubam as folhas a nascer para ferrar suas linhas de pescar e ninguém pensa: como começou este pau? Olhem-lhe bem, tirem as folhas todas: o pau vive. Quem sabe diz o sol dá-lhe comida por ali, mas o pau vive sem folhas. Subam nele, partam-lhe os paus novos, aquele em vê, bons para paus-de-fisga, cortem-lhe mesmo todos: a árvore vive sempre com os outros grossos filhos dos troncos mais-velhos agarrados ao pai gordo e espetado na terra. Fiquem malucos, chamem o tractor ou arrajem as catanas, cortem, serrem, partam, tirem todos os filhos grossos do tronco-pai e depois saiam embora, satisfeitos: o pau de cajus acabou, descobriram o princípio dele. Mas chove a chuva, vem o calor, e um dia de manhã, quando vocês passam no caminho do cajueiro, uns verdes pequenos e envergonhados estão espreitar em todos os lados, em cima do bocado grosso, do tronco-pai. E se nessa hora, com a vossa raiva toda de não lhe encontrarem o princípio, vocês vêm e cortam, rasgam, derrubam, arrancam-lhe pela raiz, tiram todas as raízes, sacodem-lhes, destroem, secam, queimam-lhes mesmo e veem tudo fugir para o ar feito muitos fumos, preto cinzento-escuro, cinzento-rola, cinzento-sujo, branco, cor de marfim, não adiantem ficar vaidosos com a mania que partiram o fio da vida, descobriram o princípio do cajueiro... Sentem perto do fogo da fogueira ou na mesa de tábua de caixote, em frente do candeeiro; deixem cair a cabeça no balcão da quitanda, cheia do peso do vinho, ou encham o peito de sal do mar que vem do vento; pensem só uma vez, um momento, um pequeno bocado, no cajueiro. Então, em vez de continuar descer no caminho da raiz à procura do princípio, deixem o pensamento correr no fim, no fruto, que é outro princípio, e vão dar encontro aí com a castanha, ela já rasgou a pele seca e escura e as metades verdes abrem como um feijão e um pequeno pau está nascer debaixo da terra com beijos da chuva. O fio da vida não foi partido. Mais ainda: se querem outra

vez voltar no fundo da terra pelo caminho da raiz, na vossa cabeça vai aparecer a castanha antiga, mãe escondida desse pau de cajus que derrubaram mas filha enterrada doutro pau. Nessa hora o trabalho tem de ser o mesmo: derrubar outro cajueiro e outro e outro... É assim o fio da vida. Mas as pessoas que lhe vivem não podem ainda fugir sempre para trás, derrubando os cajueiros todos; nem correr sempre muito já na frente, fazendo nascer mais paus de cajus. É preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas. (VIEIRA, 2006, p. 59-61).

Segundo o *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* (1981) (apud SANT'ANNA, 2010, p. 205):

A alegoria é uma narrativa de caráter simbólico ou alusivo. Como uma narrativa, ela é um encadeamento de atos, ela coloca em cena personagens (seres humanos, animais, abstrações personificadas) cujos atributos e vestuário, cujos feitos e gestos têm valor de signo, e que se movem num lugar e num tempo que são eles mesmos símbolos.

Nessa passagem temos como alegoria a imagem de um cajueiro que expressa um questionamento: “qual o princípio desse cajueiro?”. Existe um aspecto literal, que refere-se a impossibilidade de saber quando se deu o início dessa árvore, o que por sua vez resulta, considerando sua raiz, sua sombra, seus galhos, frutos, as sementes desses frutos, etc., na impossibilidade de dar-lhe fim. Isto é, apreendemos o cajueiro como signo concreto.

Segundo Kothe (1986) a significação de qualquer alegoria ou linguagem cifrada, encontra-se na realidade, podendo esta alegoria apontar a própria essência da obra de arte e de sua interpretação.

A oralidade se constitui como parte nuclear da literatura angolana, o contar histórias nutre-se de conhecimentos tradicionais das populações autóctones, e serve para a manutenção e transmissão dos valores e cultura desses povos, além de ser um instrumento cuja relação é concreta entre o homem e sua história. O texto oral, não é significativo apenas em si mesmo, ele está sempre atrelado na relação entre o passado e o presente com o objetivo de agir e viver melhor no futuro.

Desse modo, o cajueiro não é uma imagem acidental na economia da obra, e não pode ser considerado como uma imagem pictórica, pois, assim, estaria desvinculada do objetivo social que a mesma possui. Ele é um signo concreto dentro da tradição oral angolana, e sua concretude está intimamente ligada a valores e sentimentos reais.

A imagem constitui-se como representação alegórica do cosmos africano, cuja força se sobrepõe a qualquer que seja a violência infligida a ele, tornando-se uma força vital que alimenta sua própria perenidade. Essa força orgânica africana atesta a potência e o valor de resistência do homem africano e sua totalidade como ser.

Ao afirmar que a resistência africana é como a do cajueiro, estamos afirmando que o africano está no cajueiro e este no africano, identificando nesses dois elementos uma única identidade, favorecendo e reforçando os laços entre homem e natureza corroídos pelo processo de dessubjetivação promovido pela política colonial.

Embora decifrado o significado literal e o significado abstrato ou valor moral da imagem do cajueiro, ainda estamos longe do cerne da obra em análise, pois a fala de Xico Futa tem como objetivo somente mencionar A por meio de B, e cada um dos elementos alegóricos possui uma significação subjacente além da significação literal.

Portanto, podemos afirmar que a fala de Xico Futa é alegórica, pois menciona A por meio de B, e cada um dos elementos que compõem a alegoria está a serviço da significação subjacente a significação literal. Nesse sentido, e conforme aqui explicitado, a função alegórica presente na fala de Xico Futa se resume, somente, a uma representação concreta de uma ideia abstrata.

- **Parábola**

A função de uma alegoria é dizer A por meio de B. Considerando a fala de Xico Futa como parábola, simplesmente, porque esta é uma narrativa alegórica, sem mencionar sua função dentro da conceituação do gênero, estaremos fadados a cair no vazio. Isso porque a parábola não se limita a categoria de mera narrativa alegórica. Ela constitui-se como gênero literário por ser narrativa curta, alegórica e amimética, e cada elemento possui determinada função dentro desse gênero.

Partindo do mesmo ponto que alguns estudiosos, vamos considerar a passagem do cajueiro como uma narrativa alegórica. De fato, ela se constitui como tal, pois a fala de Xico Futa se caracteriza por possuir um conteúdo manifesto e um conteúdo latente.

Ao que se refere à brevidade da narrativa, podemos classificá-la como curta, pois, apesar de ter mais de 250 palavras (número médio que caracteriza as parábolas do Novo

Testamento) a fala de Xico Futa está entretecida em um corpo narrativo maior, transformando o discurso de Futa em uma arma estratégica de comunicação. Pela possibilidade de ser encaixada no corpo discursivo de um texto maior, ela é caracterizada como uma narrativa dentro de outra narrativa, configurando-se então como uma metanarrativa.

Quanto ao amimetismo, tal característica deve considerar as categorias de personagens, de tempo e de espaço.

No que se refere aos personagens, a fala de xico Futa, assim como nas parábolas no Novo Testamento, pode ser considerada como amimética, na medida que não apresenta suas personagens com denominações próprias. Essa ausência de denominações próprias resulta em um processo denominado por Sant'Anna de tipificação. (SANT'ANNA, 2010).

A tipificação se dá por meio de uma figura/imagem comum a realidade histórica social das personagens da obra, e por meio dessa figura é que se constrói uma caracterização indireta dos princípios e valores que serão transmitidos pela narrativa. A não caracterização nominal de personagens favorece o caráter didático do que se pretende transmitir, dando ao discurso um caráter mais abrangente e universal.

Em relação ao espaço, a narrativa do cajueiro também pode ser considerada como amimética, pois não menciona nenhuma localização geográfica específica ou qualquer indício que possibilite o reconhecimento de um lugar físico. O espaço que o narrador delimita nessa passagem constitui-se como um espaço simbólico, ocupado por uma árvore/cajueiro, sem qualquer relação com um local definido na realidade extraliterária.

Da mesma maneira se dá na categoria de tempo, visto que na referida passagem não há correspondências históricas, mesmo que ficcionais, que evidencie relação com algum tempo cronológico. Essa categoria, também, estabelece uma relação muito estreita com o caráter abrangente e universal do discurso, pois juntamente com a função alegórica se torna um dos responsáveis pela dissociação entre o aprendiz e o aprendizado, e fortalece o caráter didático, tanto da parábola quanto do ato de contar.

Assim, ainda que as características que fazem da parábola um gênero literário não contemplem a narrativa do cajueiro em sua totalidade, dificultando a possibilidade de afirmar que tal narrativa configura-se como uma parábola típica, percebemos que a fala de Xico Futa apresenta elementos de parábola: narrativa curta entretecida num discurso maior, narrativa alegórica expressando um significado literal e outro abstrato, narrativa amimética nas categorias de personagem, espaço e tempo.

Portanto, para evitar afirmações vazias, temos que nos atentarmos para a função de cada um desses elementos, para assim, se chegar ao cerne de tal passagem e apresentar sua real função dentro da obra *Luuanda*.

3. *LUUANDA* e suas Estórias

3.1 *Luuanda*

De acordo com Candido (2010), a crítica literária leva o estudioso a analisar quais fatores atuam na organização interna das obras e de que maneira eles contribuem para a constituição de uma estrutura peculiar das mesmas. Diante do fator social procura-se determinar se “ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que servem de veículo para conduzir a corrente criadora” (CANDIDO, 2010, p. 15), ou se, além disso, constitui-se como elemento que atua na construção do que há de essencial na obra enquanto obra de arte.

Sabe-se que *Luuanda* inicia a segunda fase literária de Luandino Vieira, pois atesta a maturidade do ficcionista, uma vez que a obra marca um redirecionamento de sua escrita, que passa a apresentar uma maior sofisticação no modo de representar a realidade luandense, característica que sempre alimentou sua prosa (MARTIN, 2008).

Nota-se, então, que Luandino sempre orientou suas narrativas com a realidade Angolana, sendo a cidade de Luanda utilizada como matéria para o desenvolvimento de suas obras. No entanto, em *Luuanda*, essa matéria passa a atuar na “constituição do que há de essencial na obra”, pois, a partir dela, a “complexidade das relações sociais, culturais e políticas típicas dos espaços marginais urbanos, assume maior destaque condicionando a forma literária, que se torna intensamente oralizada, e rompendo com um registro mais simplificado da realidade” (MARTIN, 2008, p. 12).

Em *Luuanda* essa intensa marca oralizada se encontra já no título da obra, materializando um momento de ruptura e um redimensionamento na estética luandina, como assevera o próprio autor:

Luuanda foi uma ruptura. Foi deliberadamente uma guinada noutra sentido. Cheguei a estar a ponto de regressar a *A cidade e a infância* porque, realmente, o desafio era perigoso. Mas depois vi que não era capaz de regressar...¹⁸

Segundo Salvato Trigo (1981, p. 208), “esta novela anuncia a aposta luandina na modernidade em que o texto é escrito, enquanto ele próprio também se escreve, inscrevendo

¹⁸ Entrevista a Michel Laban in *Luandino. José Luandino Vieira e sua obra*, p. 69.

outros textos escritos ou a escrever, no espaço da arquiteitualidade¹⁹ que o sustentam”. Os textos que apoiam a tessitura de *Luuanda* são os textos orais da literatura tradicional angolana, e estes o *corpus* a referência estética e cultural de Luandino Vieira.

O novo posicionamento quebra a tradicional linearidade narrativa encontrada em *A cidade e a Infância* (1960), por exemplo. Tal ruptura se dá pela incorporação efetiva de neologismos, tipicisms, elementos orais e sintáticos da língua quimbundo, componentes que já no título refletem esse novo posicionamento estético e político do autor.

Luuanda é apresentada pelo próprio autor como uma ruptura linguística e ideológica. Linguística, pois a incorporação de traços orais do falar angolano subverte a norma do português padrão, e constrói uma língua literária que possibilita ao imediato reconhecimento de certo grau de autonomia do povo angolano, reestabelecendo, assim, a cosmogonia africana.

É dessa cosmogonia que nasce essa *Luuanda* grafada com dois “u”, como símbolo de algo genuinamente africano, constituindo a primeira marca de africanidade da obra. De acordo com Trigo (1981, p. 411), essa grafia de Luanda com dois “u” possui uma conotação histórica, pois segundo este autor, “a primitiva pronúncia desse nome (Luanda) possibilitou que a sua primeira grafia fosse ‘Luuanda’, passando depois para ‘Loanda’, e por fim ‘Luanda’”²⁰.

Portanto, a obra que abre a segunda fase de Luandino Vieira, carrega em seu título o primeiro sinal de africanização que reflete uma retomada da valorização da cultura africana, como também um primeiro sinal de contestação política que desconhece essa Luanda grafada a portuguesa.

Tania Macedo (1984, p. 83) entende essa incorporação de elementos africanos à escrita do autor como uma forma de negação do prestígio do discurso do dominador e, que a força dessa obra “está na integração de elementos situacionais à escrita, a qual produz uma rebelião na linguagem e questiona as formas de poder”.

Outro aspecto que atesta essa nova guinada, no processo narrativo de Luandino, é a epígrafe que abre a primeira estória do livro: *Mu’xi ietu ia Luuanda mubita ima ikuata sonii...*. Uma tradução em português, de acordo com Martin (2008, p. 167), seria “Na nossa terra de Luanda, passam-se coisas vergonhosas”. Essa epígrafe, retirada de um conto popular em quimbundo, sinaliza a celebração da marginalidade, tendo em vista o contexto político do

¹⁹ Arquiteitualidade, noção introduzida por Dominique Maingueneau e Cossuta para designar as obras que possuem um estatuto exemplar, que pertencem ao *corpus* de referência de um ou de vários posicionamentos de um discurso constituinte. (...) Em literatura fala-se de “obras primas” (...). Portanto, quando Trigo menciona o termo arquiteitualidade, ele está fazendo referência ao *corpus* base em que *Luuanda* foi escrita, e como já mencionamos na primeira parte de nossa pesquisa, a literatura oral angolana.

²⁰ Salvato Trigo não menciona nenhuma referência bibliográfica que justifique tal afirmação.

momento, além de uma prova concreta do que mencionamos sobre a arquiteitualidade luandina inerente à obra em questão.

Partindo da tradição oral angolana, a obra já na epígrafe suscita o processo de revalorização da cultura autóctone e também aponta para o caráter de denúncia, quase que explícito quando traduzido. Essa marca oralizada, comum aos *griots*, quando incorporada por Luandino, faz que o eu lírico se coloque no mesmo plano que as personagens de suas histórias, em prol de um mesmo ideal, dentro de uma mesma luta, comprometendo-se, dessa forma, com as verdades de suas personagens, “criando a sua própria imagem à semelhança do velho contador de histórias acontecidas, na cadeia de transmissões que remontam à memória da oralidade” (SANTILLI, 1985, p. 86).

Luandino dá voz a todo um grupo de excluídos, principalmente, mulatos e negros que alicerçam o sistema colonial, cuja lógica cruel está voltada para a dominação e o silenciamento do autóctone. Deste modo, a linguagem que alimenta as histórias de *Luuanda* não poderia ser outra senão a linguagem dos musseques, a qual que valoriza a cosmogonia africana e promove um meio de desalienação social.

Conforme bem assinala Martin (2008, p.169), ao criar essa linguagem híbrida, “misturando o português normativo e o quimbundo, Luandino Vieira projeta literariamente um mundo diferente do mundo instituído e aponta a possibilidade de superação dos impasses inerentes à condição colonial”. Isso pode ser entendido como o projeto político entretecido nas linhas de *Luuanda*, e o resgate de aspectos de um falar e entender o mundo genuinamente angolano pode ser entendido como um dos principais aspectos do projeto estético que abre a segunda fase do autor.

No entanto, acreditamos que há ainda um terceiro projeto alicerçado nas linhas de *Luuanda*, que usa o desejo de um devir qualitativamente mais humano e uma linguagem de fácil descodificação por parte dos autóctones para um processo de conscientização, no qual fundamenta o projeto social da obra.

Esse projeto social é necessário para que a *práxis* revolucionária seja coerente e eficaz, e acreditamos, que o início da ação revolucionária se dá com a fala de Xico Futa, encarada por muitos estudiosos como parábola, e estudada e entendida por nós como uma narrativa que apresenta elementos parabólicos. Portanto, é fundamental debruçarmo-nos sobre esta passagem para entendermos qual a função desses elementos parabólicos na construção desse processo de conscientização.

3.2 Vavó Xíxi e seu Neto Zeca Santos

Essa é a estória inicial de *Luuanda*, narrada em terceira pessoa por um narrador onisciente. A narrativa se desenvolve ao descrever um dia na vida de Vavó Xíxi e seu Neto Zeca Santos. Vavó Xixí faz referência a uma pessoa verdadeira, como comenta o próprio Luandino:

Na prisão, eu soube uma história não de um neto, mas de uma avó que, tendo vivido já como senhora burguesa, dona de escravos, dona de comércio, portanto vivendo como membro de uma classe burguesa angolana que existiu no século XIX até os anos de 40, tinha sido, progressivamente, enxotada da zina urbana da cidade para a periferia até chegar a um musseque. Essa dona Vitória, chamava-se assim, vivia, claro, das suas recordações de velha dama, que teve mulecas e mais não sei o quê... E, ao mesmo tempo, catava comida no caixote do lixo da Baixa, para comer... Assim, quando pensei escrever essa estória, tive que meter um neto para servir de mediador entre uma pessoa que tinha mais de cinquenta anos do que eu, e cuja personalidade eu não podia agarrar bem, e alguém da minha idade... E meti o neto.²¹

Essa personagem ficcionaliza a situação de uma elite colonial africana que se fazia presente em Luanda na passagem do século XIX para o XX, período em que a atividade comercial, baseada principalmente na exportação de café e borracha, proporcionava lucro e posição distinta a uma parcela da população negra e mestiça. No entanto, nas primeiras décadas do século XX, o crescimento populacional de colonos impulsiona essa burguesia africana ao empobrecimento e à marginalidade.

O Neto Zeca Santos, representa, por sua vez, a realidade de exclusão e violência a que são submetidos os moradores das áreas marginalizadas de Luanda, e como observa Martin (2008), embora ainda bem jovem, Zeca demonstra uma incapacidade de ação que pouco difere da de sua avó, e ambos manifestam um estado de alienação e impotência frente à ordem colonial.

A estória se inicia com a narração de uma possível chuva que se adensava no céu de Luanda, e as nuvens que mantinham uma constante luta com os ventos que sopravam: “as nuvens reuniam para chover mas vinha o vento e enxotava”(VIEIRA, 2006, p. 12). Uma tensão que se erguia e que era preconizada pelos saberes de Vavó. O vento diminui lentamente e em pouco tempo todo o musseque recebia os pingos de chuva nos zinhos da cubata.

²¹ “Um escritor confessa-se...” In *Jornal de Letras* p.10 Apud MARTIN, 2010, p. 175.

De acordo com Mircea Eliade (1998), a água pode ser relacionada como fonte, origem, a matriz de todas as possibilidades conferindo assim:

um novo nascimento por um ritual iniciático, ela cura por um ritual mágico, ela assegura o renascimento *post-mortem* por rituais funerários. Incorporando nela todas as virtualidades, a água torna-se símbolo da vida (a água da vida). (ELIADE, 1998, p. 157-158)

Nesse sentido podemos relacionar a tensão entre as nuvens e o vento ao prenúncio de um tempo de mudanças, que demonstra a necessidade de ressignificação de alguns valores angolanos para a total desestruturação da sociedade colonial, objetivando com isso uma transformação na subjetividade do autóctone.

Dessa forma, podemos sugerir que a “água feia e suja” (VIEIRA, 2006, p. 12) que invade as cubatas seja o início dessa desestruturação acima mencionada, de modo que a chuva passa a ter dois significados simbólicos a destruição e a redenção, conforme bem assinala Eliade:

Na água, tudo se dissolve, toda forma se desintegra, toda a história é abolida; nada do que anteriormente existiu subsiste após uma imersão na água, nenhum perfil, nenhum sinal, nenhum acontecimento (...) as águas possuem essa virtude de purificação, de regeneração e de renascimento, porque o que é mergulhado nela “morre” e, erguendo-se das águas, é semelhante a uma criança sem pecados e sem “história”, capaz de receber uma nova revelação e de começar uma nova vida (ELIADE, 1998, p. 159).

Apesar de ser impossível apagar a história, as primeiras páginas de *Luuanda* preconizam a emergência de um tempo de transformações que serão necessárias para que Luanda comece uma nova vida.

A necessidade desse renascimento é materializada simbolicamente com o grande trovão, que ao riscar de fogo o céu e fazer tremer as cubatas, pode ser entendido como uma primeira e real cisão com a realidade colonial. Segundo Martin (2008, p. 174), o trovão é capaz, mesmo por alguns instantes, de “ofuscar os terríveis refletores que vigiavam a população durante a noite, indicando a vitória das forças da natureza – solidária com a causa angolana”.

Na sequência, Zeca Santos corre da chuva e entra apressado na cubata e assusta Vavó Xíxi. A avó, após o susto, continua com a tentativa de vencer as águas que invadiam a casa. O diálogo se inicia entre as personagens quando Zeca pede comida para a avó.

_Vamos comer é o quê? Fome é muita, vavó! De manhã não me deste meu matete. Ontem pedi jantar, nada! Não posso viver assim... (VIEIRA, 2006, p. 13).

A avó, por sua vez, indaga o neto a respeito de emprego, perguntando-lhe se arrumou alguma atividade que resultasse em salário.

_ Sukua'! Então, você, menino, não tens mas é vergonha?... Ontem não te disse dinheiro 'cabou? Não disse para o menino aceitar serviço mesmo de criado? Não lhe avisei? Diz só: não lhe avisei?... (VIEIRA, 2006, p. 14).

O menino protesta e diz que procurou trabalho, mas não obteve sucesso. A avó pergunta-lhe, ainda, se ele foi ver o “sô Souto”, homem branco e dono de um posto de gasolina, no qual Zeca tinha pedido emprego. No entanto, sua experiência com o dono do posto fora desastrosa, e acabara sendo chicoteado e chamado de “filho de terrorista”, pois era filho de João Ferreira, preso como terrorista.

A realidade de Vavó Xíxi e seu Neto Zeca Santos se resume em uma vida sem comida, sem trabalho, de violência injustificada e opressão. Mesmo diante da dor do Neto acusado de ladrão, a avó ainda o responsabilizava pelo desemprego, pois ele se preocupava, de fato, com coisas de outra ordem: farra, festas e, camisas.

_ (...) Menino trouxeste dinheiro, trouxeste, para comprar as coisas de comer?... Todos os dias nas farras, dinheiro que você ganhaste foi na camisa e agora vavó quero comer, vavó quero comer é o quê?! Juízo menino! (VIEIRA, 2006, p. 15).

A respeito dessas preocupações de segunda ordem, Martin (2008, p. 178) assinala como uma tentativa do rapaz “minimizar as marcas que identificavam sua pobreza”. Porém, para Vavó Xíxi, era a falta de juízo do neto que o impedia de encontrar atividade remunerada.

A incompreensão que Zeca Santos tem da fome, das razões que o impedem de arrumar emprego, assim como da acusação de ser filho de terrorista, é a mesma que faz Vavó não compreender como e porque vivem numa situação de mendicância. A incompreensão resulta da tensão de seus sentimentos com a realidade que têm de enfrentar, incapacitando-os de refletir sobre os reais motivos de suas exclusões.

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

comida, como ainda nessa manhã: Maneco tinha querido dar meia-sandes, voltara-lhe. Agora enchia-lhe no peito, no coração. Fechou os olhos com força, com as mãos, para não ver o que sabia, para não sentir, não pensar mais o corpo velho e curvado de vavó, chupado da vida e os cacimbos, debaixo da chuva, remexendo com suas mãos secas e cheias de nós, os caixotes de lixo dos bairros da Baixa. (VIEIRA, 2006, p. 18).

A incapacidade de compreender os perversos mecanismos do sistema colonial e alienação social é traduzida num sentimento de frustração pessoal de ambos, pois, Vavó não pode amenizar a fome do neto e nem este pode impedir a avó de revirar as latas de lixo da Baixa em busca de alimento. O trecho acima demonstra que a ausência de uma perspectiva politizada pode potencializar a violência que os angolanos vivenciam diariamente.

A segunda parte da primeira estória é centrada em Vavó Xíxi sentada à beira da porta, “com a fome a lhe torcer as tripas”, a velha é acometida por lembranças do tempo que era conhecida por Dona Cecília de Bastos Ferreira, esposa de João Ferreira. Imersa nas lembranças de um tempo no qual o respeito pelos Bastos Ferreira vinha com cumprimentos, “nos sorrisos e no curvar das costas daqueles que passavam”, Vavó se pergunta “(...) P’ra quê eu lembrei agora?!” (VIEIRA, 2006, p. 21).

Mesmo desconhecendo a razão de tais lembranças, a antiga Dona Cecília traça um paralelo entre o outrora e o agora:

Mas essas ideias, aparecidas durante o sono, não querem lhe deixar, agarram na cabeça velha, não aceitam ir embora, e a lembrança dos tempos de antigamente não foge: nada que faltava lá em casa, comida era montes, roupa era montes, dinheiro nem se fala (...) (VIEIRA, 2006, p. 21).

Tal paralelo também retrata, indiretamente, a atual condição de Vavó Xíxi, a qual a escassez diária de alimentos, de roupas e de dinheiro desenha um cenário de penúria a que está submetida. Esses “farrapos de coisas antigas” (VIEIRA, 2006, p. 21) continuam a alimentar a fraqueza da velha: “E vavó não resite, não luta; para quê?” (Ibidem, p. 21). Na sequência, e como tentativa de sair desse transe movido pela fome e pela incompreensão Vavó exclama: “É a vida!... Deus é pai, não é padraço. Deus é que sabe!...” (VIEIRA, 2006, p. 22).

O trecho transcrito acima revela um alto grau de conformismo e passividade, nos quais os saberes tradicionais não são suficientes para que a idosa compreenda sua atual situação, apoiando-se, então, nos desígnios de uma mitologia imposta como único meio de resposta da “letargia que a absorve.” (MARTIN, 2008, p. 180).

A personagem já não é capaz de sentir “o barulho da vida a volta dela” (VIEIRA, 2006, p. 22), não consegue ouvir os pássaros, o correr da água que lava o labirinto feito de cubatas, já não entende o “zumbir das vozes das pessoas do musseque” (Ibidem, p. 22), não tem força para absorver o “novo ar que está soprar” (Ibidem, p. 22), não traduz os sinais do devir de uma nova *Luuanda*.

Essa passagem traduz a cisão entre sujeito e natureza promovida pela política colonial, resultando em um estado de alienação, como também desenha a vivacidade desse novo meio que está se construindo, colocando *Luuanda* como um organismo vivo dentro da estória, demonstrando que o próprio meio está dando sinais, por meio do processo de purificação das águas, dos sons dos pássaros, do novo ar que sopra, de que tudo é passível de transformação.

A estória segue com Vavó Xíxi sentada a porta em seu estado de fome e quase sono quando ouve um cumprimento de Nga Tita: “Boa tarde, Vavó Xíxi. Como passa?” (VIEIRA, 2006, p. 23). Vavó responde e as duas começam um pequeno diálogo, cujo assunto central é o nascimento de mais uma filha de sô Cristiano, a qual nascera “branca, branca, parecia era filha e ngueta²²”.

Diante de tal fato, e ainda faminta, a avó sorri satisfeita recobrando parte de sua vitalidade:

Vavó ria, batia as mãos satisfeita, gozando, fechando os olhos, pondo muxoxo, dobrando na cintura para rir ainda com mais força. E quando nga Tita despediu outra vez e saiu, também a rir, pela areia molhada adiante, caminho do Rangel, vavó encontrou a sua coragem antiga, sua alegria de sempre e, mesmo com o bicho da fome a roer na barriga, foi-lhe gritando, malandra e satisfeita:

_ Sente menina! Mu muhatu mu'mbia! Mu tunda uazele, mu tunda uaxilelela, mu tunda uakusuka... (VIEIRA, 2006, p. 24)

Sobre o trecho em quimbundo, cuja tradução em português é ‘A mulher é como panela: dela sai o que é branco, o que é preto, o que é vermelho’, assinala Martin (2008) que o nascimento da menina branca de mãe negra, possui um sentido político profundo no contexto da luta revolucionária, pois, esses novos ares que sopram em *Luuanda*, também, são alimentados pelo desejo de igualdade entre os sujeitos, apontando para a necessidade de uma sociedade democrática e pluriétnica.

A terceira parte da estória se dá com Zeca Santos indo ao encontro de seu amigo Maneco, em uma tentativa de arrumar algum emprego. Este, que é lavador de carros está

²² Segundo o glossário apresentado na edição de 2006 de *Luuanda*: gueta ou ngueta significa em português: branco ordinário ou apenas branco.

próximo de sua hora de almoço, e para àquele, que não tem trabalho, resta a fome e sua constante dor.

Os dois amigos iniciam um diálogo sobre o último baile, e no decorrer da conversa e da caminhada Zeca sente certa altivez pela camisa florida que vestia, símbolo de sua vaidade, e por ouvir elogios de seu amigo a respeito do golpe de luta que aplicara num sujeito que se atreveu a ter com Delfina, esta vista como sua quase namorada, como veremos a seguir.

Os amigos se encaminham para o restaurante, ao chegarem à loja de sô Sá, o breve sentimento de orgulho de Zeca é substituído por um constrangimento movido pelo desemprego e que o faz recusar o convite de Maneco para almoçar.

A conversa, assim como a fome, continua e Maneco lhe indaga se ainda não tinha conseguido nenhum trabalho e pergunta se Zeca já tinha ido ver “o do jornal”. Este responde que talvez: “Não vão me aceitar. Estou magrinho assim. Eles falam aí no jornal ‘escritório e armazém’. Você sabe: sai serviço pesado” (VIEIRA, 2006, p. 27).

A fome resulta na desnutrição física e política das personagens dessa primeira estória, suas maiores preocupações são sanar a violência com que a ela rói suas barrigas. Maneco, nutrido física e esperançosamente, pega o anúncio de emprego e começa a juntar as letras vagarosamente, pois “só segunda classe é que ele tinha, e ler depressa custava” (VIEIRA, 2006, p. 27).

Quando acaba de ler o anúncio, o amigo encoraja Zeca e ambos seguem em direção ao endereço indicado no classificado, já que estava disposto a aceitar qualquer função. No caminho foi ensaiando como responderia as possíveis perguntas da entrevista.

Mas na entrada parou e o receio antigo encheu-lhe o coração. A grande porta de vidro olhava-lhe, deixava ver tudo lá dentro a brilhar, ameaçador. Na mesa perto da porta, um rapaz, seu mais-velho talvez, farda de cáqui bem engomada, espiava-lhe. Num instante Zeca Santos mirou-se no vidro da porta e viu a camisa amarela florida, seu orgulho e vaidade das pequenas, amarrotada da chuva; as calças azuis, velhas, muito lavadas, todas brancas nos joelhos; e sentiu bem o frio da pedra preta da entrada nos buracos dos sapatos rotos. Toda coragem tinha fugido nessa hora, as palavras que adiantara pensar para dizer a vontade do trabalho e só o bicho na barriga começou o serviço dele outra vez, a roer, a roer. Com medo de sujar, empurrou a porta de vidro e entrou, dirigiu-se ao grande balcão. Mas não teve tempo de andar muito. Um homem grande e magro estava na frente dele, olhando-lhe o papel na mão. (VIEIRA, 2006, p.28).

Todo o seu entusiasmo esvaiu-se diante desse espaço que o intimidava. A figura do estado colonial sempre a espiar os colonizados se faz presente na figura do rapaz mais-velho

vestido de farda cáqui. Toda a descrição do espaço físico faz com que a personagem, pela primeira vez na estória, dimensione sua posição dentro do espaço opressor.

Zeca Santo viu a pobreza daquilo que mais estimava: sua camisa florida amarrotada da chuva, a fragilidade de seu orgulho e “ vaidade das pequenas”. A grande porta de vidro, como o grande balcão, determina o tamanho da personagem, e determina uma fronteira tangível entre indivíduo e espaço.

O medo é o sentimento que o toma nesse instante, não só pelo espaço que oprime, mas pelos indivíduos que compõem esse lugar. O rapaz de farda que o vigiava, o homem magro de olhos “maus e desconfiados” que disparava perguntas. A respeito das perguntas feitas por esta personagem, Martin (2008, p. 183) aponta para a “ausência de conectivos entre as frases representa a brusquidão com que é feita a pseudo entrevista”.

O homem magro observou bem Zeca Santos nos olhos; depois, depressa, desatou a fazer perguntas, parecia querer-lhe mesmo atrapalhar: onde trabalhou; o que é que fazia; quanto ganhava; se estava casado; qual era a família, se era assimilado; se tinha carta de bom comportamento dos outros patrões; muitas coisas mais, Zeca Santos nem conseguia tempo de responder completo, nem nada (VIEIRA, 2006, p. 29).

Note-se que uma das perguntas feitas à personagem refere-se à assimilação. Como já mencionado na primeira parte dessa pesquisa, o processo de assimilação se baseava na tentativa de fazer o colonizado identificar-se com a cultura metropolitana, professando seus valores éticos e morais. Em muitos dos casos, assimilar-se significava um meio de atenuar a violência sofrida pelos autóctones dentro da sociedade colonial. Enfim, após Zeca responder que tinha nascido em Catete, toda essa violência atmosférica se materializa em berros, xingamentos, ameaças e uma “chapada no pescoço” (VIEIRA, 2006, p. 29).

Na sequência dos fatos, Zeca sai correndo pela Rua da Alfândega e sozinho próximo ao sape-sape (árvore típica da região) ainda sente o peso de um espaço opressor: “Assim, ali sozinho, de todos os lados as grandes casas de muitas janelas olhavam-lhe, rodeavam-lhe, parecia era feitiço” (VIEIRA, 2006, p. 30), e mais uma vez *Luuanda* e sua organicidade dá prova de sua força e valor:

Sem mais água, só mesmo com a chuva é que vivia e sempre atacado no fumo preto das camionetas, indo e vindo no porto, que ali era o caminho delas, como é essa árvore ainda tinha coragem e força para pôr uma sombra boa, crescer suas folhas verdes e sujas, amadurecer os sape-sapes que falavam sempre a frescura da sua carne de algodão e o gosto de cuspir longe as sementes pretas, arrancar a pele cheia de picos? (Ibidem, p. 30).

Nesse trecho temos a extensão do espaço opressor materializado em casas grandes de todos os lados, construções que segregam e vigiam aqueles que não pertencem ao lugar. E em meio a este ambiente hostil e opressor percebe-se uma árvore de ‘sape-sape’ encravada nas ruas da cidade, sem água e coberta de poeira, dando ótima sombra e frutos saborosos. Este é mais um sinal de força e resistência que a natureza está oferecendo a Zeca, mas, assim como sua avó, ele é incapaz de traduzir tais sinais.

Como já vimos na primeira estória, o espaço literário de *Luuanda* está sempre dando provas de resistência e força. Vale mencionar também como exemplo a música “Kabulu”, que Zeca e Delfina dançaram no baile. Essa canção é do grupo “Ngola Ritmos”, que “nos anos 50 acompanhou na música o que a literatura começara pouco antes: um trabalho de tomada de consciência junto das populações trabalhadoras dos musseques sobre a necessidade de combater a ordem colonial” (MARTIN, 2008, p. 184).

Os exemplos nos quais o espaço literário fornece provas e ensinamentos de como resistir e combater a ordem colonial, não são descodificados pelas personagens, e isso demonstra que a cisão entre o sujeito e o meio resulta em um profundo estado de alienação.

Sob essa sombra acrítica, Zeca espera Delfina sair do trabalho ao final da tarde, rememorando a violência sofrida pela expulsão do escritório, e o que passou para arrumar emprego, sendo obrigado a dar parte de seu ordenado ao agenciador sô Sebastião, que tirou vantagem da necessidade do jovem.

É importante salientar que a exploração do agenciador pode ter sua base na política agrícola colonial, cujo foco primordial era desestruturar a agricultura tradicional africana de subsistência, por meio do confisco de terras e pela introdução de “impostos em dinheiro, per capita, obrigando os africanos a conseguir dinheiro” (WOODS, 1961, p. 26).

Esse dismantelamento do modo tradicional de subsistência, somado às taxações de impostos, obrigava a força de trabalho das aldeias a se descolarem para as minas de extração mineral, para as plantações de cacau, café ou sisal e para os centros urbanos em busca de remuneração, ocasionando um acúmulo de mão de obra e, por consequência, um aviltamento nos salários que já eram baixos.

Conforme bem assinala Jack Woods (1961, p. 59), “a política agrícola e agrária posta em prática em África, pelos governos imperialistas, não tem como objetivo proteger a agricultura africana. Seu ponto de partida e seu objetivo fundamental é a manutenção dos interesses imperialistas, inclusive um suprimento constante de força de trabalho africana a preço vil”.

Ademais, nos territórios portugueses da África, além da política agrícola, era colocada em prática a taxaço de impostos individuais, cuja aplicaço se dava sobre todos os homens de mais 16 e menos de 60 anos, e que, diante do atraso desse tributo, os africanos eram obrigados a saldar a dívida prestando serviços (WOODS, 1961).

Apesar do assentimento da proposta de trabalho, Zeca desconhece as razões de ser mais uma vez violentado. E imerso num desconhecido sentimento de resignaçõ:

Maneco pôs-lhe um manguito e Zeca Santos foi ainda muito tempo com um peso no coração, nem lhe apetecia falar, antes de despedir o amigo e chegar na porta da fábrica de tabaco, adiantar combinar encontro com Delfina. (VIEIRA, 2006, p. 33).

O rapaz e a moça iniciam conversa com Delfina quebrando o silêncio do encontro: “_ Ená! Então você me dá encontro e não dizes nada?” (VIEIRA, 2006, p. 33).

O silêncio de Zeca Santos expressa o medo que sentia de falar sobre os acontecimentos ocorrido quando procurava trabalho. Zeca tinha ainda mais receio de falar que aceitara o trabalho de “monangamba” (estivador), receio que era alimentado pelo concorrente João Rosa, que tinha trabalho fixo e carro.

Com medo de perder a suposta namorada, Zeca diz à garota que arrumou emprego com Maneco na estaço de serviços. Delfina, diante da notícia, acaba por se entregar às artimanhas de seduçõ do rapaz, que segue com declaraçoes e afagos. Ela, feliz com a notícia, indaga o rapaz sobre a necessidade de ter mais juízo:

_ Agora que arranjaste mesmo um bom emprego, Zeca, não fica dormir mais, não?
 _ Não, Fina! (Zeca)
 _ Se tu queres eu vou-te acordar de manhã... bato na janela...
 Zeca sorriu outra vez, feliz com a amizade.
 _ Não precisa, Fininha! Agora vou ter juízo, juro! (Zeca)
 _ Sukuama! Já é idade, Zeca. Se não vai ter mais juízo, não vou te gostar mais... (VIEIRA, 2006, p. 36).

Essa passagem demonstra por um lado o carinho que Delfina tem pelo rapaz e por outro que a manutenço do emprego, assim, como um comportamento mais maduro, são pontos fundamentais para a continuaço do suposto romance. Essa cobrança por parte da garota, também pode ser entendida como um desejo de ascender socialmente, pois, embora tenha certo sentimento pelo rapaz, ela não descarta a possibilidade de se envolver com João Rosa, devido a seu emprego fixo e seu status.

Ambos alimentam o medo, Delfina tem vergonha de sua condição e não deseja continuar nela, assim como tem receio de expressar seus sentimentos verdadeiros a Zeca. Por sua vez, Zeca tem medo de perder a namorada, vergonha da sua condição, da violência sofrida durante todo o dia e, medo da fome sempre a denunciar sua realidade. É diante desse medo de perder o quase nada que tem que Zeca com “olhos de animal assustado” (VIERIA, 2006, p. 36) irrompe em direção a Delfina molestando sua moral e intimidade.

Quase a chorar, agarrando o vestido aí no sítio onde os dedos dele tinham rebentado os botões, Delfina zuniu-lhe todas as palavras-podres que a cabeça inventava, que a sua boca sabia, insultou, cuspiu-lhe: _ Você pensas eu sou da tua família, pensas? Que sou dessas, deita no capim, paga cinquenta, vem dormir comigo? Pensas? Seu sacana, seu vadio de merda! Vagabundo, vadio, não tens vergonha! Chulo de sua avó, seu pele-e-osso!... (VIEIRA, 2006, 37).

Zeca Santos, com mais essa dor, nem “percebia bem” os insultos de Delfina e muito menos tinha consciência de seu ato, e toda a convulsão de um dia de violência se materializa em vômito.

Fechando quarta parte da estória, temos Zeca Santos ainda inconsciente de seus sentimentos, e em meio a seu próprio vômito, não entende a “alegria que queria nascer, rebentar, debaixo dessas palavras que a boca de Delfina falou sem saber mais porquê” (VIEIRA, 2006, p. 38).

De acordo com Martin, esse é o momento em que desencadeiam os reais motivos da raiva da garota, pois:

seu incômodo não é o assédio em si, mas justamente quem assedia. Daí que, nesse momento, ela nem saiba exatamente por que ofende tanto Zeca Santos e chegue mesmo a quase se alegrar com a situação vivida. Talvez embevecida por ter sido sexualmente desejada pelo rapaz, Delfina não percebe que a relação entre ambos está interdita, pois falta confiança e solidariedade (MARTIN, 2008, 188).

A quinta e a última parte da estória começam com a volta de Zeca para a cubata onde estava Vavó, deitada e gemendo suas dores por ter comido raízes de dália. Os dois iniciam um diálogo no qual o neto questiona o porquê das lamentações de sua avó, e ela pergunta se ele tinha arrumado trabalho ou algo para comer.

O diálogo prossegue com o pensamento de Zeca no acontecido com Delfina e com as desculpas que sempre dava a sua avó dizendo que nada tinha arrumado ainda, e mais uma vez, sentiu vergonha do trabalho que arrumara e sob quais condições:

E ficou com vergonha ali, na frente dela, de falar aquele trabalho, serviço de monangamba do porto e mesmo assim o vencimento de dividir com o homem da praça. O melhor era calar a boca, não falar esses casos; ir no trabalho; receber dinheiro e adiantar comprar coisas de comer; depois, pôr uma mentira de outro serviço (VIEIRA, 2006, p. 39).

Nesse trecho percebe-se que após um dia de agressões e constrangimentos de todos os tipos, a necessidade de sobreviver, acima de tudo, é o que importa: “ir no trabalho, comprar coisas de comer, pôr outra mentira”. O diálogo continua, a cabeça de Zeca em Delfina, e sua avó a falar-lhe de sua falta de juízo, que também o afasta da missa: “(...) Padre Domingos perguntou o menino, eu é que desculpei a doença” (VIEIRA, 2006, p. 39). Zeca indaga: “_ Sukuama! Mas padre Domingos ia me dar de comer? Ia me dar o serviço, vavó?” (Ibidem, p. 39).

Sabe-se que a Igreja Católica foi uma das ferramentas no processo de colonização da África, cujo papel foi o de catequizar os autóctones para que esses saíssem do reino da “escuridão e ignorância” e habitassem o reino “dos homens de bem”. A referência à necessidade de ir à igreja enfatiza a conduta que deve ser seguida, preceito difundido pela moral cristã. No entanto, inconscientemente Zeca questiona essa moral, pois a mesma não é capaz de sanar sua fome, nem a fome de sua avó, e nem mesmo de arrumar-lhe um trabalho para que sua situação seja amenizada.

Em meio ao diálogo, Vavó pergunta se Zeca já tinha se alimentado, e se “peixe d’ontem” era capaz de matar o bicho que estava a roer a barriga do neto o dia inteiro: “Olha só, Zeca!? O menino gosta peixe d’ontem?” (VIEIRA, 2006, p. 42). O neto faminto já alguns dias, e espantado, responde já com a boca salivando: “_ Ai, vavó! Está onde então? Diz já, vavó, vavó sabe eu gosto. Peixe d’ontem” (Ibidem, p. 42). E com tom de galhofa, Vavó responde : “_ Sente, menino! Se gosta peixe d’ontem, deixa dinheiro hoje, para lhe encontrar amanhã!” (Ibidem, p. 42).

De acordo com Martin (2008, p. 189), essa brincadeira de Vavó Xíxi revela todo “humor e tenacidade dos angolanos”, mesmo diante das maiores atrocidades, demonstram uma “disposição de espírito para o enfrentamento da realidade, uma força de resistência”, como a do sape-sape, “que não deixa se derrotar”.

Zeca, surpreendido com a brincadeira, rende-se ao peso do que vivenciara durante todo o dia, e uma tristeza o invade. Com esse peso grande no coração, tanto ele como sua avó são incapazes de ler os sinais da natureza, não conseguem colocar a “força de resistência” inerente aos angolanos em prática, objetivando a busca de um devir qualitativamente mais humano e equilibrado.

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

Portanto, nessa primeira estória temos o retrato da fome, do desemprego, da repressão sob aqueles que contestam a ordem vigente, o reflexo dessa subversão para aqueles que estão fora do cárcere, resultando em desemprego e mais exclusão. Há ainda, a necessidade de uma revalorização dos saberes tradicionais, de uma nova *práxis* entre sujeito e natureza, para que os novos ares sejam compreendidos, promovendo assim um resgate da letargia que emudece os autóctones, e acima de tudo, os impede de restabelecer o espírito e a força de um povo marginalizado, em prol de uma consciência social e política que resulte numa participação mais ativa na sociedade, promovendo a construção de um sentimento de solidariedade os quais possam se “alimentar do sonho e da esperança de uma vida mais digna” (MARTIN, 2008, p. 192).

3.3 Estória do Ladrão e do Papagaio

A segunda estória que compõem *Luuanda* possui cerca de sessenta páginas e é escrita por um narrador onisciente, e suas principais protagonistas são Xico Futa, Lomelino dos Reis e Garrido Fernandes, o Kam'tuta.

A estória se inicia com a chegada à prisão de Lomelino dos Reis, ou Dosreis, como era conhecido pelos amigos, ou ainda ex-Loló para as mulheres. Chegou à delegacia já passava de meia noite e meia, fora pego com um saco com sete patos gordos e vivos.

Recepcionado pelo “cipaio” Zuzé, policial assimilado, os dois trocam ofensas e sopapos. No meio do tumulto, entra Xico Futa, também presidiário, com a intenção de apaziguar as partes e colocar fim ao entrevero.

Xico Futa é uma personagem, que, apesar de encarcerado, representa um papel central no processo de construção de uma consciência social e política diante de uma realidade excludente. Essa personagem demonstra um comportamento atento aos acontecimentos, e

suas ações, tem como objetivo atenuar os desafios diários de opressão e influenciar seus iguais.

Xico Futa é responsável por apaziguar o desentendimento entre Zuzé e Dosreis, explicando ao “cipaio” que:

_ Deixa lá o homem, sô Zuzé... Está bêbado, não vês ainda?
 _ Ih?! Bêbado? Esse bandido, ponho-lhe chicotes! (sô Zuzé)
 _ Pronto já! Ambul’o kuku, mano! Eu conheço-lhe bem, o homem só está com raiva da prisão... compreendes?
 A voz de Futa era assim como o corpo dele, quieta e grande e com força para calar os outros (VIEIRA, 2006, p. 47).

Em meio aos solavancos do violento encontro, a voz de Xico surge quieta, pois se manifesta em momentos apropriados, como também aparece forte, já que carrega grande poder de convencimento.

Esse comportamento lhe rendia certo respeito e vantagens diante da realidade carcerária, pois lhe garantia, às vezes, pães e cigarros e na “hora de adiantar a escolher as duas pessoas, ou quatro, (...), para saírem com baldes de creolina e pano lavar as prisões dos brancos, essa simpatia era muito precisa, para escapar...” (VIEIRA, 2006, p. 57).

Diante dos amigos de cárcere, essa postura adquire valor revolucionário, pois, expressa “uma sabedoria essencial para enfrentar os desafios presentes no cotidiano de opressão – dentro e fora da cadeia – demonstrando uma grande capacidade de associar discurso e *práxis*” (MARTIN, 2008, p. 195). Esse tom didático que possui a presença de Xico Futa pode ser percebido no seguinte trecho: “_ Cabeçada não, mano Dosreis! Cabeça só!” (VIEIRA, 2006, p. 50).

Nesse trecho percebe-se com clareza que para enfrentar os desafios de uma realidade violenta e de exclusão, “usar a cabeça” torna-se mais do que necessário, visto que, atitudes impensadas levariam somente a mais violência e exclusão. Nesse sentido, as palavras de Futa expressam a necessidade de entendimento de como funcionam as estruturas de opressão, para que a partir daí as atitudes dos angolanos sejam organizadas, visando atenuar e transformar essa realidade.

Xico Futa prossegue e explica que, apesar de cipaio, sô Zuzé “não é mau”, ele apenas tentava se expressar usando uma “outra maneira civilizada”, isto é, só estava reproduzindo aquilo que lhe mandavam fazer, e de certa forma não deixava, também, de ser vítima.

A conversa entre os parceiros de cela se desenvolve e Futa pergunta: “_ E os casos que lhe trouxeram... como é então?” (VIEIRA, 2006, p. 51). Dosreis, ainda com o calor da

bofetada que levava no rosto do sô Zuzé, não consegue segurar o riso e menciona ao colega como os fatos se sucederam, acusando, sem muitas delongas, Garrida Kam'tuta por delação.

Na sequência, e mesmo desconhecendo a integridade dos fatos, Xico pede a Dosreis que tenha calma antes de ter certeza da acusação: “_ Olha ainda Dosreis! Pensa bem, não lhe acusa assim à toa, no rapaz” (VIEIRA, 2006, p. 52). Depois, verifica-se que Lomelino tinha denunciado Garrido de participação no caso dos patos. E ao confidenciar isso a Futa, Dosreis chora de vergonha, reconhecendo sua fraqueza e sua traição, pois ele mesmo recusara a presença de Kam'tuta no projeto dos patos em razão da deficiência física do rapaz.

Todas as palavras de Futa expressam a necessidade de ponderar, de organizar as ideias para se buscar a essência dos fatos, para verificar “os verdadeiros casos de uma *maka*”. Essa busca é o princípio do ensinamento exposto na “parábola do cajueiro”, princípio de reflexão que resulte em um novo comportamento diante de uma realidade.

A confissão de Lomelino Dosreis faz com que seu amigo de cárcere indague a respeito do “fio da vida”, “o porquê e o como das conversas”. Ele percebe que o falar e discutir as *makas* que as pessoas estão contando, acabam por dar “fruta”, e que em algum momento “os pensamentos, na cabeça das pessoas, têm ainda de começar em qualquer parte, qualquer dia, qualquer caso. Só precisa é procurar saber.” (VIEIRA, 2006, p. 59).

A digressão presente nos acontecimentos da segunda estória aponta para fato de que o importante não é a maneira como a estória começou, mas o que ela causou e, como mudar ou atenuar as consequências dos fatos no decorrer da vida. O porquê da prisão de Xico Futa? O porquê da acusação de Dosreis? Onde começa a estória de Garrido Fernandes Kam'tuta? São perguntas cujas respostas não estão presentes no decorrer da estória. No entanto, são três realidades que diante de suas adversidades pessoais se encontram no cárcere, e dessa confluência nasce um modo de atenuar as diferenças pessoais, para que um sentimento de coletividade seja o princípio motivador das ações das personagens encarceradas, e também para a *práxis* revolucionária.

3.3.1 A função da “parábola” do cajueiro

A reflexão que se segue é denominada por muitos estudiosos como parábola. No entanto, como já vimos no segundo capítulo dessa dissertação, tal passagem é entendida por nós como uma narrativa que apresenta elementos de parábola, e cada um desses elementos apresentam uma determinada função na constituição da mesma, sendo necessário o estudo minucioso de cada um deles para entender a função dessa passagem na compreensão de *Luuanda* como um todo. Eis a reflexão de Xico Futa:

É assim como um cajueiro, um pau velho e bom, quando dá sombra e cajus inchados de sumo e os troncos grossos, tortos, recurvados, misturam-se, crescem uns para cima dos outros, nascem-lhes filhotes mais novos, estes fabricam uma teia de aranha em cima dos mais grossos e aí é que as folhas, largas e verdes, ficam depois colocadas, parece são moscas mexendo-se, presas, o vento é que faz. E os frutos vermelhos e amarelos são bocados de sol pendurados. As pessoas passam lá, não lhe ligam, veem-lhe ali anos e anos, bebem o fresco da sombra, comem o maduro das frutas, monandengues roubam as folhas a nascer para ferrar suas linhas de pescar e ninguém pensa: como começou este pau? Olhem-lhe bem, tirem as folhas todas: o pau vive. Quem sabe diz o sol dá-lhe comida por ali, mas o pau vive sem folhas. Subam nele, partam-lhe os paus novos, aqueles em vê, bons para paus-de-figa, cortem-lhe mesmo todos: a árvore vive sempre com os outros grossos filhos dos troncos mais velhos agarrados ao pai gordo e espetado na terra. Fiquem malucos, chamem o trator ou arranjem as catanas, cortem, serrem, partam, tirem todos os filhos grossos do tronco-pai e depois saiam embora, satisfeitos: o pau de cajus acabou, descobriram o princípio dele. Mas chove a chuva, vem o calor, e um dia de manhã, quando vocês passam no caminho do cajueiro, uns verdes pequenos e envergonhados estão espreitar em todos os lados, em cima do bocado grosso, do tronco-pai. E se nessa hora com a vossa raiva, vocês vêm e cortam, rasgam, derrubam, arrancam-lhe pela raiz, tiram todas as raízes, sacodem-lhes, destroem, secam, queimam-lhes mesmo e veem tudo fugir para o ar feito muitos fumos, preto, cinzento-escuro, cinzento-rola, cinzento sujo, branco, cor de marfim, não adiantem ficar vaidosos com a mania que partiram o fio da vida, descobriram o princípio do cajueiro... Sentem perto do fogo da fogueira ou na mesa de tábua de caixote, em frente do candeeiro; deixem cair a cabeça no balcão da quitanda, cheia do peso do vinho ou encham o peito do sal do mar que vem no vento; pensem só uma vez, um momento, um pequeno bocado, no cajueiro. Então, em vez de continuar descer no caminho da raiz à procura do princípio, deixem o pensamento correr no fim, no fruto, que é outro princípio e vão dar encontro aí com a castanha, ela já rasgou a pele seca e escura e as metades verdes abrem como um feijão e um pequeno pau está nascer debaixo da terra com beijos de chuva. O fio da vida não foi partido. Mais ainda: se querem outra vez voltar no fundo da terra pelo caminho da raiz, na vossa cabeça vai aparecer a castanha antiga, mãe escondida desse pau de cajus que derrubaram mas filha enterrada doutro pau. Nessa hora o trabalho tem de ser o mesmo; derrubar outro cajueiro e outro e outro... É assim o fio da vida. Mas as pessoas que lhe vivem não podem ainda fugir sempre para trás, derrubando os cajueiros todos; nem correr

sempre muito já na frente, fazendo nascer mais paus de cajus. É preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas. (VIEIRA, 2006, p. 59-61).

Como vimos anteriormente, a parábola se constitui como gênero literário nos textos neotestamentários, pois é nesse contexto em que ela se apresenta como narrativa curta, amimética e alegórica.

Primeiramente, a parábola constitui-se como narrativa, pois seu discurso constrói uma “diegese, uma história, um discurso narrativo, um conjunto de ações e de situações consideradas nela mesma” (SANT’ANNA, 2010, p. 165). São denominadas como curtas, porque apresentam, em média, de 200 a 250 palavras, sendo passível de ser entretecida em um corpo discursivo mais amplo, sem que ocorra o risco de digressão. Assim, pela possibilidade de ser encaixada no corpo de um texto maior, a parábola é caracterizada como um discurso secundário, configurando-se então como uma metanarrativa.

De fato, a passagem referente à fala de Xico Futa apresenta bem mais que 250 palavras. No entanto, ela está entretecida num corpo discursivo mais amplo, e neste caso a digressão está presente, não pelo número superior de vocábulos, mas porque se apresenta como um mosaico, expondo e costurando os diversos fatos que compõem a passagem parabólica e a estória em si. Além disso, demonstra que o as *makas* individuais, independentes de suas origens, são e estão relacionadas com a “realidade de dominação e segregação que envolve a todos” (MARTIN, 2008, p. 193).

O caráter amimético desse gênero provém do que Rosenfeld (1976), em *Texto Contexto*, entende por fenômeno da desrealização, no qual a expressão artística se afasta da reprodução genérica da realidade empírica. De acordo com Sant’Anna (2010) a parábola constitui-se como amimética, pois se preocupa em representar, especificamente, as personagens, o tempo e o espaço de maneira indireta.

Essa representação indireta tem como intenção imprimir na fala de Xico um objetivo, pois ele parte do geral (cajueiro) em direção ao particular (o povo angolano), uma vez que a imagem do cajueiro é comum a realidade histórica do povo angolano, e por meio dele o eu lírico caracteriza a resistência dessa árvore mediante as tentativas de sua destruição.

Em outras palavras, pode-se dizer que o cajueiro, assim como os angolanos, também vive uma *maka*, visto que querem lhe serrar, rasgar, derrubar. No entanto, frente a essa ação predatória, a própria narrativa oferece como saída a reflexão, e demonstra que a força do

cajueiro não está somente nos galhos, mas está igualmente na fruta, na castanha, nos outros brotos, na possibilidade de outros cajueiros.

A suposta generalidade do início da fala de Xico Futa nos direciona para a situação do povo angolano subjugado a metrópole portuguesa, e a ação predatória que sofre o cajueiro refere-se a mesma ação que sofre os autóctones. Como vimos, a fala de Futa não nos oferece nenhuma nomeação direta de sujeitos, nem de espaço e sequer de tempo cronológico. Contudo, essa aproximação entre cajueiro angolano justifica-se, pois temos nessa passagem a representação de dois pólos que configuraram o contexto histórico-social de Angola durante cinco séculos, “e a caracterização indireta de seus perfis” (SANT’ANNA, 2010, p. 181), por meio das figuras e ações representadas no interior do texto. Desse modo, o amimetismo passa a ter, além da função estética, de caracterização indireta, a função de denúncia social. É, também, por meio do amimetismo que a fala em questão adquire um caráter mais abrangente, e, por consequência, universal, visto que os princípios veiculados por ela pretendem ser universais.

Como vimos anteriormente, a longa fala de Xico Futa, caracterizada por nós como uma fala parabólica, constitui-se como alegórica, por ter um aspecto literal e um aspecto que transcende essa concretude significativa, pois conforme Kothe (1986, p.20) “o sentido de qualquer alegoria ou linguagem cifrada está na realidade, podendo esta alegoria apontar a própria essência da obra de arte e de sua interpretação”.

Assim, podemos afirmar que a fala em questão constitui uma narrativa alegórica porque apresenta aspectos outros além daqueles apresentados literalmente no corpo do texto. E um desses aspectos é a denúncia social encontrada nas entrelinhas da passagem, e como veremos agora, ao que ela alude como proposta de transformação dessa realidade social.

Jesus, assim como o *griot*, extraía os temas de suas narrativas da sabedoria popular tradicional. Tais temas eram porções da vida cotidiana, narrados de forma a ensinar, instruir e guiar o ouvinte à reflexão sobre o curso que sua própria existência estava tomando.

Segundo Joachim Jeremias, em sua obra *As parábolas de Jesus* (1986), “as parábolas são, não exclusivamente, mas em grande parte, armas de luta, (...) e exige uma resposta concreta e imediata” (p.15). Essa afirmação assevera o teor didático do ato de proferir uma parábola, tal qual o ato de narrar um *misoso*, enfatizando a participação do ouvinte/leitor na construção dessa resposta imediata.

Esse chamamento à coletividade é expresso na fala parabólica de Futa pela reflexão: “Pensem uma só vez”, “deixem o pensamento correr”. A narrativa oferece, também, uma comparação: “(...) Então, em vez de continuar a descer no caminho da raiz à procura do

princípio, deixem o pensamento correr no fim, no fruto, que é outro princípio (...)", isto é, "pensem" sobre o que eram, como estão, e acima de tudo, o que serão.

Quando esses pontos, passado, presente e futuro são confrontados, produz no ouvinte/leitor um *insight*, e promove, temporariamente, a suspensão de reações habituais como as de rejeição ou as de não compreensão. Essa estratégia de comunicação é denominada por Northrop Frye, em *Anatomia da crítica* (1973), de *retórica dissociativa*, cujo fundamento se dá em dissociar o aprendiz do aprendizado, tendo como escopo, a suspensão de reações ou comportamentos negativos que pudessem interferir nesse processo de ensino.

A parábola, assim como o *misoso*, é uma narrativa que quando contada, em um determinado contexto, faz uso da retórica dissociativa, para dar início ao seu processo de ensino e influência intelectual, promovendo, nas palavras de Sant'Anna (20010, p. 246), "uma atitude de distensão no processo de ensino aprendizado". Segundo o mesmo autor, esse processo é permitido, pela apresentação de uma narrativa, aparentemente desprezível, tendo vista sua extensão e seu tema diferenciado, porém, essas características servem como estratégias para que a função *delectare* seja acionada no ouvinte/leitor/aprendiz.

Como mencionado no capítulo sobre a conceituação do gênero parábólico, *docere* constitui-se como uma influência intelectual que o orador exerce no ouvinte, por meio da brevidade da narrativa e da alegoria. Além dessa influência, há também, a *delectare*, responsável pela influência afetiva exercida pelo orador com a finalidade de excitar no ouvinte/leitor/aprendiz afetos suaves, isto é, acionar nele atitudes e comportamentos favoráveis que dialoguem com o que está sendo ensinado.

Portanto, a parábola, o *misoso*, assim como a fala de Xico Futa, por serem narrativas alegóricas, considerando seus contextos de uso, têm como finalidade influenciar intelectualmente, pois vai suspender temporariamente possíveis comportamentos contrários ao que se pretende ensinar, promovendo, deste modo, uma influência afetiva, e predispondo o ouvinte/leitor/aprendiz a captar melhor os ensinamentos que serão transmitidos.

A passagem do cajueiro se dá com a saída de Dosreis que limpava o refeitório junto com seu companheiro Xico Futa, cuja ausência do amigo fez irromper tal reflexão. Nota-se que a fala de Xico não apresenta nenhum ouvinte em específico, pois este se encontra só no refeitório. No entanto, toda a estrutura narrativa de *Luuanda* tem como base a literatura tradicional angolana, isto é, a literatura oral, assim como a incorporação do quimbundo, que exige um esforço de decodificação do leitor, e que promove um princípio de reflexão a respeito da "a raiz dos casos".

Segundo Tania Macedo (1984, p.88), a escrita de *Luuanda* é “um mergulho na tradição cultural do povo angolano, como forma de reivindicar uma nacionalidade frente ao colonizador”. Deste modo, acreditamos que o ouvinte/aprendiz de Xico Futa seja toda Angola, e promove, por meio de sua fala, o início da construção de uma solidariedade que supere as diferenças individuais e étnicas, e inicie, assim, uma postura coletiva e efetiva contra o domínio colonial.

Durante a narrativa, Xico sempre exerce um papel de conciliador entre sô Zuzé e Dosreis, Dosreis e Garrido Kam'tuta. Sua voz é como seu corpo, “quieta e grande e com força para calar os outros” (VIEIRA, 2006, p. 47). A postura conciliadora de Futa é respeitada, ele exerce uma influência sob as outras personagens, sempre através da força da palavra. Essa influência intelectual direciona seus companheiros a refletirem a respeito de suas próprias condutas:

Nessa hora, Xico Futa já ia acompanhar o Zuzé na porta, falando, todo abaixado em cima dele, Zuzé era um cambuta metade de bocado de cana só, explicando sabia o homem e a família, era um bom, só que agora parecia tinha qualquer coisa para lhe fazer raivoso. Conhecia-lhe bem, de visita mesmo, jurava era um pacífico (VIEIRA, 2006, p. 48).

Nota-se, que em meio a um confronto físico e verbal entre sô Zuzé e Dosreis, a presença e atitude de Futa consegue apaziguar o conflito. Demonstrando respeito e serenidade para com os dois, Xico consegue justificar o destempero de Dosreis, e faz com que o policial amenize a situação, pelo menos por hora: “_ Aka! Um bom, assim com as cabeçadas?... Não precisa m'intrujar só, mano Futa. Hoje eu deixo, o amigo estás pedir, senão...” (VIEIRA, 2006, p. 48).

Essa postura se estende ao companheiro de cela:

Depois, devagar, passeando na prisão enquanto o sono estava a vir tapar os corpos ajuntados três - três cada tábua da cama, o amigo falou-lhe como mais – novo para ouvir a sabedoria do mais velho, mas a verdade é quem estava a aconselhar era o Futa mesmo (VIEIRA, 2006, p.49).

O mesmo processo de se dá com o companheiro de cela, e justifica o destempero e o motivo do comportamento de sô Zuzé: “O rapaz não é mau, sabe mano. Lhe conheço bem... Mas não deve lhe refilar... ele quer é mesmo mandar, a gente deixa...” (VIEIRA, 2006, p. 50).

Percebe-se que, inconscientemente, há uma corrente de respeito, e por que não de afeto, entre as partes, e Xico Futa é o elo dessa corrente. Um sistema de compreensão e respeito se materializa com o adjetivo *mano*, termo que pode ser entendido tanto como companheiro ou irmão. Essa irmandade se justifica na seguinte passagem:

_ Cabeçada não, mano Dosreis! Cabeça só! Usa cabeça o rapaz é bom... Chicote ele não põe, só quando lhe mandam para obedecer. E aí mesmo, cada vez arranja maneira de esquivar... Lhe conheço... (VIEIRA, 2006, p. 50).

A serenidade de Futa em reconhecer o papel social de cada integrante da situação, conferindo-lhes humanidade e, acima de tudo, tentando demonstrar que ambos são igualmente vítimas de um sistema opressor que impele os indivíduos a marginalidade e à violência, nos faz entender que tanto o roubo (dos patos) quanto o comportamento do cipaio frente às obrigações profissionais, são tentativas de subverter os mandos do colonizador.

Dessa maneira, Xico exerce sua *docere*, isto é, transferir princípios, influencia intelectualmente seus irmãos, estabelece vínculos (*delectare*), desperta neles atitudes e comportamentos que promovam uma postura mais crítica. Porém, qual é o objetivo dessa influência?

Segundo Martin (2008, p. 202), “a fala e atitudes de Xico Futa, tão coerente entre si, permite-nos aproximá-lo da figura de um tradicionalista africano”, figura que representa a memória coletiva de uma sociedade ancorada na tradição oral, cujo papel é “transmitir um saber fundamental que se liga à experiência e se integra à vida” (Ibidem, p. 202).

Tal saber fundamental expresso nas atitudes, e principalmente, na fala parábólica de Xico Futa, é a busca da raiz dos casos por meio de uma reflexão organizada, isto é, o porquê da fome, do desemprego, o porquê da passividade das personagens da primeira estória, o porquê do roubo dos patos e da violência; uma reflexão que alcance um denominador comum, revelando que a causa dos fatos acima é somente um: o colonialismo.

Desse modo, a fala de Xico adquire um tom didático e revela que a luta se inicia a partir da organização das ideias, e enfatiza a necessidade de união de todos os angolanos, independente, da origem étnica, contra o poder colonial. Além disso, a fala da personagem estabelece, não somente um princípio de reflexão, mas também já preconiza uma “sociedade plurirracial e sem preconceitos, conformada fundamentalmente por afinidades ideológicas, nos moldes propugnados pelo MPLA” (MARTIN, 2008, p. 204).

Portanto, entendemos a fala de Futa como o modo de expressão linguístico literário que apresenta esse devir utópico, e configura-se, nesse sentido, como um manifesto que denuncia as demandas coloniais e enfatiza como combatê-las.

Importante salientar que a fala parabólica de Xico, por estar entretecida num corpo discursivo maior, constitui-se como uma estratégia de comunicação, isto é, ela está a serviço de algo, e como tal, representa um meio e não um fim em si mesma. O objetivo a que se quer chegar é, “refletir historicamente a realidade colonial e suas causas para então tomar decisões coerentes com a finalidade que se quer atingir – a libertação nacional” (MARTIN, 2010, p. 205).

A reflexão proposta por Futa é um meio a se chegar à ação, isto é, de alimentar uma atitude diante da realidade, haja vista que, “aquele que conta uma parábola não quer apenas comunicar uma informação a seus ouvintes; procura um assentimento, quer fazer com que tomem partido” (DUPONT, 1980 apud: SANT’ANNA, 2010, p. 258) igualmente aquele que conta um *misoso*, pois nas sociedades orais a fala não é reconhecida “apenas como um meio de comunicação cotidiana, é também um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, implicando diretamente na conservação ou na ruptura da harmonia do homem e o mundo que o cerca” (MARTIN, 2008, p. 202).

O objetivo de exercer uma influência intelectual e afetiva num suposto ouvinte/aprendiz/leitor é fazer com que ele, antes de compreender o que se passa, se comprometa com a situação. Tal envolvimento inicia-se quando é posta a pergunta, “como começou este pau?” (VIEIRA, 2006, p. 59). Logo após a pergunta se estabelece um jogo de ações predatórias e de resistência referentes ao cajueiro:

(...) como começou este pau? Olhem-lhe bem, tirem as folhas todas: o pau vive. (...) Subam nele, partam-lhe os paus novos, aqueles em vê, bons para paus-de-fisga, cortem-lhe mesmo todos: a árvore vive sempre com outros grossos filhos dos troncos mais velhos agarrados ao pai gordo e espetado na terra.(...) (Ibidem, p. 59).

Assim, torna-se evidente o confronto desses dois pólos (colonizados-colonizadores) que desenham o contexto histórico social de Angola, tal qual a possibilidade de estabelecer noções de como se desenvolve a relação entre eles, e de como resistir a essa ação predatória: “pensem só uma vez” (VIEIRA, 2006, p.60).

Nesse instante, a fala além de requerer a presença do ouvinte/aprendiz/leitor, ela também promove um confronto entre o indivíduo e sua realidade, e demonstra a necessidade de resistir à política colonial e da possibilidade de interferir no destino de Angola. Esse

embate entre indivíduo e seu meio, que impulsiona o sujeito a interferir na retomada do equilíbrio entre homem e natureza, é resultado da função confrontativa do gênero parabólico, cujo foco é fazer o ouvinte/aprendiz/leitor a tomar uma decisão favorável a respeito do que se narra.

Conforme já apontado nessa pesquisa, a função confrontativa da parábola, ou sua *movere*, tem como finalidade levar o ouvinte/aprendiz a confrontar estados de consciência, crenças e atitudes, possibilitando a busca de ideias não óbvias ou ocultas que eles, possivelmente, recusariam se essas mesmas ideias e questionamentos fossem colocados de maneira mais direta e contundente.

Desse modo, percebemos que as parábolas, tal qual o *misoso* são narrativas contadas para guiar seus ouvintes/aprendizes/leitores a melhor lidarem com o mundo, mudando-o por meio de transformações que comecem neles próprios.

Portanto, a função da fala de Xico Futa é promover em seus colegas de cela, e metonimicamente em toda Angola, uma influência intelectual com o objetivo de incitar o autoexame de sua condição de colônia, não oferecendo a princípio uma conversão imediata, mas uma possível experiência de transição de uma realidade excludente para uma mais equilibrada e livre.

Como veremos a seguir, esse princípio de reflexão fundado por Xico Futa é responsável pela construção de uma nova realidade, que tem seu início ainda na segunda estória, porém, só se tornará uma *práxis* coletiva na terceira.

Segundo Martin, essa nova postura dá sinais no decorrer da segunda estória, quando o narrador se coloca a “pensar” sobre “a raiz do caso da prisão do Kam’tuta,” e vai conduzindo e reconstituindo os acontecimentos que geraram a *maka* de Garrido.

Nesse ponto é importante salientar como o narrador descreve Kam’tuta: “Na boca de Garrido tudo é por acaso” (VIEIRA, 2006, p. 61). Sobre isso Martin (2008, p. 207) assinala que “ao acreditar em acaso Garrido nega sua própria liberdade, porque pressupõe que não há curso algum das coisas e de sua própria vida sobre o qual pode intervir”. Contudo, tanto para Xico Futa como para o narrador, nada é por acaso, e nesse ponto ambos assumem essa nova *práxis*: ir buscar a raiz das coisas.

Nesse ponto, percebe-se a presença do que a retórica clássica denomina de *ethos*, isto é, a imagem que o narrador constrói de si em seu discurso para exercer influência sobre seu ouvinte/leitor. O narrador comprova sua atitude ativa perante a vida, e coloca em prática os ensinamentos propostos na fala de Futa, identificando-se com o universo de uma *práxis* revolucionária, e ambos (narrador/personagem) procuram afastar “a consciência falsa das

personagens, o que as impede de compreender as ‘verdadeiras’ razões de suas prisões” (J. B. ABDALA, 2007, p. 30)²³.

E deste modo, através da *docere* e *delectare* exercida por Xico Futa, inicia-se um processo de desalienação das personagens e, por consequência, a reconstrução do “fio da vida”. Tal reconstrução se dá por meio de uma mudança psicossociológica das personagens, possibilitando um início de mobilização coletiva baseada na reflexão e solidariedade.

Na busca pelo princípio dos casos, que se narra a história de Garrido Fernandes Kam’tuta, que morava no canto da cubata da madrinha, era coxo de uma perna e nutria sentimentos por Inácia, moça interesseira e avarenta. A relação entre os dois se baseia num jogo tenso de promessas e rejeições, além da presença do papagaio Jacó, que funciona como um instrumento de tortura para Garrido, pois o pássaro sempre estava a caçar da perna aleijada do rapaz:

Pronto! Jacó larou, sacudindo e abrindo as asas a bater nas folhas de mandioqueira, parecia era acompanhamento de farra, esticou pescoço dele, quase pelado, tão velho, e desatou a gritar, misturando assobios, insultos e cantigas: *O Kam’tuta...tuta...tuta...tuuuu...Sung’ó pé...pé...pé...péééé...* (VIEIRA, 2006, p. 65).

Essa troça realizada pelo pássaro era a reprodução da visão que Inácia tinha do rapaz, sendo a ave mera reprodutora de um ponto de vista. Inácia também reproduzia o discurso “internalizado de que os negros eram ‘atrasados’” (MARTIN, 2008, p. 207), quando demonstrava que queria se “casar mas era com um branco, não ia assim atrasar a raça com mulato qualquer” (VIEIRA, 2006, p. 62).

O processo de reprodução de discursos impostos atinge Kam’tuta, pois, quando compara o pássaro Jacó, ave de musseque, ao papagaio da Baixa, também está reproduzindo uma visão alienada da realidade, visto que desconhece que essas aves agem por imitação. Segundo Martin (2008, p. 208), isso ocorre porque ao não considerar a “condição material e ideológica de seus donos”, Garrido “demonstra estar alienado da realidade que o envolve, não possuindo a clareza necessária para nela interferir”.

A carícia e a atenção que Inácia dava a ave feria Garrido sobremaneira, a ponto de sentir ciúme de Jacó:

²³ In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; VECCHIA, Rejane (org). *A Kinda e a Missanga: Encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nilza, 2007.

Garrido não aguentava essas palavras assim o papagaio, jurava sentia-se roubado, um bicho indecente receber esse amor e ele ali sem nada, até parecia Inácia estava fazer de propósito. (VIEIRA, 2006, p. 66).

E Garrido, vítima da crueldade da alienação e da ambição social de Inácia, a tentava convencer a garota a dar-lhe atenção e ser sua mulher: “Ih, diziam já, um aleijado mesmo, nem que trabalha nem nada, só no capiango, como é ele vive e faz comer a mulher dele?” (VIEIRA, 2006, p. 67).

A crueldade da garota pode ser explicada pelo voraz desejo de ascender socialmente, pois ela “só estava a pensar na comida, na casa, no amor não falava” (VIEIRA, 2006, p. 67) isto é, Inácia via no casamento a possibilidade de viver melhor, pois sua vontade era ser como sua senhora. O desejo, mesmo que alienado, de uma ascensão social por meio de matrimônio com um branco é o que motivava as troças de Inácia contra o rapaz. E apesar da garota gostar de ouvir suas palavras de carinho, pois só as ouvia de Garrido, Inácia ridiculariza o jovem, impossibilitando qualquer relação entre os dois.

A estória segue com o encontro de Dosreis, João Via-rápida e Garrido na quitanda do Amaral, para estabelecer as etapas do roubo dos sete patos gordos. O primeiro a chegar foi Dosreis, João se atrasara um pouco, pois estava fumando diamba (maconha):

Custava engatar conversa assim com ele, era preciso ainda deixa-lhe sozinho, o veneno da planta a derreter no sangue com a velocidade que ele andava e sair embora na respiração. Perigoso até falar, mesmo que quase sempre João Miguel ficava mas é triste porque ele não queria mais fumar, só fumava mesmo quando os casos antigos começavam-lhe arreganhar, não deixavam dormir (VIEIRA, 2006, p. 82).

Nota-se que todas as personagens mantêm seus casos antigos, e todas apresentam um impedimento de buscar a motivação desses casos. Na primeira estória, Zeca desconhece as causas de seu desemprego, pois suas preocupações imediatas são outras: garotas, uma camisa nova, uma meia sola no sapato, artifícios para disfarçar sua pobreza; a avó, por sua vez, não está apta a refletir sobre sua realidade, pois está presa a um passado no qual tinha algumas vantagens. Na segunda narrativa, Kam'tuta acha que o pássaro Jacó é a barreira que o impede de ter Inácia; esta, por sua vez, ridiculariza o rapaz como forma de se sentir superior a ele e justificar suas reais vontades; o mesmo acontece com Delfina e sô Zuzé, que são meros reprodutores das imposições coloniais. Na segunda estória, Dosreis desconhece as reais causas que o leva ao crime e à marginalidade, assim, como João Miguel, que tinha no uso da diamba sua estratégia de fuga.

Nenhuma dessas personagens estão aptas a decodificar suas reais necessidades em direção a uma mudança efetiva de suas realidades, uma vez que estão imersas num profundo processo individual de alienação, o qual os impede de apreender o valor da união e da solidariedade.

A conversa entre Dosreis e Via-rápida prossegue e quando aquele menciona o nome de Garrido na participação no roubo, João se irrita dizendo: “Não quero aleijado agarrado nas minhas pernas” (VIEIRA, 2006, p. 85). João Miguel, quando sob o efeito da diamba, sempre negava a amizade de Garrido Kam’tuta, pois via no amigo a figura de seu ex - companheiro de trabalho Felix, que morrera devido a uma desatenção de João na locomotiva onde trabalhava.

Diante da negativa de Via-rápida, Garrido Fernandes age de maneira inédita frente às injúrias proferidas pelo amigo:

Todos me fazem pouco, mas acabou, compadre Dosreis! E você ainda, João Miguel, meu amigo! É você eu quero avisar primeiro: você ganhaste raiva de mim, não te fiz mal. Sempre que vou nos serviços, faço como vocês. Não têm culpas para mim. Quando vieste, já m’encontrei com meu compadre Dosreis. Porquê agora eu é que saio? É porque sou aleijado, coxo, meio-homem, como você falou? Não admito mais ninguém me faz pouco. Luto, juro que luto! Nem que você me mata com a porrada, não faz mal... Ouviste? Ouviste, João Miguel? (VIEIRA, 2006, p. 86).

Garrido não nega sua incapacidade física e pela primeira vez na estória aceita suas limitações demonstrando lucidez e coragem, e reivindica respeito perante os amigos. Segue dizendo:

_ És um covarde, João! Você tem medo da verdade! Você, no seu coração, tens é um ninho de rato medrosos. Aceita o que sucedeu, vence essa culpa que você tem. Não fica medroso, não foge na diamba, luta com a dor, luta com a vida, não foge, seu cagunfas, só sabe por chapadas e socos nos outros, nos mais fracos, mas contigo mesmo não podes lutar, tens medo... És um merda! Tenho vergonha de ser mais seu amigo! (VIEIRA, 2006 p. 87).

O que podemos apreender da fala de Garrido é a necessidade de cada indivíduo estabelecer um autoconfronto, para reconhecer suas reais necessidades e assim alimentar uma postura ativa frente aos “casos da vida”. No entanto, sua atitude madura é fragmentada, pois não possui uma maturidade plena em relação a toda a realidade que o cerca, e ainda acredita que a grande barreira entre ele e Inácia seja o pássaro de musseque, Jacó:

Quem era o inimigo? O Jacó? Num de repente viu bem o culpado, o bandido era esse bicho velho e mal-educado, mas depois desatou a rir. Um homem como ele e o inimigo dele era um bicho, não podia! Mas a verdade é que essa ideia crescia como capim por todos os lados da cabeça e do coração (VIEIRA, 2006, p. 93).

Mesmo tentando ir um pouco além nessa procura de “quem era o inimigo”, o pássaro pareceu-lhe como a alternativa mais viável para mostrar aos companheiros Dosreis e Viarápida que, em primeiro, “não servia só para ficar vigiar nas esquinas” (VIEIRA, 2006, p. 94), em segundo, acabaria com “esses gritos Kam’tuta”, e em terceiro, teria todo o carinho de Inácia só para ele.

Desta maneira, a maturidade expressa no enfrentamento que teve com João Miguel, não se materializa como uma prática efetiva de ação, e o rapto frustrado do papagaio reflete que sua “alienação social impede que haja uma coerência entre reflexão e ação” (MARTIN, 2008, p. 214).

Garrido, chega à delegacia devido a delação de Dosreis, e mesmo não tendo participado no roubo dos patos, acaba mencionando o furto do pássaro Jacó aos policiais, o que já justificaria sua prisão. Ao chegar à prisão, Garrido Fernandes é recebido por Xico Futa.

Garrido, ao saber que o amigo Dosreis o tinha delatado injustamente, “sentou no chão, desanimado, com vontade de chorar”, magoado e raivoso com a atitude do amigo. E diante da raiva de Kam’tuta, mais uma vez aparece a figura conciliadora de Xico Futa a exercer sua *docere e delectare*:

Oiça então! Com a raiva não resolve. Se você lhe ataca quando ele vem, não adianta. Primeiro: o Lomelino aguenta, pode pelejar. Depois: o cipaio põe-te uma carga de porrada de chicotes. E a razão, qual é? (VIEIRA, 2006, p. 100).

O que Futa tenta dizer a Garrido, pode ser entendido, exatamente com o que disse a Dosreis quando chegou a prisão: “Cabeça, mano, Cabeçadas não”, isto é, refletir antes de agir. E mesmo sem ter uma relação de amizade com o recém-chegado Xico, consegue exercer sua influência intelectual estabelecendo assim uma relação mais afetuosa (*delectare*) com Garrido Fernandes:

Possa, mano Garrido! Você não teve medo de ir assim sozinho, para tirar o papagaio? Se é uma coisa que vale, a gente arrisca. Agora um bicho que não presta para nada... (VIEIRA, 2006, p. 102).

Ainda que tenha percebido a superficialidade dos casos de Garrido, Xico não desmerece as razões que motivaram Kam'tuta a raptar a ave, e estabelece mais uma vez um laço de irmandade com Garrido Fernandes, creditando-lhe certa coragem “mano”, “não teve medo assim sozinho?”(VIEIRA, 2006, p.102). Essa simples pergunta é responsável pelo distanciamento entre Garrido e seu estado de raiva e, é então que, Xico faz despertar no seu ouvinte sentimentos favoráveis e promove a suspensão de possíveis reações de rejeição.

A recepção da crítica disfarçada de Xico Futa é suave, e afetuosa: “A voz de Xico Futa era boa como a de Lomelino quando queria ser pai” (p. 102). A influência exercida por Futa não somente desarma os possíveis comportamentos de rejeição e não compreensão de Kam'tuta, como também, faz com que ele reveja a importância da amizade de Dosreis, que Além disso, questiona a motivação que o levara ao rapto da ave: “_ Deixa! Eu penso eu fui só porque conhecia-lhe bem, na casa e no quintal...” (Ibidem, p. 102).

É graças a esse laço estabelecido por meio de afetos suaves. que Xico consegue fazer com que Garrido entenda que a manutenção desse desentendimento com Lomelino só levaria, ambos, a mais violência e exclusão. Garrido Fernandes, já completamente envolvido pela *práxis* de Futa, tenta em vão negar essa influência:

Garrido queria mesmo dizer não, esperava-lhe para lutar (com Lomelino), mas a boca não aceitava, se falasse era pôr mentira. Xico Futa tinha estragado tudo dentro dele com as palavras, o cigarro e a amizade, e só resmungar foi o que conseguiu: (VIEIRA, 2006, p. 102).

Pouco depois, Lomelino Dosreis volta para a cela segurando “o pacote das coisas de comer” em uma mão e na outra “a roupa”, e encontra Garrido de olhos abaixados, “banzado” com a situação, Dosreis procura nos olhos de Xico apoio, no entanto, Futa sabia que essa era uma situação na qual não podia mais intervir, pois, “os pensamentos, na cabeça das pessoas, têm ainda de começar em qualquer parte, qualquer dia, qualquer caso” (VIEIRA, 2006, p. 59).

Então, Dosreis pergunta: “_ Garrido?! (...) _ Você estás zangado comigo?” (VIEIRA, 2006, p. 103). Lomelino não obteve resposta e, ainda na tentativa de quebrar o silêncio do amigo e restabelecer a amizade, acrescenta: “Ouve, Gagá! Mília mandou um feijão para ti, ela sabe você gosta...” (Ibidem, p. 103).

Sem obter nenhuma resposta de Garrido, e não tendo mais alternativas, Dosreis tenta com seu amigo Xico, que o chama para dividir a “panela de feijão d’azeite-palma, farinha, peixe frito, banana, pão. Comida de gente de musseque” (VIEIRA, 2006, p. 104). Mas Garrido, finalmente, rende-se mesmo com a “asneira de amizade” de Lomelino quando este

berrou: “Kam’tuta, hom’ê! Veja lá se vamos te pedir de joelhos. Vem comer ainda, porra!...” (VIEIRA, 2006, p. 105).

Portanto, é no momento em que os três companheiros dividem a mesma marmita - símbolo da resistência cultural popular (comida de musseque) - que se concretiza o ensinamento de Xico Futa, pois sua *práxis* promove a conscientização e solidariedade, e conseqüentemente, a quebra da estagnação crítica frente aos obstáculos da vida, apresentado, na primeira estória. Tal *práxis* impulsiona a construção de uma conscientização coletiva das personagens em busca de seus direitos e a caminho de erguer uma Angola única, como veremos na próxima estória.

Com o caso entre Lomelino Dosreis e Garrido Fernandes, o Kam’tuta, foi que o fio da vida, o qual parecia estar podre, começou a remendar-se, dando início a um outro “princípio”, um comportamento baseado na solidariedade que irá nutrir a coerência entre reflexão e ação, e promover uma nova *práxis* contra o real agente causador da exclusão social: o colonialismo europeu.

Nota-se que o fechamento da estória remete ao *misoso*, que assim como a parábola, necessita da participação do ouvinte, isto é, Xico Futa, por meio de sua influência intelectual, promove em seus companheiros de cela uma nova possibilidade de perceber as coisas, de modo que o ser da parábola contradiz o ser do discurso instituído. Deste modo, nessa segunda estória temos o início de um novo comportamento baseado na “compreensão histórica dos fatos e na solidariedade” (MARTIN, 2008, p. 218), buscando na memória oral da tradicional cultura africana a defesa e o caminho para reestabelecer o equilíbrio entre o indivíduo e seu meio.

3.4 ESTÓRIA DA GALINHA E DO OVO

A influência exercida por Xico Futa transcende os limites da segunda narrativa, e faz da “Estória do ladrão e do papagaio” o elo entre as três estórias que compõem *Luuanda*. Pois, funciona como um momento de transição entre a primeira estória, na qual as personagens não esboçam nenhuma reflexão que proporcione uma real transformação de suas vidas; e a terceira, na qual as personagens se encontram aptas a refletir e decidir sobre o curso de suas próprias existências.

Em outras palavras, a terceira estória apresenta-se como a materialização dos valores éticos transmitidos pela *docere* de Xico Futa, na qual as personagens vão viver o valor e o

resultado da reflexão coerentemente equilibrada com a ação, isto é, o “alcance político da prática social solidária” (MARTIN, 2008, p. 218).

Esta estória se inicia como uma apresentação: “A estória da galinha e do ovo. Estes casos passaram no musseque de Sambizanga, nesta nossa terra de Luanda.” Esta breve apresentação remete-nos à figura do contador de estórias ou griot, que, ao introduzir a estória por meio de uma relação de verossimilhança – estória/ficção – Nossa Luanda/realidade, promove no ouvinte o que aqui foi apresentado como retórica dissociativa, na qual tem por escopo neutralizar possíveis reações contrárias ao que se pretende narrar.

A narrativa é aberta com a descrição de um céu carregado de nuvens que se agiganta e descarrega suas águas em cima da cidade:

Assim como, às vezes, dos lados onde o sol fimba no mar, uma pequena e gorda nuvem negra aparece para correr no céu azul e, na corrida, começa a ficar grande, a estender braços para todos os lados, esses braços a ficarem outros braços e esses ainda outros mais finos, já não tão negros, e todo esse apressado caminhar de nuvem no céu parece os ramos de muitas folhas de uma mulemba velha, com barbas e tudo, as folhas de muitas cores, algumas secas com o colorido que o sol lhes põe e, no fim mesmo, já ninguém que sabe como nasceram, onde começaram, onde acabam essas malucas filhas da nuvem correndo a cidade, largando água pesada e quente que traziam, rindo e tortos relâmpagos, falando a voz grossa de seus trovões, assim, nessa tarde calma, começou a confusão (VIEIRA, 2006, p. 107/108).

É por meio de tais nuvens, que mais uma vez o narrador faz referência ao fim da vida. Essas águas que banham a cidade não são as mesmas da primeira narrativa, pois aqui as personagens já têm internalizados os valores éticos ensinados por Futa. O valor da água é agora de plena purificação, podendo se estabelecer um paralelo com o mito do dilúvio, pois, conforme assinala Mircea Eliade, em *Tratado da história das religiões* (1998), a água é “fonte e origem” (p. 157/158), ela assegura um renascimento, tornando-se símbolo de vida. A natureza está comunicando a instauração de um novo começo.

É nessa atmosfera que se inicia a estória entre Nga Zefa, Nga Bina e a galinha Cabíri. Nga Zefa dona da galinha, não estava satisfeita com os caminhos que a ave fazia, indo todos os dias debicar no quintal da vizinha Nga Bina. O medo de Zefa era, justamente, se a “galinha ia se habituar lá (no quintal alheio), pensava o bicho comia bem e, afinal, o ovo vinha-lhe pôr de manhã na capoeira no fundo do quintal dela...” (VIEIRA, 2006, p. 109), no entanto, nessa tarde de céu carregado, Cabíri botara seu ovo no quintal de Nga Bina e ambas começaram uma peleja pela posse do ovo.

As mulheres entram em “luta de arranhar, segurar cabelos, insultos de ladrona, cabra, feiticeira” (VIEIRA, 2006, p.110):

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

_ Você pensa eu não te conheço, Bina? Pensas? Com essa cara assim, parece és uma sonsa, mas a gente sabe!... Ladrona é o que você é! (Ibidem, p. 110),

e a replica de Nga Bina, que está grávida e tem o marido preso, vem na mesma toada:

“_ A, vejam só! Está-me disparatar ainda! Vieste na minha casa, entraste no meu quintal, quiseste pelear mesmo! Sukuama! Não tens respeito, então, assim com a barriga, nada?!” (Ibidem, p. 110).

Antes mesmo de começar a mencionar as personagens que intervêm na disputa do ovo, vale ressaltar a presença de duas personagens em especial: Beto, filho de Nga Zefa, e seu amigo Xico. Essas crianças serão as primeiras a descodificarem os sinais desse novo começo oferecidos pela natureza, visto que são as únicas aptas a imitar as falas dos animais, “meninos amigos de todos os bichos e conhecedores das vozes e verdades deles” (VIEIRA, 2006, p. 112), demonstrando, assim, uma maior sensibilidade e equilíbrio na relação indivíduo/natureza.

Vavó Bebeca foi a primeira a intervir na discussão das vizinhas, e menciona que insultos e arranhões não levariam à solução do caso, e que ambas tinha o direito de expor suas queixas. A dona da ave alude ao fato que há muito tempo percebia que Cabíri ia todos os dias para o quintal da vizinha, e a vizinha, por sua vez, a alimentava dando-lhe milho, na tentativa de seduzir a ave, e assim ficar com o ovo. No entanto, todos no musseque sabiam que a ave pertencia a Zefa, e por consequência, o ovo.

Nga Bina expõe que, de fato, a ave pertencia a sua vizinha, porém, a galinha debicara em seu quintal, comera de seu milho, desfrutara da sombra de suas mandioqueiras, botara o ovo em seu sítio e diante desses investimentos tinha por direito a posse do ovo, e acrescenta que se não fosse seu milho, a coitada da ave nem força tinha para cantar.

A sabedoria de Vavó Bebeca é direta, e coloca à Bina uma pergunta: “Mas então, Bina, você queria mesmo a galinha ia te botar um ovo?” (VIEIRA, 2006, p. 113). Antes de responder, a grávida percebe que somente mulheres e crianças estavam presentes, e alega que sua ação foi movida pelos desejos inerentes a sua condição de grávida, pois “quando chega a vontade de comer uma coisa, nada que a gente pode fazer” (Ibidem, p. 113).

Nga Zefa, percebe a força dos argumentos de Bina, e sente que o caso estava inclinando à causa da vizinha. Então, indaga Vavó: “Então vavó?! Fala então, a senhora é que é a nossa mais velha...” (VIEIRA, 2006, p. 113). Vavó Bebeca responde a indagação com um provérbio: “(...) a cobra enrolou no murinque! Se pego o murinque, cobra morde; se mato a cobra, o murinque parte!” (Ibidem, p. 113).

A anciã, ao responder a indagação de Zefa, faz uso de uma das categorias de classificação da literatura tradicional angolana, o *ji-sabu*, isto é, estória de caráter “filosófico, não metafísico, mas moral, representada por provérbio” (EVERDOSA, 1979, p.10). Esse tipo de saber não oferece nenhuma instrução para a resolução do impasse entre as vizinhas, demonstrando a necessidade “de uma ressignificação da tradição” e dos papéis sociais “em função de novas demandas históricas” (MARTIN, 2008, p. 223). Portanto, declara que sô Zé era mais apto a esclarecer o ocorrido.

Sô Zé, homem branco, comerciante, ao ouvir as partes pergunta a Nga Bina se o milho que Cabíri comeu era o mesmo que lhe tinha fiado um dia antes. Bina confirma e então o homem branco alega que o ovo lhe pertencia, pois o milho ainda não estava pago: “_ Dona Bebeca, o ovo é meu! Diga-lhes para me darem o ovo. O milho ainda não foi pago!...” (VIEIRA, 2006, p. 115).

Diante do impropério proferido pelo homem, todas as mulheres unem-se, “rodeando o dono da quitanda, insultando, pondo empurrões no corpo magro e torto, enxotando-o (...)” (VIEIRA, 2006, p. 115). Nota-se que, independentemente das diferenças de opiniões e comportamentos das mulheres presentes, há um primeiro e efetivo movimento de união contra a injustiça do comerciante.

Essa postura é a base reflexiva que alimentou as palavras e ações de Xico Futa, e que aqui são também seguidas, pois as mulheres presentes estão tentando buscar a raiz desse caso, e pela primeira vez negam a interferência de uma figura ligada à máquina colonial portuguesa.

A próxima personagem a tentar resolver o problema das vizinhas é Azulinho, rapaz de dezesseis anos, seminarista, cuja “fama era grande no musseque, menino esperto como ele não tinha” (VIEIRA, 2006, p. 117), pois “tanto faz é latim, tanto é matemática, tanto faz é religião (...) Azulinho sabia” (Ibidem, p. 117).

Apesar de sua fama de inteligente, diante das mulheres, Azulinho era inseguro e assustado. Sua postura e palavras expressam a mera reprodução de um discurso ocidentalizado e demonstra o distanciamento entre ele e a realidade daqueles que o cercava. E como mera ferramenta de reprodução, sua “inteligência” não é suficiente para resolver a contenda entre as vizinhas, e deste modo exclama:

Nem a marca de tua galinha, Zefa; nem a marca do teu milho, Bina! Não posso dar a César o que é de César, nem a Deus o que é de Deus. Só mesmo padre Júlio é que vai falar a verdade. Assim... eu levo o ovo, vavó Bebeca! (VIEIRA, 2006, p. 118).

Nesse momento, ao declarar que somente Padre Júlio é quem estava apto a esclarecer o caso, Azulinho atesta seu alto grau de alienação, pois todos os conhecimentos de latim, matemática e religião fizeram dele um mero reprodutor de valores éticos e morais que inviabilizam uma relação mais natural com o mundo.

Diante do discurso vazio do seminarista, Zefa salta na frente do rapaz tira-lhe o ovo das mãos, e demonstra toda a sua indignação:

_Sukuama! Já viram? Agora você quer levar o ovo embora no sô padre, não é? Não, não pode! Com a sua sapiência não me intrujas, mesmo que nem sei ler nem escrever, não faz mal. (VIEIRA, 2006, p. 118).

Ainda sem conhecimento em latim e matemática Nga Zefa reconhece a injustiça presente na fala do jovem, e assim o impede de levar o ovo ao seu tutor. O rapaz, ao se afastar do grupo de mulheres, expressa mais uma vez a superficialidade de seus conhecimentos, além do “preconceito, fundado em uma moral religiosa ocidental” (MARTIN, 2008, p. 227) ao frisar: “_ Pecadoras! Queriam me tentar! As mulheres são o Diabo...” (VIEIRA, 2006, p. 119).

O próximo a intervir no caso foi sô Vitalino, dono de várias cubatas naquele musseque, que se aproximava justamente para cobrar os aluguéis do vigente mês. Consultado por Vavó Bebeca a dar sua opinião, essa personagem se apoia, precisamente, no seu papel de dono das moradias para forjar seu argumento:

_ Quer dizer, dona Bebeca: o ovo foi posto aqui no quintal da menina Bina, não é?

(...)

_ Menina Zefa! A senhora sabe de quem é a cubata onde está morar sua vizinha Bina?

(...)

_ E sabe também sua galinha pôs ovo no quintal dessa cubata? Quem deu ordem?

(...)

_ Cala boca! – zangou o velho. _ A cubata é minha, ou não é? (VIEIRA, 2006, p. 121).

Percebendo o rumo que as palavras de sô Vitalino estavam a anunciar, Zefa e Bina indagam o proprietário das cubatas, e afirma que mesmo ele sendo o dono dos imóveis, o inquilino que paga o aluguel na data acordada tem direitos de proprietário também, e como última saída Vitalino determina: “ _ (...) Não interessa, o ovo é meu! Foi posto na cubata que é minha! Melhor vou chamar o meu amigo da polícia...” (VIEIRA, 2006, p. 122).

Diante de tal proposição, as mulheres mais uma vez agem em conjunto e acabam por afastar ele da contenda, empurrando-lhe para longe “metade na brincadeira, metade a sério” (VIEIRA, 2006, p. 122). Esse comportamento impositivo de sô Vitalino expressa a prática colonial, pautada na propriedade privada, que por sua vez dita um poder despótico assegurado pelo aparato coercitivo da polícia. Essa era a dinâmica das relações sociais que favorecia a manutenção da política colonial e viabilizava o imobilismo social.

Passava das cinco da tarde quando as mulheres ouviram barulhos que vinham de outro sítio, de outra contenda. Vinha do quintal de Rosália, que gritava Velho Lemos, seu marido e ex-funcionário do cartório. Rosália gritava, pois já se passava das cinco e meia da tarde e ele ainda não tinha saído da cama para procurar emprego e ela estava próxima do horário de começar a receber seus clientes, já que era prostituta. E foi devido aos conhecimentos de Velho Lemos sobre legislação do tempo de cartório, que ele é convidado a opinar sobre a questão do ovo.

Vavó Bebeca apresenta-lhe o caso e sô Artur Lemos afirma que se trata de um “litígio de propriedade com bases consuetudinárias...” (VIEIRA, 2006, p. 125) e indaga as partes: “ _ Diz a senhora (para Nga Zefa) que a galinha é sua?” (...) “ _ Tem título de propriedade?” (Ibidem, p. 125). Sem paciência e sem perceber a tolice de sua indagação sô Lemos interpela Nga Bina:

_ E a senhora, pode mostrar o recibo do milho? Não? Então como é vou dizer quem tem razão? Como? Sem documentos, sem provas nem nada? (VIEIRA, 2006, p. 125/126).

E prossegue com o caso, dizendo que indiciaria Zefa “por intromissão na propriedade alheia com alienação de partes da mesma, isto é: o milho” (VIEIRA, 2006, p. 126), e que indiciaria Bina por tentativa de furto e usufruto do furto, e para dar início aos tramites todos precisariam de cinco escudos adiantados.

Depois de uma coletiva gargalhada, Vavó Bebeca pergunta-lhe: “ _ Mas, sô Lemos, diz então! Quem é que tem razão?” (VIEIRA, 2006, p. 126), e em resposta Vavó recebe: “Não sei, dona! Sem processo para julgar não pode-se saber a justiça, senhora!” (Ibidem, p. 126). O

comportamento de sô Lemos expressa seu entendimento a respeito de justiça: burocracia, lentidão; além do distanciamento daqueles que realmente necessitam dela.

Até o momento, percebe-se que todas as personagens que tentaram interferir no caso do ovo são recortes metonímicos de instituições que regem a sociedade angolana colonial: Vavó Bebica expressa a sabedoria milenar da cultura africana; sô Zé faz referência ao branco e seu papel dentro dessa sociedade; Azulinho, por sua vez, propaga os valores éticos e morais defendidos pela igreja; sô Vitalino exprime a dinâmica capitalista resultante da política colonial; e Artur Lemos expressa a burocracia e a lentidão da justiça dentro dessa sociedade segmentada.

Ainda dentro dessa dinâmica de representações encontradas no texto, temos também o papel da mulher dentro dessa sociedade. Pois, quando elas afirmam que melhor mesmo “era esperar os homens quando voltassem no serviço” (VIEIRA, 2006, p. 127) para resolver o problema, elas expressam, de acordo com Martin (2008), submissão e inabilidade para resolver a *maka*. E todas essas instituições e comportamentos citados carecem de um processo de resignificação para que compactuem com a nova *práxis* defendida por Xico Futa.

A interferência dos maridos não seria possível, pois o homem de Nga Bina estava preso na esquadra, o que impossibilitava a igualdade de direitos. Nga Zefa, já sem paciência para a resolução do caso avança em direção ao cesto para tentar pegar a galinha, e na tentativa de impedir, Bina se coloca no caminho da outra e mais uma vez as duas se embolam em meio a xingamentos e chapadas: “_ Sua ladrona! Cabra, queres meu ovo!_ Aiuê, acudam! A bater numa grávida então...!” (VIEIRA, 2006, p. 127).

E diante de mais esse tumulto, ninguém percebe a aproximação da patrulha, e, somente depois de “socos nas costas” e insultos “_ Bando de vacas! Que raio de coisa é essa?” (VIEIRA, 2006, p. 128) as mulheres se calam. O silêncio que se sucedeu alimentava essa atmosfera repressiva e sádica promovida pelos policiais:

Os dois soldados tinham também entrado atrás do chefe deles, sem licença nem nada, e agora, um de cada lado do grupo, mostravam os cassetetes brancos, ameaçando e rindo. (Ibidem, 128).

Vavó explica o caso ao sargento, que por sua vez indaga os responsáveis: “_E vossos homens onde estão” (VIEIRA, 2006, p.129), Bina responde que o dela estava preso, e tem em resposta mais uma violência “_ Na polícia, hein? Se calhar é terrorista... (...)”. E o sargento prossegue:

_ Como vocês não chegaram a nenhuma conclusão sobre a galinha e o ovo, eu resolvo... (...)

_ Vocês estavam a alterar a ordem pública, neste quintal, desordeiras! Estavam reunidas mais de duas pessoas, isso é proibido! E, além, do mais, com essa mania de julgarem vossos casos, tentavam subtrair a justiça aos tribunais competentes! A galinha vai comigo apreendida, e vocês toca a dispersar! Vamos! Circulem, circulem para casa (Ibidem, p. 129).

O policial avança em direção a galinha e agarra-lhe pelas asas, Nga Zefa tenta impedir, mas sofre ameaças de ser presa. Nenhuma outra mulher tenta impedir o policial. Contudo, diante do alvoroço, os meninos Beto e Xico passam despercebidos e atacam o policial com a técnica que tinham.

Esses “meninos de musseque” utilizaram toda a sabedoria de imitar os sons dos animais para salvar a Cabíri, e como um galo Beto canta um “cantar alegre e satisfeito, a sua cantiga de cambular galinhas” (VIEIRA, 2006, p. 130).

O “canto, novo, bonito e confiante” fez com que Cabíri espetasse com força as unhas no braço do policial e voasse por cima do quintal, “parecia era ainda pássaro de voar todas as horas” (VIEIRA, 2006, p.131). As pessoas ali presentes inspiradas com o que tinha sucedido bateram palmas e riram da derrota dos policiais.

(...) Cabíri espetou com forças as unhas dela no braço do sargento, arranhou fundo, fez toda a força nas asas e as pessoas, batendo palmas, uatobando e rindo, fazendo pouco, viram a gorda galinha sair a voar por cima do quintal, direita e leve, com depressa, parecia era ainda pássaro de voar todas as horas. E como cinco e meia já eram e o céu azul não tinha nenhuma nuvem daquele lado sobre o mar, também no voo dela na direção do sol só viram, de repente, o bicho ficar um corpo preto no meio, vermelho dos lados e, depois, desaparecer na fogueira dos raios de sol... (VIEIRA, 2006, p. 131).

O voo da ave simbolicamente pode ser comparado com o voo da fênix, que emerge das cinzas, dando fim a um ciclo e início a um período de renascimento, como o expresso nas palavras de Xico Futa, e em ambos o sentido de liberdade é latente.

A passagem revela que o processo de ressignificação da sabedoria ancestral fora de fundamental importância para a resolução do caso, pois a sabedoria ancestral de aprender os sons dos animais foi sensivelmente compreendida pelas crianças, sendo usada em prol de uma demanda presente, restabelecendo a cosmogonia africana e reiterando a importância do saber ancestral nesse novo ciclo temporal.

Após a vitória e a saída dos policiais, o vento fresco que veio aliviar o “calor pesado e gordo” em cima do musseque, enfatiza o restabelecimento do vínculo e o equilíbrio do

homem com a natureza, e demonstra que o ser angolano está apto a ler os sinais que a natureza está a dar. Aqui, se inicia a *práxis* coerente entre reflexão e ação, defendida por Futa, tão necessária para a conquista da libertação de Angola.

O exemplo dessa *práxis* revolucionária se materializa quando Vavó Bebeca sorri, segurando o ovo e pergunta para Nga Zefa: “_ Posso, Zefa?...” (VIEIRA, 2006, p. 131). Em resposta a mãe de Beto diz “_ É, sim, vavó! É a gravidez. Essas fomes, eu sei ... E depois o mona na barriga reclama!...” (VIEIRA, 2006, p.132).

Nesse instante, toda a *docere*, exercida e narrada por Xico Futa, torna-se uma arma de transformação social, pois, sua influência intelectual tem por objetivo irromper em seus companheiros um princípio de reflexão que os tornem aptos a refletirem sobre suas próprias existências e, principalmente, a respeito de seus papéis no meio em que estão inseridos.

Tal sabedoria vem se adensando no decorrer da terceira estória, a partir do momento em que as mulheres envolvidas no caso do ovo vão se dando conta das injustas interferências daqueles, que, de certa forma, representam a máquina colonial. Nota-se, também, que essa nova *práxis* nasce da atitude de mulheres e crianças, o que denota a importância da participação efetiva de todos na construção de uma Angola democrática, apontando para a revogação de certos valores tribais.

O novo comportamento é o que deve alimentar o devir que os angolanos estão buscando, e sobretudo, ser a base dessa nação desejada, por isso as reticências ao último parágrafo da estória.

De ovo na mão, Bina sorria. O vento veio devagar e, cheio de cuidados e amizades, soprou-lhe o vestido gasto contra o corpo novo. Mergulhando no mar, o sol punha pequenas escamas vermelhas lá em baixo nas ondas mansas da Baía. Diante de toda a gente e nos olhos admirados e monandengues de miúdo Xico, a barriga redonda e rija de Ng Bina, debaixo de vestido, parecia era um ovo grande, grande... (VIEIRA, 2006, p. 132).

Conclusão: *Luuanda* e seu manifesto

Diante do trabalho desenvolvido, percebe-se que *Luuanda* elabora uma lógica literária pautada na denúncia, princípio de conscientização, e por fim, um posicionamento coerente entre reflexão e prática, que visa à transformação do sujeito e, por consequência, do meio.

A fala de Futa não pode ser considerada como uma parábola clássica, como as encontradas nos textos neotestamentários, como vimos, a tal passagem muito se assemelha com a *maka*, uma das categorias da literatura tradicional angolana, e ambas, se alimentam de porções da vida cotidiana e possuem fins didáticos, com a função de transmitir ensinamentos.

Na primeira narrativa verifica-se uma cisão entre os elementos naturais e as personagens. Elas não estão aptas a compreender os sinais que a natureza fornece, pois estão imersas em um profundo estado de alienação, e seus conhecimentos são inúteis para que possam superar essa condição. Aqui, percebe-se o peso da violência empreendida pela política colonial, e a necessidade de resignificação do saber tradicional para as demandas do presente.

Na segunda estória temos a fala de Xico Futa, responsável por proporcionar em seus companheiros um princípio de reflexão em busca do “fio da vida”. O processo introspectivo faz com que seus companheiros se empenhem na busca do princípio de suas *makas* individuais. E as palavras de Futa conduzem seus companheiros a atos de autoconfronto.

Assim, por meio de um processo narrativo estruturado na oralidade de uma das categorias da literatura tradicional angolana, a *maka*, Xico Futa inicia o processo de resignificação do saber tradicional, pois, ele potencializa esse saber para entender a condição humana presente.

Isso acontece porque ele estabelece uma relação afetiva, *delectare*, com seus companheiros, na qual ele se sente seguro para iniciar sua influência intelectual, *docere*, sendo esse elemento parabólico o responsável por guiar seus iguais ao autoconfronto, e fazê-los perceber que o denominador comum de suas *makas* é o poder colonial português.

Nesse ponto a fala de Futa possui o mesmo valor que as parábolas narradas por Jesus, nos textos neotestamentários, pois, quem conta uma parábola, não quer somente comunicar um fato ou passar uma informação; quer fazer com que seus ouvintes tomem partido. E mesmo, que esse posicionamento seja desfavorável a causa sobre o que se narra, essa experiência introdutória é válida, visto que proporciona um novo estado de mente (SANT’ANNA, 2006, p. 268). Assim, tanto a parábola, quanto a *maka*, viram armas de lutas, e ambas propiciam esse novo estado de mente.

A experiência transitória oferecida pela parábola e pela *maka* tem a função de sensibilizar os angolanos, a respeito de que esse ato de autoconfronto é o primeiro passo para a desalienação e, por consequência, para uma efetiva intervenção na reconstrução de suas identidades e de uma nova nação. Desse modo, o ato de contar uma parábola e ou uma *maka* passa a ter a função social de “ajudar as pessoas a lidarem com o mundo, mudando-o por meio de transformações delas próprias” (SANT’ANNA, 2010, p. 263).

A transformação do indivíduo marginalizado em um sujeito consciente de seu meio, das vicissitudes que o impede de ser socialmente ativo e solidário com seus iguais é a mudança proposta por Xico Futa.

Tal mudança, assim, como os “pensamentos das pessoas, têm ainda de começar em qualquer parte, qualquer dia, qualquer caso” (VIEIRA, 2006, p. 52). Em *Luuanda* foi no musseque de Sambizanga, às quatro horas da tarde, que essas pessoas começaram a entender o ensinamento de Futa.

O gérmen dessa transformação humana e social plantada pelo discurso parabólico floresce no desenrolar da Estória da galinha e do ovo. Pois, é nessa narrativa que se inicia um processo de organização entre os angolanos que recusa qualquer interferência da política colonial portuguesa, além de enfatizar a necessidade de promover uma transformação nas instituições que regem a sociedade.

As personagens dessa narrativa se alimentam dessa nova *práxis* (compreensão e solidariedade), e apresentam um posicionamento mais maduro diante da realidade vivida, e assumem um papel combativo frente às imposições de um governo ilegítimo.

Portanto, *Luuanda* pode ser vista como um manifesto, pois apresenta não só a violência institucionalizada do governo colonial português, como demonstra que a conscientização social e política são os primeiros passos para a elaboração de uma nova *práxis*, na qual as diferenças étnicas, sociais e ideológicas sejam direcionadas em prol de um desejo comum a todos: a construção de uma nação democrática.

E como demonstrado aqui, essa conscientização se inicia com o princípio de reflexão proposto por Xico Futa, na qual por meio de elementos parabólicos (*docere e delectare*) encontrados na passagem, pudemos entender sua função social e a razão pela qual a passagem é considerada como o elo entre as três narrativas da obra, tendo em vista que ela promove o confronto entre o indivíduo e sua realidade, e demonstra que somente a partir desse ato de autoconfronto, esse indivíduo estará apto a buscar a sua transformação e liberdade.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Diogo Valença de; CLEMENTE, Márcia da Silva. *Marx Marx e as Revoluções dos povos colonizados: Breves notas teóricas e metodológicas*. In: VII Colóquio Internacional Marx e Engels.

CABAÇO, José Luiz de Oliveira. *Moçambique: Identidades, Colonialismo e Libertação*. Tese de (Doutoramento em Antropologia) Universidade de São Paulo, 2007.

CABRAL, Amílcar. *A arma da teoria/Coordenação* (de) Carlos Comitini. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso contra o colonialismo*. Curitiba. Letras Contemporâneas Oficina Editorial Ltda, 2010.

CHAUI, Marilena de Souza. *O que é ideologia?*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995

CHAVES, Rita. *A formação do Romance Angolano*. São Paulo: Ed. Coleção Via atlântica, 1999.

DANTAS, Elisalva Madruga. *O ethos revolucionário de Luandino Vieira*. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; VECCHIA, Rejane (orgs). *A Kinda e a Missanga: Encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nilza, 2007, p. 38-40.

ENGELS, Friedrich. MARX, Karl. *Sobre a literatura e arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

_____. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ELIADE, MIRCEA. *O mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Tratado da história das religiões*. São Paulo: Mercuryo, 1998.

EVERDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana*. Lisboa: Edições 70, 1979.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

HAMILTON, Russel G. *Literatura Africana Literatura Necessária*. I Angola. Lisboa: Edições 70, 1981.

JÚNIOR, Josias de Paula. *O colonialismo no coração da teoria crítica: a justificativa colonial em Karl Marx*. In: Estudos de Sociologia, Rev. Do Programa de Pós – Graduação em sociologia da UFPE, V. 16. N 2, p. 97 – 113

KI-ZERBO, Joseph. *História da África negra II*. Portugal: Publicações Europa-América, vol. II, 1972.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

MACÊDO, Tania Celestino de. *Da Inconfidência a Revolução*. (trajetória do trabalho artístico de Luandino Vieira). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 1984.

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

ROSENFELD, A. *Texto / Contexto*. 4.ed São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Luandino Vieira e sua “Luuanda”*. In: Africanidade. São Paulo: Ática, 1985. p. 79-88.

SERRANO, Carlos M. H. Angola: *Nasce uma Nação – Um estudo sobre a construção de identidade nacional*. Tese de doutoramento em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.

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

VIEIRA, José Luandino. *Luuanda: Estórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

VILLEN, Patrícia. *Amílcar Cabral e a crítica ao colonialismo: Entre a harmonia e a contradição*. São Paulo: Expressão Popular, 2013, p. 61.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford / New York: Oxford University Press, 1977.

_____. *Base e Superestrutura na teoria cultural marxista*. In Revista USP, n.65, p. 210/224.

WOODS, Jack. *África: As raízes da revolta*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1961.

BIBLIOGRAFIA sobre Parábola

A BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreria de Almeida. Ed. Revista e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

ARANTES, Marilza Borges. *A Argumentação nos Gêneros da Fábula, Parábola e Apólogo*. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguística e Linguística Aplicada). Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais: 2006.

DUPONT, J. *O método das parábolas hoje*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo:Paulinas, 1985.

_____. *Por que parábolas*. Tradução de Mosteiro de Viagem. Petrópolis: Vozes, 1980.

FANTINATI, Carlos Erivany. *A parábola no ensino*. In: SANT'ANNA, Marco Antônio Domingues (org.). *Proleitura. A parábola*. Assis: Departamento de Literatura FCL da UNESP. Ano 4, n°. 14,Jun/1997, p. 9.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

HANSEN, J. A. *A Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006.

JEREMIAS, Joachim. *As parábolas de Jesus*. São Paulo: Paulus, 1986.

KISTAMAKER Simon J. *As Parábolas de Jesus*. São Paulo: Casa Editora Presbiteriana, 1992.

KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. 2ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

NAVEH, Gila Safran. *Biblical Parables and Their Modern Re-Creation from "Apples of Gold in Silver Settings" to Imperial Messages*". Albany: State University of New York, 2000.

NOUWEN, Henri J. M. *A volta do filho pródigo*. São Paulo: Paulinas, 2007.

SANT'ANNA, Marco Antônio Domingues. *O gênero da parábola*. São Paulo: editora Unesp, 2010.

STEFANI, C. *As parábolas do evangelho*. São Paulo: Saraiva, 1949.